

VICTOR GIULEANU

VICTOR IUSCEANU

TRATAT  
DE  
TEORIE A MUZICII

II

EDITURA MUZICALĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.  
BUCUREȘTI — 1963

**PARTEA III**  
**TEORIA TONALITĂȚII**



## SISTEMELE SONORE

### § 1. Introducere

Scarile, modurile și gamele care stau la baza compozițiilor muzicale, cuprinzând materialul sonor organizat și așezat în ordinea înălțimii, alcătuiesc laolaltă *sistemele sonore*.

Acestea exprimă, în sinteză, relațiile ce se stabilesc între sunete în opera de artă, fiecare formând un tot organizat, având la bază principii și reguli deduse din creația artistică.

În practica muzicală s-au cristalizat, în decursul veacurilor, sisteme sonore diferite, criteriul lor de diferențiere fiind :

- a. numărul de sunete componente,
- b. organizarea interioară a materialului sonor

a. *Din punct de vedere al numărului de sunete componente există următoarele sisteme :*

- *sistemele oligocordice*<sup>1</sup>, formate din 1, 2, 3 și 4 sunete diferite,
- *sistemele pentacordice și pentatonice*, formate din 5 sunete diferite,
- *sistemele hexacordice și hexatonice*, formate din 6 sunete diferite,
- *sistemele heptacordice*, formate din 7 sunete diferite,
- *sistemele dodecafonice*, formate din 12 sunete diferite.

b. *Din punct de vedere al organizării interioare a materialului sonor distingem :*

- *sistemul sonor prepentatonic* — ce cuprinde scarile cu mai puțin de cinci sunete dispuse alăturat și prin salturi,
- *sistemul sonor pentatonic* — ce cuprinde scarile formate din cinci sunete dispuse alăturat și prin salturi de terțe.

<sup>1</sup> *Oligocordii* : scări muzicale alcătuite din puține trepte (în limba greacă *oligos* = puțin și *chord* = coardă, sunet).

— *sistemul sonor pentacordic* — ce cuprinde scările formate din cinci sunete dispuse alăturat<sup>1</sup>,

— *sistemul sonor hexacordic* — ce cuprinde scările formate din șase sunete dispuse alăturat,

— *sistemul sonor heptacordic* sau *heptatonic* — ce cuprinde scările alcătuite din șapte sunete dispuse alăturat,

— *sistemul sonor atonal* — ce cuprinde scările hexatonice alcătuite din șase sunete dispuse numai prin tonuri, precum și cele atonale și dodecafonice.

Toate sistemele sonore — fie ele tonalități, moduri sau oricare dintre scări — nu trebuie văzute ca simple scheme sau tipare rigide care stau la baza diferitelor compoziții muzicale.

Deși pentru înțelegerea teoretică este nevoie de o prezentare schematică, ele trebuie gândite și înțelese însă ca tonalități, moduri și scări ce reprezintă, fiecare în parte, un mijloc propriu de expresie al artei muzicale, al limbajului sonor.

Iată de ce considerăm că tonalitățile, modurile și scările au o reprezentare vie, capătă viața numai în compoziție, unde, în ambianță cu ritmul, armonia, forma, precum și cu celelalte mijloace de expresie (dinamica, agogica etc.), dau naștere operei de artă muzicală.

---

<sup>1</sup> *Pentacordia* cuprinde sistemele sonore alcătuite din 5 sunete dispuse numai prin trepte alăturate. *Pentatonica* cuprinde sistemele sonore alcătuite tot din 5 sunete, însă dispuse nu numai alăturat, ci și prin salturi. O distincție asemănătoare trebuie să se facă și la sistemele sonore numite *hexacordice* (care se compun din succesiuni de șapte formate din tonuri și semitonuri) și cele numite *hexatonice* sau *hexatonale* (care se compun din succesiuni formate numai din tonuri întregi). Sistemele alcătuite din 7 sunete se numesc fie *heptacordice*, fie *heptatonice*, nemăi fiind nevoie de vreo distincție între noțiuni, succesiunea sunetelor în cadrul acestora făcându-se prin trepte alăturate la intervale de tonuri și semitonuri.

## SISTEMUL TONAL

## § 2. Considerații teoretice și istorice

Dintre toate sistemele sonore, cel mai utilizat în creația muzicală, în care s-au scris cele mai multe opere de artă, prilejuind elaborarea principiilor teoretice de bază ale muzicii, este *sistemul tonal*<sup>1</sup>.

Tonalitatea își găsește expresia unor înalte manifestări la maeștrii artei preclasice, clasice, romantice, școlilor naționale și la cei ai timpurilor noastre.

Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Chopin, Glinka, Ceaikovski etc. au creat operele lor pe bază tonală, folosind tonalitatea ca un puternic mijloc de expresie al artei muzicale.

## Apariția tonalității

Din punct de vedere istoric, tonalitatea a urmat în creația muzicală după modurile medievale, pe care le-a substituit mai întâi în practică și apoi — după cum era firesc — și în teorie.

În sistemul tonal se folosesc scări sau game care au la bază două moduri de organizare a materialului sonor: *majorul natural și minorul natural, cu variantele lor (armonic și melodic)*.

Sistemul modal medieval era alcătuit din 8 moduri, care, la rândul lor, derivau din modurile antice grecești. Dintre acestea, 4 erau socotite autentice (dorianul *re-re*, frigianul *mi-mi*, lidianul *fa-fa*, mixolidianul *sol-sol*) și 4 plagale (hipodorianul *la-re-la*, hipofrigianul *si-mi-si*, hipolidianul *do-fa-do*, hipomixolidianul *re-sol-re*)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Datorită importanței lui, sistemul tonal este folosit în lucrarea de față ca bază pentru înțelegerea tuturor celorlalte sisteme sonore. Cunoașterea sa teoretică se impune deci cu necesitate înaintea tuturor celorlalte sisteme.

<sup>2</sup> La modurile autentice, cele 2 note reprezintă cadrul unei octave, iar la cele plagale, nota din mijloc reprezintă tonica modului, care era aceeași atât pentru modul plagal, cât și pentru autenticul său.

După cum se observă, din seria acestora lipsesc tocmai modurile cu tonicele *do* și *la*, moduri care stau la baza sistemului tonal și care au apărut, de fapt, ultimele.

Cîteva nume sînt strîns legate de introducerea celor două moduri în teoria și practica muzicală: Henricus Loritus — supranumit Glareanus (1488—1563) —, Gioseffo Zarlino (1517—1590), Jean Philippe Rameau (1683—1764) și Johano Sebastian Bach (1685—1750).

Meritul de a fi introdus pentru prima dată în teorie modul major *do-do* îi revine lui Henricus Loritus (Glareanus), profesor din Basel, care, în lucrarea sa *Dodekachordon* (12 moduri), adaugă, pe lângă cele 8 moduri gregoriene, încă 4 moduri:

- ionianul (*do-do*) cu plagalul său hipoionianul (*sol-do-sol*)
- eolianul (*la-la*) cu plagalul său hipoeolianul (*mi-la-mi*).

Cam în aceeași vreme cu Glareanus, un alt teoretician vestit al timpului, Gioseffo Zarlino, în lucrarea sa *Institutioni harmoniche*, pune bazele fizice ale noului mod (majorul natural), stabilind că acesta își găsește corespondent și model în însăși natura producerii sunetului fundamental cu armonicele sale. Din armonice el deduce existența gamei majore naturale (gama *Do* major natural, spre exemplu, se găsește aproape completă în rezonanța superioară a sunetului fundamental *do*, rezultînd din armonicele 8, 9, 10, 12, 13, 15, 16: *do, re, mi, sol, la, si, do*; iar acordul tonicii acesteia — acordul major — din armonicele 4, 5, 6, *do-mi-sol*)<sup>1</sup>.

În acest timp, practica muzicală — în special creația populară — impunea din ce în ce mai mult supremația noului mod.

Cu două secole mai tîrziu, acele moduri care veniseră ultimele în serie aveau să înlocuiască pe toate celelalte într-un proces istoric care echivalează cu perioada trecerii de la epoca contrapunctului la cea a armoniei.

În anul 1722, în Franța apare *Tratatul de armonie* al lui Jean Philippe Rameau, care pune bazele armoniei și fundamentează științific întregul sistem tonal.

Într-o altă lucrare a sa — *Demonstratia principiului armoniei* (1750) — Rameau expune ideile sale despre modul minor, pe care-l consideră ca o variantă a modului major, dîndu-le acestora și un sens estetic: modul major este un mod plin de vigoare („masculinus“), în timp ce modul minor este mai delicat, dulce, moale („femineus“).

Din minorul natural, prin ridicarea treptei VII, ia naștere minorul armonic, care devine astfel modul minor de bază al sistemului tonal.

<sup>1</sup> Sunetul *la*, lipsînd din ordinea armonicilor superioare poate fi considerat ca rezultînd din armonicele inferioare ale sunetului fundamental *do* (a se vedea volumul I, § 5).

Dualismul major-minor se impune definitiv, datorită aportului uriaș pe care-l aduce Johann Sebastian Bach, ce desăvârșește și consacră intrarea lor în creație, prin lucrarea sa *Das wohltemperierte Klavier, oder Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia sowohl tertiam majorem oder ut, re, mi anlagend, als auch tertiam minorem oder re, mi, fa betreffend...* (Clavecinul bine temperat sau preludii și fugi prin toate tonurile și semitonurile primate atât prin terța mare — do, re, mi — cit și prin terța mică — re, mi, fa...).

În noul sistem, terța apare ca un al doilea interval organizator după cvintă, prin rolul pe care-l capătă atât în armonie (construcția acordurilor în tonalitate se face prin suprapunere de terțe), cit și în stabilirea modului (terța mare sau mică definește modul major sau minor).

În sistemul tonal, cele două moduri — ionian și eolian — capătă numele de *game*, rămânând ca noțiunea de *mod* să se refere, aci, numai la organizarea și așezarea sunetelor în aceste game.

Prin *tonalitate*, muzica a făcut mari pași pe linia progresului său ca artă, deoarece aceasta a realizat, pe de o parte, transpunerea sistemelor muzicale pe orice sunet din scara sonoră, iar pe de alta, a făcut posibilă modulația, procedeu componistic de bază, care a împins creația muzicală înainte.

De aceste avantaje nu s-au putut bucura nici arta medievală cu modurile sale netranspozabile, și cu atât mai puțin antichitatea greacă, tonalitatea cu toate principiile ei fiind o cucerire a timpurilor moderne.

Tonalitatea stă și astăzi la baza multor creații de mare valoare artistică și va constitui, și mai departe, cadrul operelor de artă muzicală.

Veacul nostru însă, îndeosebi prin școlile naționale, a adus din nou la lumină — pe linia creației culte — *modurile populare*.

Asistăm la o tot mai largă utilizare a modurilor în compoziție. Poporul s-a dovedit a fi și de data aceasta creatorul și păstrătorul fidel al comorilor de artă ale omenirii.

Utilizarea modurilor în compoziția cultă actuală nu înseamnă însă întoarcerea la vechile moduri grecești sau la cele medievale, ci un stil de compoziție, pe baza modală, ce se realizează în zilele noastre cu mijloacele moderne de expresie ale artei muzicale, mijloace care, din antichitate, evul mediu și pînă acum, au continuat să se perfecționeze.

Compozitorii români contemporani utilizează pe scara largă modurile și intonațiile populare, găsind într-insele infinite posibilități de prelucrare tematică, creînd — după exemplul marelui Enescu — opere de artă valoroase.

Această creație a făcut posibilă dezvoltarea corespunzătoare a teoriei modurilor populare, care — în ceea ce privește școala românească — a devenit de o importanță asemănătoare tonalității.

## TEORIA TONALITĂȚII

La baza studiului teoretic al tonalității stau două criterii: criteriul diatonic (diatonismul) și cel cromatic (cromatismul).

Totalitatea scârilor sau gamelor în care sunetele se succed prin tonuri și semitonuri diatonice formează *sistemul tonal diatonic*.

Totalitatea scârilor sau gamelor în care sunetele se succed numai prin semitonuri — diatonice și cromatice — formează *sistemul tonal cromatic*.

### § 3. Sistemul tonal diatonic.

#### Diatonismul

*Se consideră diatonice toate sistemele sonore alcătuite din 7 sunete ce se succed prin tonuri și semitonuri diatonice.*

Un sistem sonor ca să fie diatonic trebuie să îndeplinească deci două condiții:

- să fie alcătuit din 7 sunete diferite,
- cele 7 sunete să se poată așeza în succesiune sau ordine diatonică (prin tonuri și semitonuri diatonice).

Cu acest număr de sunete și cu o astfel de dispunere interioară a acestora se obțin scări muzicale formate din 5 tonuri și 2 semitonuri diatonice (semitonurile nefiind alăturate)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Verificarea diatonismului unui sistem se face, din punct de vedere teoretic, prin așezarea sunetelor în ordinea reală (din cvintă perfectă în cvintă perfectă); dacă toate sunetele se pot așeza în ordinea reală, *sistemul este diatonic natural*; dacă unul sau mai multe sunete nu se așază în ordinea reală, *sistemul este diatonic modificat*. A se vedea și § 6.

Există 7 scări diatonice — ce se pot forma pe fiecare din treptele naturale ale scării generale muzicale (*do, re, mi, fa, sol, la, si*) :



Sistemul tonal diatonic se bazează pe două dintre aceste scări diatonice : majorul natural (scara diatonică ce începe cu sunetul *do*) și minorul natural (scara diatonică ce începe cu sunetul *la*), aceasta din urmă mai ales în varianta sa armonică (cu treapta VII urcată).

Noțiunea de diatonism este foarte veche. Antichitatea greacă cunoștea trei feluri de succesiuni ale sunetelor în melodie sau trei genuri muzicale :

1. *Genul diatonic* („diatonikos”) cuprindea scările sau sistemele care aveau la bază tetracordul diatonic, format din două tonuri și un semiton diatonic :



2. *Genul cromatic* („chromatikos”) cuprindea scările care aveau la bază tetracordul în componența căruia se afla secunda mărită :



3. *Genul enarmonic* („en-armonikos”) cuprindea scările care aveau la bază tetracordul în care semitonul era divizat în două sferturi de ton :



Dintre acestea, singurul gen diatonic și-a păstrat sensul vechi până în zilele noastre, celelalte nemaicorespunzând concepției actuale.

#### § 4. Noțiunea de gamă, mod, tonalitate

În studiul tonalității, înainte de orice trebuie lămurite, din punct de vedere teoretic, trei noțiuni de bază : noțiunea de gamă, de mod și de tonalitate, fiecare având un sens aparte.



## Gama

*Sucesiunea treptată — ascendentă sau descendentă — a sunetelor între o tonică și octava ei se numește gamă<sup>1</sup>.*

Ea poartă numele primei sale trepte, deci al tonicii. De exemplu: *gama lui do*, înțelegându-se prin aceasta șirul de sunete dintre tonica *do* și apariția unui nou sunet *do*; *gama lui la*, înțelegându-se prin aceasta șirul de sunete dintre tonica *la* și apariția unui nou sunet *la*:



Sunetele ce alcatuiesc gama se mai numesc și *trepte*, a căror ordine de succesiune se notează prin cifre romane, astfel:



O gamă se determină complet prin denumirea tonicii și a modului.

Tonica — prima treaptă a gamei — indică tonalitatea, iar modul (major sau minor) indică felul cum sînt așezate sunetele în gamă. De exemplu: „gama *Do* major”, ceea ce înseamnă că tonica gamei este sunetul *do*, iar modul ei este major; „gama *la* minor”, ceea ce înseamnă că tonica gamei este sunetul *la*, iar modul acesteia este minor<sup>2</sup>.

Pentru *mod*, gama constituie așezarea în ordine *treptată* a sunetelor acestuia, iar pentru *tonalitate*, ea este *sinteza funcțiunilor* pe care le îndeplinesc sunetele în raportul lor față de tonică.

Din punct de vedere estetic, materialul sonor în gamă se prezintă însă schematic, nemișcat, negrăitor, fix, așezat în ordinea înălțimii. El capătă viață și sens artistic numai în cadrul tonalității, unde sunetele se desfășoară liber, nesupuse unei ordini rigide de succesiune.

<sup>1</sup> Numele vine de la litera grecească Γ (*gamma*) cu care era notat în solmizația medievală *sol* (G), sunetul cel mai grav al scării muzicale aflate în uz pe acea vreme:



De la această notă, întregul șir de 7 sunete cuprinse în cadrul unei octave a primit numele de *gamă*.

Notiunea de gamă în această accepțiune se întîlneste încă de pe timpul lui Odon de Cluny (sec. X) și s-a transmis cu acest sens pînă în zilele noastre.

<sup>2</sup> Gamele tonalităților majore se scriu cu litere mari, iar cele minore cu litere mici. De exemplu: gama *Do* major (C dur), gama *la* minor (a moll).



## Modul

Modul gamelor, și în general al tuturor scârilor muzicale, este dat de structura intonațională a acestora, adică de felul cum sînt așezate tonurile și semitonurile în cuprinsul lor.

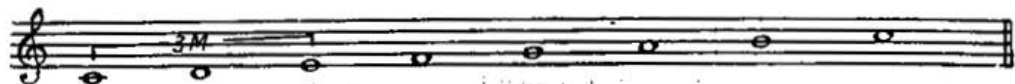
Această ordine se determină pe de o parte prin poziția de înălțime a treptelor gamei față de tonică, iar pe de alta, prin poziția de înălțime dintre treptele ineseși.

Așadar, modul este ordinea sau felul în care sînt dispuse și organizate sunetele în cuprinsul unei game.

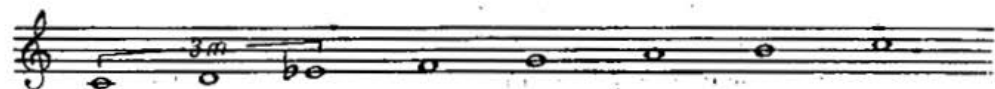
Există două moduri principale de organizare a sunetelor în gamele și scările muzicale: modul de stare majoră și modul de stare minoră.

Starea majoră sau minoră a modului se determină prin poziția treptei III față de tonică.

Dacă intervalul dintre treptele I—III este de *terță mare*, modul gamei este de stare majoră (mod major):



Dacă intervalul dintre treptele I—III este de *terță mică*, modul gamei este de stare minoră (mod minor)<sup>1</sup>:



Orice modificări s-ar produce în așezarea celorlalte sunete ale gamei, ele nu aduc schimbarea celor două stări modale de bază (majoră sau minoră) ce se determină — așa cum s-a arătat — prin poziția treptei III față de tonică.

De aceea, în cadrul acestor două stări principale modale se pot include toate sistemele sonore folosite în muzică, cu gamele și scările lor, în afară de cele atonale.

## Tonalitatea

Fenomenul interdependenței și gravitației funcționale a sunetelor spre un centru sonor, fizic și psihic, precis determinat, denumit tonică, poartă numele de tonalitate.

Ea stabilește poziția concretă de înălțime a modului în scara sonoră.

<sup>1</sup> Prezentarea teoretică a modului minor se va face în capitoul de față pe baza gamei *do* minor — care nu este altceva decît transpunerea gamei *la* minor pe sunetul *do* — în vederea unei mai ușoare comparații cu gama model *Do* major.

De exemplu: *tonalitatea Do major* înseamnă mod major cu centrul de gravitație sonoră pe sunetul *do*; *tonalitatea re minor* înseamnă mod minor cu centrul de gravitație sonoră pe sunetul *re*.

În tonalitate, relațiile dintre sunete se prezintă în așa fel, încât între acestea se creează o ierarhie și o subordonare față de unul din sunetele scării muzicale ce îndeplinește funcția de *tonică*. Spre acest sunet, care posedă funcțiunea principală și o forță de atracție deosebită, converg toate celelalte sunete cu funcțiuni secundare.

Schematic, sistemul de subordonare și de gravitație a sunetelor în tonalitate — spre exemplu în *Do major* — se prezintă, din punct de vedere melodic și armonic, astfel<sup>1</sup>:



Tonalitatea — majoră sau minoră — poate fi construită pe oricare din cele 12 sunete ale scării muzicale.

Spre deosebire de gamă, unde sunetele erau dispuse numai prin mișcare alăturată, în tonalitate, acestea se prezintă atât succesiv, cât și prin salturi. Aici sunetele se mișcă în voie, formând un material viu, grăitor, față de aceleași sunete din gamă, unde ele erau nemișcate, fixe.

De exemplu:

L.v. Beethoven (1770—1827)  
Concertul pentru vioară în Re major



Istoriceste, cele trei noțiuni s-au determinat în perioade diferite.

Noțiunea de *mod* este cea mai veche, apărind cu mult timp înaintea celei de gamă și tonalitate.

La vechii greci, prin *mod* se înțelegea scara muzicală de o anumită structură, având tonurile și semitonurile într-o anumită așezare (mod dorian, frigian, lidian

<sup>1</sup> După Gioseffo Zarlino (1517—1590).

etc.) Modul era deci sinonim, la aceștia, cu ceea ce se înțelege azi prin sistem sau scară muzicală.

Medievalii dau modului un sens mai larg (asemănător tonalității de azi), aceștia înțelegând prin mod o anumită structură a melodiei, cu cadențe și formule modale specifice.

Nici medievalii, și cu atât mai puțin grecii antici, nu făceau distincția dintre *modul major* și *modul minor*.

Nu se știa, spre exemplu, care dintre moduri era major și care minor, noțiunea de major și minor implicând ideea de armonie ce se dezvoltă mai târziu (sec. XVIII) ca o evoluție firească a artei muzicale.

Teoria actuală păstrează pentru noțiunea de mod două înțelesuri:

1. *În sistemul tonal*, modul are sensul restrâns de ordine a sunetelor în interiorul gamelor (game de mod major și de mod minor);

2. *În sistemul modal*, modul are sens de scară muzicală, fiind sinonim cu noțiunea de gamă. De exemplu: modul sau gama doriană, modul sau gama trițiană etc.

*Noțiunile de gamă și tonalitate* sînt mai recente, ele apărînd ca o urmare a impunerii stilului armonic în creația muzicală (sec. XVII—XVIII).

Fiind un produs al gândirii armonice, lucrările create pe bază tonală aveau nevoie de sisteme cu o structură modală diferențiată numai pe cele două moduri de bază (majorul și minorul cu variantele lor), care să se poată apoi transpune pe oricare din cele 12 sunete ale scării cromatice și în care să se poată stabili raporturi funcționale armonice (tonică, dominantă, subdominantă etc.).

Astăzi, deși noțiunea de gamă este proprie sistemului tonal (în cadrul căruia a apărut și s-a definit), datorită utilizării din ce în ce mai frecvente în compoziție a scării modale, prin extensie, acestea pot fi și ele numite game.

În cele ce urmează vom analiza mai pe larg principiile teoretice care aparțin fiecărei noțiuni în parte (gamă, mod, tonalitate) în cadrul sistemului tonal.

## PRINCIPII TEORETICE REFERITOARE LA GAMA

Modul și tonalitatea nu pot fi studiate, din punct de vedere teoretic, decît numai prin gamele acestora.

Din definiția gamei, dată mai înainte, rezultă următoarele:

— noțiunea de gamă presupune o înșiruire treptată, conjunctă, a sunetelor modului și tonalității;

— termenul se referă la scările muzicale complete de 7 sunete (heptatonice), care sînt cele mai răspîndite în practica muzicală a omenirii<sup>1</sup>.

O analiza mai atentă ne dezvăluie că gama — deși se prezintă numai ca o înlanțuire treptată de sunete — ascunde în sine raporturi și relații care privesc atît modul cît și tonalitatea.

### § 5. Ordinea reală (naturală) și cea aparentă a sunetelor în gamă

Ordinea în care apar sunetele în gamă este de două feluri: reală (naturală) și aparentă.

În ordinea reală sau naturală, sunetele gamei se succed din cvinta perfectă în cvintă perfectă, așa cum apar în rezonanța sonoră.

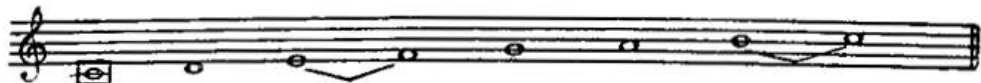
<sup>1</sup> Inițial, noțiunea de gamă s-a referit la o serie treptată și completă de 7 sunete (heptatică). Cu timpul, ea s-a extins și asupra scărilor cu mai puține sau mai multe sunete în componenta lor, chiar dacă acestea se succedau sau nu prin trepte alăturate. De exemplu: gama (scara) pentatonică, gama (scara) dodecafonică etc. În zilele noastre, „gama” capătă un sens și mai larg — acest nume atribuindu-se tuturor scărilor ce stau la baza compozițiilor muzicale. Termenul a devenit, așadar, sinonim cu cel de „sistem”. De exemplu: gamă sau sistem pentatonic, gamă sau sistem dorian, gamă sau sistem cromatic etc. În cadrul tonalității însă, gama își păstrează sensul inițial, acela cu care a intrat în teoria muzicii.

## Ordinea reală a sunetelor în gama Do major



În ordinea aparentă, sunetele gamei se succed prin tonuri și semitonuri, adică în raporturile lor de înălțime cele mai apropiate.

## Ordinea aparentă a sunetelor în gama Do major



Primul principiu — al succesiunii reale a sunetelor în gama — are o importanță teoretică deosebită, întrucât acesta explică relațiile funcționale ce se stabilesc între sunete în cadrul tonalității. El stă deci la baza sistemului funcțional tonal, în care principala relație — tonică, dominantă, subdominantă — determină raporturile dintre sunetele acestui sistem.

Pentru aceste motive, ordinea din cvintă perfectă în cvintă perfectă a sunetelor gamei mai poartă numele de *ordine funcțională*.

Celălalt principiu — al succesiunii aparente a sunetelor în gamă (prin tonuri și semitonuri) — dă posibilitatea cunoașterii structurii modale, a raporturilor melodice dintre sunete, a intervalelor caracteristice etc.

## Gama diatonică

O gamă se consideră diatonică atunci când toate cele 7 sunete componente formează, între tonică și octava ei, o succesiune alcătuită numai din tonuri și semitonuri diatonice.

Gama diatonică este de două feluri: *naturală și modificată*.

### § 6. Gama diatonică naturală

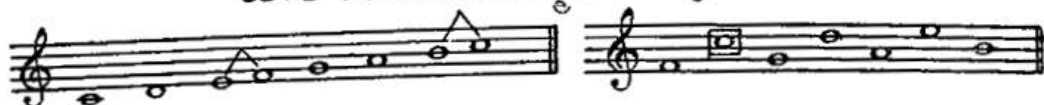
Gama diatonică în care toate sunetele se așază în ordinea naturală, adică din cvintă perfectă în cvintă perfectă, se numește *naturală*<sup>1</sup>.

Treptele acesteia, provenind din succesiunea naturală, poartă numele de *trepte naturale*.

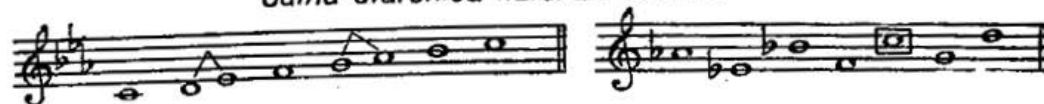
<sup>1</sup> Sînt considerate *naturale* toate sistemele sonore alcătuite din 5 sau 7 sunete ce pot fi așezate din cvintă perfectă în cvintă perfectă.

În gamele *Do major* și *do minor*, spre exemplu, toate sunetele componente provin din ordinea naturală, de aceea, aceste game sînt *diatonice naturale*:

*Gama diatonică naturală Do major* <sup>x)</sup>



*Gama diatonică naturală do minor*



### § 7. Gama diatonică modificată

*Gama diatonică în care unul sau mai multe sunete componente nu provin din ordinea naturală, ci prin modificarea cromatică a unor trepte, se numește modificată.*

Treptele care nu provin din succesiunea naturală sînt *trepte modificate* (nenaturale) sau *cromatice*.

Gama *do minor armonic*, spre exemplu, are o treaptă modificată (VII), iar *do minor melodic* are două trepte modificate (VI și VII) — care nu provin din ordinea cvintelor perfecte — deci, acestea sînt *game diatonice modificate*:

*Gama diatonică modificată do minor armonic*



*Gama diatonică modificată do minor melodic*



x = sunete ce nu aparțin ordinii naturale (*trepte modificate*).

Este de la sine înțeles că sunetele care primesc *alterații constitutive* sînt diatonice, pe cînd cele care primesc *alterații accidentale* sînt sunete modificate sau cromatice pentru gama respectivă.

În concepția tonală deci, gamele modificate — din cauza preponderenței elementelor diatonice — rămîni diatonice, deși alterările unor trepte aduc elemente cromatice în conținutul lor.

\* Gama naturală *Do major* constituie gama „model” sau punctul de plecare pentru înțelegerea și studiul întregului sistem tonal.

Game cromatice vor fi considerate — în sistemul tonal — acele game care se succed numai prin semitonuri (diatonice și cromatice)<sup>1</sup>.

### § 3. Tetracordul

În teoria actuală, prin tetracord se înțelege o succesiune treptată de 4 sunete, în care poziția sunetului al treilea față de cel de bază definește modul acestuia, iar locul semitonului, caracterul său<sup>2</sup>.

O gamă heptatonică este formată din două tetracorduri:



#### Tetracordurile în gamele sistemului tonal

Gamele sistemului tonal folosesc trei feluri de tetracorduri, fiecare având o structură aparte.

1. *Tetracordul major* are interval de *terță mare* între sunetul al treilea și cel de bază, iar semitonul, la vîrf:



2. *Tetracordul minor* are interval de *terță mică* între sunetul al treilea și cel de bază, iar semitonul, fie la mijloc, fie la bază<sup>3</sup>:



<sup>1</sup> În sistemul modurilor populare, „diatonismul” și „cromatismul” diferă întrucîtva față de sensul lor din sistemul tonal. Diatonice vor fi, în moduri, numai scările ale căror sunete se succed din cvintă perfectă în cvintă perfectă (modurile diatonice coincid deci cu cele naturale), iar cromatice vor fi considerate, în sistemul modal, acele scări care au în cuprinsul lor una sau mai multe trepte modificate cromatic (modurile modificate coincid cu cele cromatice). În modurile populare, cromatismul nu va avea deci sensul de succesiune semitonată.

<sup>2</sup> Vechii greci numeau *tetra-chordon* un instrument cu 4 coarde, de la care s-a ajuns apoi la noțiunea de tetracord, cu sensul de succesiune treptată alcătuită din 4 sunete dierite.

<sup>3</sup> Tetracordul cu semitonul la bază se va întâlni și în sistemul modal ca tetracord frigian.

3. *Tetracordul armonic* este format din secunda mică, secunda mărită (interval caracteristic în gamele majore armonice și minore armonice) și secunda mică :



Din cele mai îndepărtate timpuri — încă de la vechii greci — sistemele sonore se construiau pe baza de tetracorduri.

Tetracordul era deci la aceștia cadrul pe care se dezvoltă întreaga varietate modală.

Evul mediu preia tetracordul ca element de bază în formarea scării modale, dar cadrul pe care se desfășoară varietatea modală este acum octava (octava modală).

Sistemele actuale ca : sistemul tonal, sistemul modurilor populare (diatonice și cromatice) folosesc de asemenea tetracordurile în diferitele forme, dar cadrul modal rămâne pe mai departe octava, teoria actuală folosind tetracordurile iudeosebi pentru analiza diferitelor sisteme.



## PRINCIPII TEORETICE REFERITOARE LA MOD

În teoria tonalității, *prin mod se înțelege* — după cum s-a arătat și la § 4 — *ordinea în care sînt dispuse sunetele în cuprinsul gamei.*

Sistemul tonal se bazează pe existența a doua moduri principale de așezare și organizare a sunetelor în game: *modul major și modul minor.*

Determinarea unui mod sau altul se face — din punct de vedere teoretic — pe două căi:

a. *prin raportul de înălțime al sunetelor (treptelor) față de tonică* (de exemplu: *terța mare sau mică față de tonică, sexta mare sau mică față de tonică etc.*);

b. *prin raportul de înălțime dintre treptele înseși, adică prin felul cum sînt așezate tonurile și semitonurile gamei.*

După cum modul este de o stare sau alta (major sau minor), acesta și are etosul, caracterul său specific, individualitatea sa.

### § 9. Treptele modale

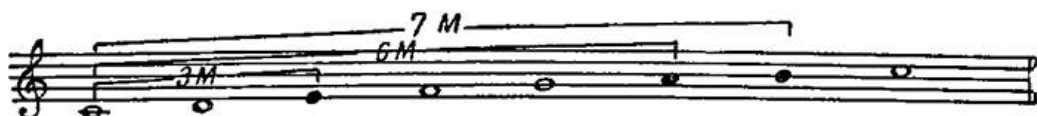
Principala treaptă care definește modul — major sau minor — este treapta III a gamei. Cînd treapta III se află la interval de *terță mare* față de tonică, *modul gamei este major*, iar cînd aceeași treaptă se află la interval de *terță mică* față de tonică, *modul gamei este minor.*

La afirmarea și determinarea modului însă, prin poziția pe care o ocupă față de tonică, în afară de treapta III concură și treptele VI și VII ale gamei.

De aceea, *trepte modale* sînt considerate treptele III, VI și VII ale gamei, prima fiind *treapta modală principală*, pentru că ea singură definește starea majoră sau minoră a modului, iar celelalte sînt *trepte modale secundare*, servind la determinarea variantelor modului major și minor.

Cînd — spre exemplu — treptele III, VI și VII se află la intervale mari față de tonică (3-*ta* mare, 6-*tă* mare, 7-*mă* mare), modul este *major natural*. Cînd însă aceleași trepte se află la intervale mici față de tonică (3-*ta* mică, 6-*tă* mică, 7-*mă* mică) modul este *minor natural*:

### Gamă de mod major natural



### Gamă de mod minor natural



Modificînd treptele modale secundare (VI și VII) prin alterarea lor, coborîtor în major și suitor în minor, vom obține variantele majorului natural (majorul armonic și melodic) și cele ale minorului natural (minorul armonic și melodic).

Gamele care au treapta III la interval de *terță mare* față de tonică alcătuiesc *sistemul modului major*, iar cele care au aceeași treaptă la interval de *terță mică* față de tonică alcătuiesc *sistemul modului minor*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> În terminologia germană, sistemul modului major poartă numele de *Dursystem*, iar cel minor, *Mollsystem*.

## A. SISTEMUL MODULUI MAJOR

Modul major se prezintă, în tonalitate, sub trei aspecte: majorul natural, armonic și melodic<sup>1</sup>.

### § 10. Majorul natural. Determinarea caracteristicilor acestui mod și a provenienței sale în rezonanță

Gama modului major natural este formată din 5 tonuri și 2 semitenuri diatonice dispuse astfel:

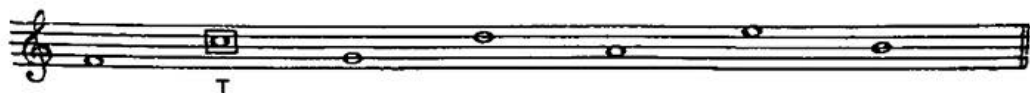
#### Gama Do major natural



Tonurile se află între treptele: I—II, II—III, IV—V, V—VI și VI—VII.

Semitonurile se află între treptele: III—IV și VII—VIII.

Majorul se numește *natural* întrucât toate sunetele sale se așază în ordinea naturală a cvintelor:



<sup>1</sup> În ceea ce privește *majorul armonic* și *cel melodic*, acestea au fost denumite astfel prin analogie cu respectivele variante ale modului minor (minorul armonic și melodic), care sînt mai frecvente în creație decît cele două variante ale modului major.

## Caracteristicile majorului natural

Sunetele gamei acestui mod, față de tonică, sînt așezate la intervale mari și perfecte:



Treptele modale (III, VI și VII) se află la intervale mari față de tonică (3-tă mare, 6-tă mare și 7-mă mare):



Tetracordurile acestui mod sînt amîndouă majore, unite printr-un interval de secundă mare:



Acordurile ce se obțin pe treptele gamei majore naturale au următoarea structură:



- acorduri majore pe treptele I, IV, V;
- acorduri minore pe treptele II, III, VI;
- acord micșorat pe treapta VII.

Rezonanța majorului natural se află în armonicile superioare (primele 6 armonice) ale sunetului fundamental, în care determinanta modului este terța mare (armonical 5).

Rezonanța gamei Do major (armonicile superioare ale sunetului do)



În concluzie, căutînd să facem cîteva aprecieri teoretice generale asupra majorului natural — față de caracteristicile descrise mai sus — vom constata :

— *structura sa modală* (mod major) este deservită nu numai de principală treaptă modală (III), ci totodată și de celelalte trepte modale (VI și VII), toate aflîndu-se la *intervale mari* față de tonică (3-*ta* mare, 6-*ta* mare, 7-*mă* mare) ;

— *cele două tetracorduri simetrice* dau modului un echilibru melodic perfect, echilibru care, transpus în ordinea cvintelor, ne dă relația : I subdominantă, I tonică și 5 dominantă ;

— *acordurile de pe treptele I, IV, V sînt majore*, precizîndu-se astfel și din punct de vedere armonic caracterul modului :

— *corespondența sa în rezonanța armonică superioară* dă modului un suport și în realitatea fizică a sunetelor.

Toate aceste considerații ne duc la concluzia că majorul natural este modul cu organizarea cea mai echilibrată și perfectă a materialului sonor, organizare pe care nu o vom mai întîlni la nici unul dintre moduri.

O asemenea structură, cu astfel de caracteristici, determină, cum este și firesc, un anumit etos acestui mod.

Din acest punct de vedere, majorul natural — modul cel mai utilizat în compozițiile muzicale bazate pe tonalitate — este luminos, deschis, senin. fiînd folosit cu precădere pentru exprimarea imaginilor luminoase, de forță, energie, expansivitate, însuflețire.

Desigur, acest etos al majorului natural nu trebuie înțeles în mod mecanic sau limitativ.

Diferitele calități ale sunetului muzical (timbrul, registrul, intensitatea) precum și ceilalți factori ai expresiei muzicale (ritmul, armonia etc.), reniți în imaginea muzicală, pot întări sau infirma coloritul firesc al majorului natural.

Datorită acestor factori, prin majorul natural pot fi redată uneori și sentimente lirice, triste, severe și de un puternic dramatism.

### Majorul natural

Exemple din literatura muzicală :

R. Wagner (1813—1883)  
Opera „Maestrii cîntăreți din Nürnberg“



L.v. Beethoven (1770—1827)  
Simfonia V

**Allegro**  
*ff*

*etc.*

P. I. Ciaikovski (1840—1893)  
Opera „Evgheni Oneghin“

**Allegro moderato**  
*p con dolcezza e eleganza*

*etc.*

I. D. Chirescu  
Cântec de leagăn

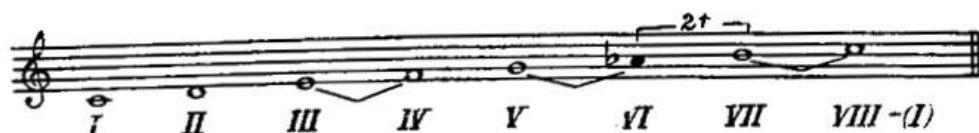
**Andantino mosso**  
*p dolce*

*mp*  
*p*  
*etc.*

## § 11. Majorul armonic. Determinarea caracteristicilor majorului armonic

Gama modului major armonic se formează prin coborîrea treptei VI a majorului natural:

### Gama Do major armonic



Din această cauză, față de majorul natural, structura acestui mod capătă un alt aspect, avînd:

- 3 tonuri, între treptele I—II, II—III și IV—V;
- 3 semitonuri, între treptele III—IV, V—VI și VII—VIII;
- 1 secundă mărită, între treptele VI—VII.

### Caracteristicile majorului armonic

Principala caracteristică a acestui mod o constituie secunda mărită de pe treapta VI, datorită căreia majorul armonic a primit acest nume, prin analogie cu minorul armonic, în care, de asemenea, se găsește un interval de secundă mărită între treptele VI—VII.

Sunetele gamei, față de tonică, au următoarea așezare:



Treptele modale (III, VI și VII) se află la intervale de 3-ța mare, 6-ța mică și 7-mă mare față de tonică:



Tetracordurile din care este alcătuită gama modului major armonic sînt: primul, tetracord major, iar al doilea, tetracord armonic:



Acordurile ce se obțin pe treptele gamei majore armonice au următoarea structură :



- acorduri majore pe treptele I, V :
- acorduri minore pe treptele III, IV :
- acorduri micșorate pe treptele II, VII :
- acord marit pe treapta VI.

Intrucit majorul armonic este format dintr-un tetracord major și un tetracord armonic, melodiile care au la bază un asemenea mod posedă atât caracterul luminos, deschis, al majorului din primul tetracord, cât și nuanța exotică, orientală, a tetracordului al doilea, datorită secundeii mărite, specifice muzicii orientale.

Acest mod, deși puțin utilizat în literatura muzicală, este de o particularitate și de o atracție deosebită.

### Majorul armonic

Exemple din literatura muzicală :

M. M. Ippolitov-Ivanov (1859—1935)  
Fragmente turanice

Moderato sostenuto



P. Vladigherov  
Suită bulgară

$\text{♩} = 69$

mf

f

p

etc.

This musical score is for a piece by P. Vladigherov. It consists of four staves of music in a 2/4 time signature with a tempo of quarter note = 69. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first staff begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second staff starts with a forte (f) dynamic. The third staff ends with a piano (p) dynamic. The fourth staff concludes with 'etc.'.

Gama:

A scale in treble clef, key of F# major, consisting of the notes: F#, G, A, B, C, D, E, F#.

V. Giuleanu  
Bolero

Tempo di bolero

p

mf

f

mf

etc.

This musical score is for a Bolero by V. Giuleanu. It is in 3/4 time and begins with the tempo marking 'Tempo di bolero'. The score consists of five staves of music. The first staff starts with a piano (p) dynamic and includes accents. The second staff has a mezzo-forte (mf) dynamic. The third staff is marked forte (f). The fourth staff returns to mezzo-forte (mf). The fifth staff ends with 'etc.'.

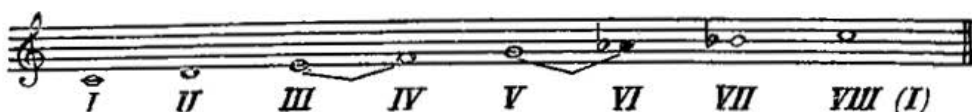
Gama:

A scale in treble clef, key of F# major, consisting of the notes: F#, G, A, B, C, D, E, F#.

## § 12. Majorul melodic. Determinarea caracteristicilor majorului melodic

Gama modului major melodic se formează prin coborîrea treptelor VI și VII ale majorului natural:

### Gama Do major melodic



Față de majorul natural, structura acestui mod capătă un alt aspect, avînd:

- 5 tonuri, între treptele I—II, II—III, IV—V, VI—VII și VII—VIII;
- 2 semitonuri, între treptele III—IV și V—VI.

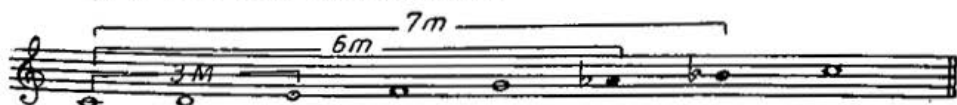
Pentru faptul că treptele VI și VII sînt alterate coborîtor, acest mod a primit denumirea de *major melodic*, prin analogie cu *minorul melodic*, unde aceleași trepte sînt alterate suitor.

### Caracteristicile majorului melodic

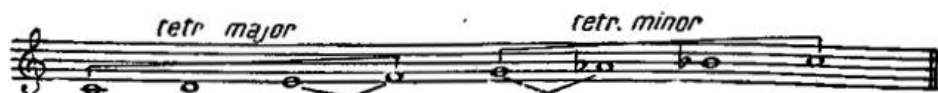
Sunetele gamei față de tonică au următoarea așezare:



Treptele modale (III, VI și VII) se află la intervale de 3-tă mare, 6-tă mică și 7-mă mică față de tonică:



Tetracordurile din care este alcătuită gama modului major melodic sînt: primul, tetracord major, iar al doilea, tetracord minor, pentru care fapt modul se mai numește și *major-minor*:



Acordurile ce se obțin pe treptele gamei majore melodice au următoarea structură :



- acorduri majore pe treptele I, VII ;
- acorduri minore pe treptele II, III ;
- acorduri micșorate pe treptele IV, V ;
- acord mărit pe treapta VI.

Melodiile care au la baza majorul melodic au un caracter mai umbrat decât cele scrise în majorul natural, din cauza tetracordului al doilea care este minor.

Acest mod reprezintă cel mai pregnant contrastul dintre sentimentele pe care le exprimă majorul și cele pe care le exprimă minorul, din cauza celor două tetracorduri diferite din componența sa (major și minor).

Este un mod care se întâlnește mai rar în literatura muzicală, fiind caracteristic mai ales melodiilor de proveniență populară.

### Majorul melodic

Exemple din literatura muzicală :

S. V. Rahmaninov (1873—1943)  
Concertul nr. 2 pentru pian  
(fragment transpus pe do)

Moderato ( $\text{♩} = 72$ )

*mf* *espressivo*

Gama:

x = notă de pasaj (cromatică), ce nu afectează structura modului.

V. Iușceanu  
Melodie

Allegretto

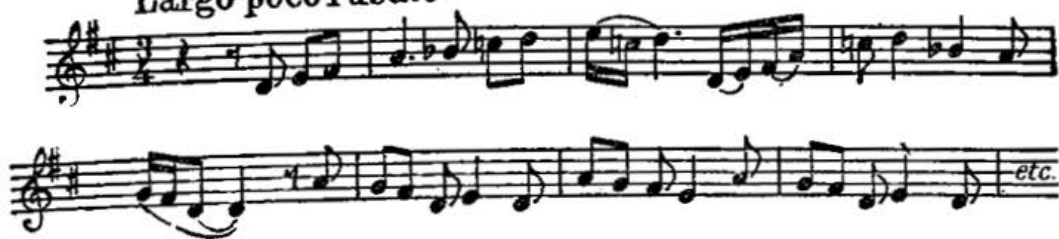
Musical score for 'Allegretto' in G major, 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second and third staves also feature piano dynamics. The fourth staff is marked mezzo-forte (*mf*). Below the main score is a separate staff labeled 'Gama' (Scale) showing the G major scale: G, A, B, C, D, E, F#, G.

Jumătate de joc  
Melodie populară

Musical score for 'Jumătate de joc' in G major, 2/4 time. It consists of three staves of music. Below the main score is a separate staff labeled 'Gama:' (Scale) showing the G major scale: G, A, B, C, D, E, F#, G.

V. Doboș  
Pe plaiuri moldovene

*Largo poco rubato*



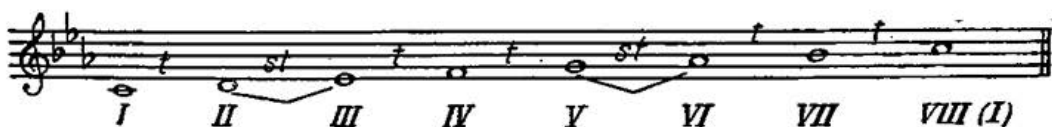
## B. SISTEMUL MODULUI MINOR

Modul minor se prezintă în tonalitate sub trei aspecte: minorul natural, armonic și melodic<sup>1</sup>.

### § 13. Minorul natural. Determinarea caracteristicilor minorului natural și a provenienței sale în rezonanță

Gama modului minor natural este formată din 5 tonuri și 2 semitonuri diatonice, dispuse astfel:

#### Gama do minor natural



Tonurile se află între treptele I—II, III—IV, IV—V, VI—VII și VII—VIII.

Semitonurile se află între treptele II—III și V—VI.

Minorul se numește *natural*, întrucât toate sunetele sale se așază în ordinea naturală a cvintelor:



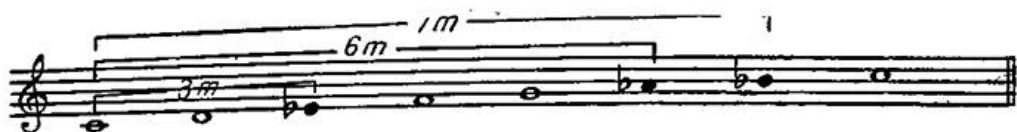
<sup>1</sup> Modul minor în forma lui *naturală* se găsește mai puțin utilizat în tonalitate, deoarece acesta nu servește cerințelor armoniei (nu are trison major pe treapta V, acord de 7-mă de dominantă și acordul sensibilei). Tonalitatea folosește cel mai mult varianta *armonică* a minorului și într-o măsură mai mică, varianta sa *melodică*.

## Caracteristicile minorului natural

Sunetele gamei sînt așezate, față de tonică, la intervale mici și perfecte, afară de cel de pe treapta II, care este la un interval mare :



Treptele modale (III, VI și VII) se află la intervale mici față de tonică (3-tă mică, 6-tă mică, 7-mă mică) :



Tetracordurile din care este alcătuită gama modului minor natural sînt amîndouă minore, unite printr-un interval de secundă mare :



Acordurile ce se obțin pe treptele gamei minore naturale au următoarea structură :



- acorduri minore pe treptele I, IV, V ;
- acorduri majore pe treptele III, VI, VII ;
- acord micșorat pe treapta II.

Rezonanța minorului natural se află în armonicile inferioare (primele 6 armonice) ale sunetului fundamental, în care determinanta modului este terța mică (armonicul 5 inferior) <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> A se vedea vol. I, § 5, pag. 40.

## Rezonanța gamei do minor (armonicele inferioare ale sunetului sol)<sup>1</sup>



Căutînd să facem cîteva aprecieri teoretice generale asupra minorului natural — așa cum s-au făcut și pentru majorul natural — vom constata următoarele :

— *structura sa modală* (mod minor) este deservită nu numai de principala treaptă modală (III), ci totodată și de celelalte trepte modale (VI și VII), toate aflîndu-se la *intervale mici* față de tonică (3-tă mică, 6-tă mică, 7-mă mică) ;

— *cele două tetracorduri*, deși sînt minore, nu mai au o așezare simetrică a semitonurilor în cuprinsul lor (ca în majorul natural), primul avînd semitonul la mijloc, iar al doilea semitonul la bază ;

— *acordurile de pe treptele I, IV, V sînt minore*, precizîndu-se astfel și din punct de vedere armonic caracterul modului. În acest mod însă, acordul treptei V, care este minor, și acordul treptei VII, care este major, nu servesc postulatele armoniei, neputîndu-se realiza acordul de dominantă (acord major) și acordul treptei VII (acord micșorat).

Din punct de vedere al etosului, minorul natural, datorită caracteristicilor descrise mai sus — dintre care un rol deosebit îl au intervalele mici față de tonică și lipsa sensibilei — se prezintă sobru, trist, așezat, domol, cu o oarecare nuanță de arhaism.

Avînd treapta VII la interval de ton față de tonică (subtonică), minorul natural este modul care, în tonalitate, și-a păstrat cel mai bine caracterul său popular, ce este evident în orice compoziție care are la bază un asemenea mod.

### Minorul natural

Exemple din literatura muzicală :

N. A. Rimski-Korsakov (1844—1908)  
Opera „Logodnica țarului“



<sup>1</sup> Rezonanța gamei do minor s-a obținut cu ajutorul armonicelor inferioare ale sunetului fundamental sol.



N. Aladov  
Sonatină pentru oboi, op. 67, nr. 1

*mf*

*etc.*

S. V. Dragoi  
Opera „Năpasta“

*p*

*etc.*

D. D. Botez  
Foaie verde de mohor

*mf*

Foa-ie ver-de de mo - hor,

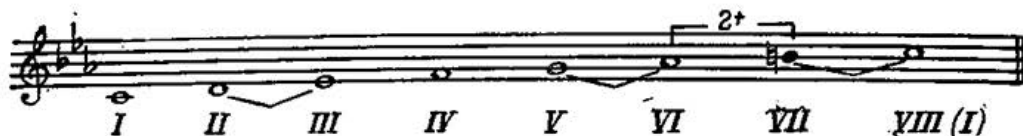
Foa-ie ver-de de mo - hor, La fe-reas-tra

din o - bor Ba - te mur-gul din pi - cior.

## § 14. Minorul armonic. Determinarea caracteristicilor minorului armonic

Gama minorului armonic se formează prin alterarea suitoare a treptei VII din minorul natural:

### Gama do minor armonic



Față de minorul natural, structura acestui mod capătă un alt aspect, avînd:

- 3 tonuri, între treptele I—II, III—IV și IV—V;
- 3 semitonuri, între treptele II—III, V—VI și VII—VIII;
- 1 secundă mărită, între treptele VI—VII.

### Caracteristicile minorului armonic

Principala caracteristică a modului o constituie secunda mărită ce s-a obținut prin ridicarea treptei VII, pentru a i se crea sensibila, funcțiune cerută de legile armoniei, motiv pentru care modul a primit numele de *minor armonic*.

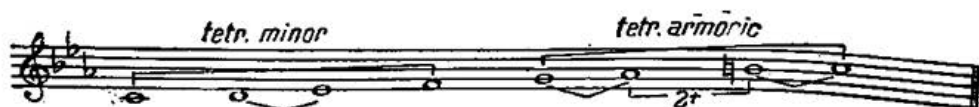
Sunetele gamei, față de tonică, au următoarea așezare:



Treptele modale (III, VI și VII) se afla la intervale de 3-<sup>ta</sup> mica, 6-<sup>ta</sup> mica și 7-<sup>mă</sup> mare față de tonică:



Tetracordurile din care este alcătuit acest mod sînt: primul, tetracord minor, iar al doilea, tetracord armonic:



Acordurile ce se obțin pe treptele gamei minore armonice au următoarea structură :



- acorduri minore pe treptele I, IV ;
- acorduri majore pe treptele V, VI ;
- acorduri micșorate pe treptele II, VII ;
- acord mărit pe treapta III.

În creația bazată pe tonalitate, minorul armonic este cel mai utilizat dintre variantele minorului. Având sensibilă ca și majorul natural (treapta VII la interval de semiton diatonic față de tonică), minorul de această structură este propice armoniei tonale — în care scop a fost de altfel și creat — putându-se obține, cu ajutorul sensibilei, acordul de septimă de dominantă de pe treapta V și cel micșorat de pe treapta VII, elemente esențiale în angrenajul tonalității.

Din punct de vedere al etosului, minorul armonic, datorită existenței secundeii mărite, pierde suavitatea și arhaismul minorului natural.

În schimb, secunda mărită, elementul de tensiune și dramatism al gamei minore armonice, face ca stările sufletești triste, exprimate prin acest mod, să se ascute uneori cu mult față de cele ale minorului natural.

Maestrii artei clasice și romantice, precum și urmașii acestora, au folosit adesea, în lucrările lor, minorul armonic.

### Minorul armonic

Exemple din literatura muzicală :

L.v. Beethoven (1770—1827)  
Simfonia III „Eroica”

Adagio assai (♩=80)

Gama:

Ed Grieg (1843—1907)•  
Melodie populară norvegiană

*Con moto*

*etc.*

*Gama:*

G. Mahler (1860—1911)  
Simfonia V

*Moderato*

*etc.*

*Gama*

I. Peev  
Melodie

M. M. ♩ = 152

*mf*



## § 15. Minorul melodic. Determinarea caracteristicilor minorului melodic

Gama minorului melodic se formează, în urcare, prin alterarea suitoare a treptelor VI și VII ale minorului natural, iar în coborîre se revine la forma minorului natural:

### Gama do minor melodic



În această formă, față de minorul natural, structura modului capătă un nou aspect, avînd:

- 5 tonuri, între treptele I—II, III—IV, IV—V, V—VI și VI—VII;
- 2 semitonuri, între treptele II—III și VII—VIII.

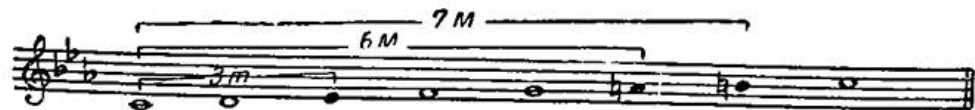
Prin urcarea treptei VI s-a rezolvat dificultatea ce o prezenta intonarea în melodie a secunde marii din minorul armonic, motiv pentru care modul a primit numele de *minor melodic*.

### Caracteristicile minorului melodic

Sunetele gamei, față de tonică, au următoarea așezare:<sup>1</sup>



Treptele modale (III, VI și VII) se află la intervale de 3-<sup>ta</sup> mică, 6-<sup>tă</sup> mare și 7-<sup>mă</sup> mare:



<sup>1</sup> Analiza modului se face numai în forma sa suitoare, întrucît în coborîre este identic cu minorul natural.

Tetracordurile din care este alcătuită gama modului minor melodic sînt: primul, tetracord minor, iar al doilea, tetracord major, pentru care fîpt acest mod se mai numește și *minor-major*:



Acordurile ce se obțin pe treptele gamei minore melodice au următoarea structură:



- acorduri minore pe treptele I, II;
- acorduri majore pe treptele IV, V;
- acorduri micșorate pe treptele VI, VII;
- acord mărit pe treapta III.

În compoziție se întîlnesc mai rar melodii scrise numai în minorul melodic, acest mod fiind utilizat de obicei laolaltă cu minorul armonic sau cu cel natural.

Structura tetracordului său superior avantajează atît din punct de vedere melodic cît și armonic formulele de cadență finală ale lucrărilor scrise pe baza minorului.

Sentimentele ce se pot exprima prin minorul melodic pot fi variate, mai cu seamă triste, duioase, însoțite uneori însă de contrastul cel dă tetracordul al doilea al modului, care este major și în care, din punct de vedere estetic, rezidă elemente ale expansivității (lumină, seninătate, aspirație).

### Minorul melodic

Exemple din literatura muzicală:

Fr. Chopin (1810—1849)  
Balada nr. 1, op. 23



N. A. Rimski-Korsakov (1844—1908)  
Opera „Logodnica țarului“

*Allegretto*



*Gama pentru cele 2 exemple.*



D. B. Kabalevski  
Variațiuni ușoare, op. 40, nr. 2

*Moderato con moto*



*Gama:*



### § 16. Minorul lui Bach

În lucrările sale, Johann Sebastian Bach a folosit încă o variantă a modului minor, care păstrează alterările suitoare ale treptelor VI și VII din minorul melodic și în sens coboritor :



Exemple din literatura muzicală :

J. S. Bach (1685—1750)  
Invențiunea nr. 4

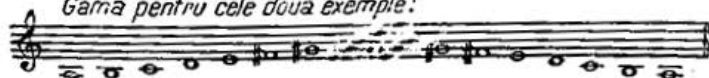


Ed Grieg (1843—1907)  
Vals, op. 12, nr. 2

*Allegro moderato*

Musical notation for Ed Grieg's Waltz, Op. 12, No. 2, showing piano accompaniment with two staves. The first system shows the first two measures. The second system shows the next two measures. The third system shows the final two measures, ending with "etc.".

*Gama pentru cele două exemple :*



C. Saint-Saëns (1835—1921)  
Sonata pentru vioară și pian, op. 75, nr. 1





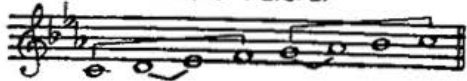
§ 17. Tablou comparativ al modului major și minor  
cu variantele lor

*Majorul natural*



Amândouă tetracordurile sînt majore. Semitonurile se află între treptele III—IV și VII—VIII.

*Minorul natural*



Amândouă tetracordurile sînt minore. Semitonurile se află între treptele II—III și V—VI.

*Majorul armonic*



Se formează prin modificarea majorului natural, *coborîndu-i* treapta VI. Primul tetracord rămîne major, iar al doilea devine armonic. Semitonurile sînt așezate între treptele III—IV, V—VI, VII—VIII, iar între treptele VI—VII se află o secundă mărită.

*Minorul armonic*



Se formează prin modificarea minorului natural, *ridicîndu-i* treapta VII. Primul tetracord rămîne minor, iar al doilea devine armonic. Semitonurile sînt așezate între treptele II—III, V—VI și VII—VIII, iar între treptele VI—VII se află o secundă mărită.

*Majorul melodic (major-minor)*



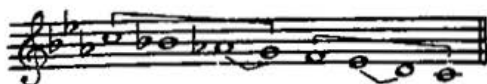
Se formează prin modificarea majorului natural, *coborîndu-i* treptele VI și VII. Primul tetracord rămîne major, iar al doilea devine minor, de unde numele de mod *major-minor*. Semitonurile se află între treptele III—IV și V—VI.

*Minorul melodic (minor-major)*



Se formează prin modificarea minorului natural, *ridicîndu-i* treptele VI și VII. Primul tetracord rămîne minor, iar al doilea devine major, de unde numele de mod *minor-major*. Semitonurile se află între treptele II—III și VII—VIII.

În coborîre, minorul melodic revine la cel natural, prin alterarea coborîtoare a treptelor VII și VI :



Observăm că toate modificările ce s-au produs în variantele gamelor majore și minore, s-au efectuat numai în cadrul tetracordului al doilea, tetracordul întâi rămânând neschimbat, întrucît el este acela care, prin terța mare sau mică, determină modul gamei (major sau minor). Tetracordul al doilea în major folosește alterările coborîtoare ale treptelor VI și VII, iar în minor, alterările suitoare ale treptelor VI și VII.

Gama modului major, cu elementele majorului natural și ale variantelor acestuia (armonic și melodic)



Gama modului minor, cu elementele minorului natural și ale variantelor acestuia (armonic și melodic)



## PRINCIPII TEORETICE REFERITOARE LA TONALITATE

*Fenomenul interdependenței și gravitației funcționale a sunetelor spre un centru sonor precis determinat — denumit tonică — poartă numele de tonalitate.*

Din această definiție rezultă următoarele :

a. *sunetele în tonalitate gravitează* spre un centru sonor, care poate fi oricare dintre cele 12 sunete ale scării muzicale, deci, tonalitate înseamnă transpunerea modului (major sau minor) la oricare înălțime ;

b. *sunetele îndeplinesc aici anumite funcțiuni* față de tonică — sunetul cu funcțiunea centrală — deci, tonalitate înseamnă, în același timp, ansamblul de funcțiuni melodice și armonice grupate în jurul tonicii.

### § 18. Teoria funcționalității. Existența tonicii, criteriul funcționalității în muzică

În creația muzicală, sunetele îndeplinesc anumite funcțiuni, determinate de rolul ce li se atribuie față de tonică.

Între sunete deci există o anumită ierarhie funcțională, se nasc raporturi de apropiere, dependență, gravitație (mai mare sau mai mica) spre un centru sonor care îndeplinește funcțiunea principală atât în melodie, cât și în armonic.

Un asemenea sunet, avînd funcțiunea centrală față de celelalte, poartă numele de *tonică*.

Ea are în compoziție un rol asemănător celui dat în acustică sunetului fundamental față de armonicile sale, tonica reprezentînd centrul spre care converg toate celelalte sunete cu funcțiuni subordonate.

Sunetul care îndeplinește funcțiunea de tonică se întâlnește mai frecvent în discursul muzical, se resimte ca un fir conducător al acestuia și apare mai întotdeauna la sfârșitul lucrării muzicale, lasându-ne impresia de odihnă, repaus, încheiere.

*Orice compoziție care se bazează pe existența unei tonici — presupunând deci o ierarhie funcțională a sunetelor sale și o subordonare a acestora față de un centru polarizator — face parte din sistemul funcțional de creație.*

Melodiile cele mai simple și armoniile cele mai primitive, ca să nu mai vorbim de marile creații ale epocii noastre, gravitează spre un centru sonor oarecare, acordă sunetelor un rol componistic diferențiat și subordonat tonicii, chiar dacă aceasta se schimbă uneori foarte des. Numai atonalismul este lipsit de funcționalitate, de unde deducem că întreaga creație muzicală a omenirii (afară de cea atonală) se bazează pe un sistem oarecare de funcțiuni, pe ierarhizarea și atracția sunetelor către o tonică.

## § 19. Funcționalitate modală, funcționalitate tonală

După natura creațiilor muzicale, funcționalitatea sunetelor poate fi de două feluri: *modală* și *tonală*.

*Funcționalitatea modală* se realizează în lucrările care au la bază melodurile populare. Ea este de esență melodică, raporturile și interdependența dintre sunete stabilindu-se aici pe linie orizontală — în melodie — diferitele scări modale având originea lor în cântecul popular, care este prin natura sa melodic<sup>1</sup>.

*Funcționalitatea tonală* se realizează în lucrările care au la bază tonalitatea (majorul și minorul, cu variantele acestora). Ea este de esență armonică, raporturile și interdependența dintre sunete stabilindu-se aici pe linie verticală — în armonie — și anume în relația dintre cele trei trepte principale ale tonalității (triada tonală): tonica (treapta I), dominantă (treapta V) și subdominantă (treapta IV), ale căror acorduri formează stâlpii tonalității:



<sup>1</sup> Sistemul funcțional modal se va trata la § 64.

## § 20. Cvinta și terța, intervale coordonatoare ale relațiilor funcționale în tonalitate

Funcțiunile pe care le îndeplinesc sunetele în tonalitate se determină în primul rând pe linia cvintelor perfecte, iar în al doilea rând, pe linia terțelor (mari și mici), așa cum rezultă din rolul acestora în formarea acordurilor tonalității<sup>1</sup>.

Pe baza succesiunii prin cvinte perfecte a sunetelor se stabilește mai întâi relația tonală fundamentală: Subdominantă (Sd) — Tonică (T) — Dominantă (D). Apoi, putem stabili, din punct de vedere funcțional, câte sunete aparțin regiunii dominantei și câte aparțin regiunii subdominantei, aceasta determinând un mai mare sau mai mic echilibru funcțional al sunetelor în jurul tonicii.

Modul cu echilibrul funcțional perfect al sunetelor sale este — așa cum s-a mai arătat și la § 10 — majorul natural, al cărui material sonor, așezat în ordinea cvintelor, ne dă relația: 1 subdominantă, 1 tonică, 5 dominante:



Pentru ce un asemenea raport reprezintă echilibrul funcțional perfect și nu altul? Știința funcțională stabilită în muzică ne dă răspunsul la această întrebare: întrucât numai într-un asemenea angrenaj toate sunetele, inclusiv subdominanta, se atașază și concură la afirmarea unui centru tonal dat.

De îndată ce acest raport se schimbă, echilibrul funcțional al modului se modifică și el în defavoarea tonicii respective.

Care este explicația acestui fenomen?

*Dominanta superioară*, cu toate sunetele din regiunea ei, este atașată în mod intim de tonică.

În rezonanță, ea este generată de tonică, după cum și celelalte sunete din regiunea dominantei își au filiațiunea tot de la tonică.

*Dominanta inferioară* (subdominanta), cu sunetele din regiunea ei, în schimb, nu este tot atât de fidelă tonicii. Pentru subdominantă, tonica se găsește la o cvintă perfectă suitoare, ceea ce înseamnă că-i servește drept dominantă. Iar în rezonanță, subdominanta generează însăși tonică. Mai

<sup>1</sup> Relațiile ce decurg din rolul terței în tonalitate se vor trata la § 23. „Acordul”.

mult, în gamă — din punct de vedere melodic — subdominanța stă pe picior de egalitate cu tonica, avînd, ea și aceasta, privilegiul sensibilei (treapta III la interval de semiton diatonic față de treapta IV).

Într-un cuvînt, subdominanta, datorită poziției pe care o are față de tonică, tinde să devină ea însăși tonică.

Din această cauză, trebuie stabilit un echilibru pe pîrghia mai multor dominante, în care și subdominanta să concure la afirmarea unei tonici date, echilibru care, după cum s-a arătat mai sus, rezidă în relația: la o subdominantă se contrapun 5 sunete din regiunea dominantei.

În afară de majorul natural — modul cu organizarea funcțională perfectă a sunetelor sale — celelalte moduri nu mai au un echilibru funcțional de această perfecțiune.

De exemplu, în minorul natural găsim relația: 4 subdominante, 1 tonică, 2 dominante:

*do minor natural*

The musical staff shows the notes of the do minor natural scale: C, D, E, F, G, A, B, C. The notes are labeled as follows:  $Sd_4$  (C),  $Sd_3$  (D),  $Sd_2$  (E),  $Sd_1$  (F), T (G),  $D_1$  (A), and  $D_2$  (B). A bracket under  $Sd_4$  to  $Sd_1$  is labeled "regiunea subdominantei". A bracket under  $D_1$  and  $D_2$  is labeled "regiunea dominantei".

Un echilibru funcțional mai apropiat de cel al majorului natural s-a realizat prin ridicarea treptei VII a minorului natural, obținîndu-se minorul armonic, modul primind, în acest fel, încă un element din seria cvintelor suitoare și în același timp o funcțiune specifică tonală (sensibilă):

*do minor armonic*

The musical staff shows the notes of the do minor harmonic scale: C, D, E, F, G, A, B $\flat$ , C. The notes are labeled as follows:  $Sd_4$  (C),  $Sd_3$  (D),  $Sd_1$  (F), T (G),  $D_1$  (A),  $D_2$  (B $\flat$ ), and  $D_5$  (C). A bracket under  $Sd_4$  to  $Sd_1$  is labeled "regiunea subdominantei". A bracket under  $D_1$  to  $D_5$  is labeled "regiunea dominantei".

Relațiile funcționale ce se stabilesc după principiul cvintei capătă, în ordinea diatonică a sunetelor (ordinea prin tonuri și semitonuri), o și mai mare concretizare, fiecare sunet sau treaptă din tonalitate primind o denumire funcțională precisă.

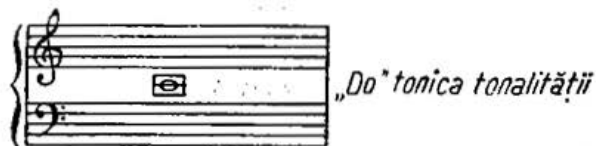
## § 21. Sistemul de funcțiuni în tonalitate

Funcțiunile pe care le îndeplinesc sunetele (treptele) în tonalitate sînt:

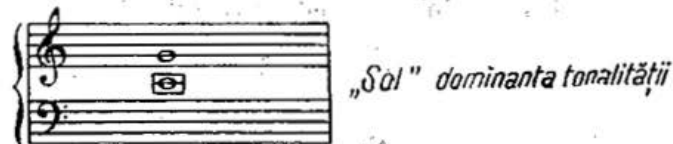
- treapta I a gamei = *tonică*
- treapta II a gamei = *contradominantă* (dominanta dominantei)
- treapta III a gamei = *mediantă superioară*
- treapta IV a gamei = *subdominantă* (dominanta inferioară)
- treapta V a gamei = *dominantă*
- treapta VI a gamei = *mediantă inferioară*<sup>1</sup>
- treapta VII a gamei = *sensibilă*.

Să concretizăm, spre exemplu, funcțiunile treptelor în tonalitatea *Do* major:

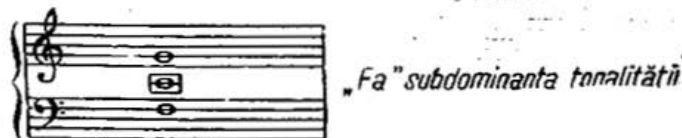
*Tonica* este sunetul principal care determină numirea tonalității. De tonică sînt atrase toate celelalte sunete din tonalitate (centrul sonor de gravitație):



*Dominanta*, treapta cea mai importantă după tonică, se află la o cvintă superioară față de tonică:



*Subdominantă* (dominanta inferioară), cu aproape aceeași importanță ca și dominantă, se află la o cvintă inferioară față de tonică:



<sup>1</sup> Unele tratate numesc treapta II „supratonică”, iar treapta VI „supradominantă”, avînd în vedere așezarea lor în gamă (prima venind imediat după tonică, iar a doua, imediat după dominantă). Asemenea denumiri însă nu pot fi considerate „funcțiuni tonale”, care, după cum s-a arătat mai înainte, sînt de natură armonică, de aceea nu-și au justificare.

*Medianta superioară* se află între tonică și dominantă, iar *medianta inferioară*, între tonică și subdominantă :



„Mi” *medianta superioară*  
și „La” *medianta inferioară*

*Contradominanta* (dominantă dominantei) se află la o cvintă superioară față de dominantă :



„Re” *contradominanta tonalității*

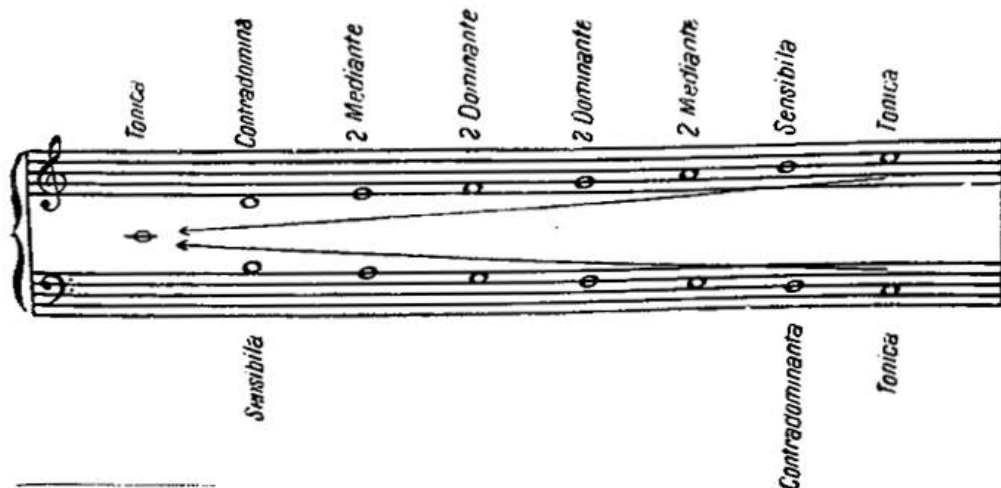
*Sensibila*, sunetul care are atracția cea mai puternică spre tonică, se află pe treapta VII a gamei. Mersul ei obligatoriu, tendința de a se rezolva pe tonică, constituie una din legile tonalității<sup>1</sup> :



și „sensibila tonalității

În cazul când treapta VII se găsește la interval de un ton față de tonică, așa cum este cazul în majorul melodic și minorul natural, ea își pierde caracterul de sensibilă și de funcțiune tonală, numindu-se *subtonică*.

Prezentind funcțiunile tonale ale treptelor față de tonica *do*, concomitent în suire și în coborâre, obținem următoarea schemă :



<sup>1</sup> *Sensibila*, această funcțiune ce conduce alit de firesc spre tonică, a jucat un rol deosebit în epoca fixării și determinării tonalității ca sistem de creație (*subsemitonium modi*), devenind treaptă caracteristică în majorul natural și minorul armonic.



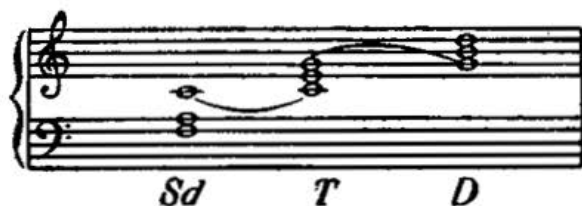
## § 22. Trepte tonale

Dintre toate funcțiunile descrise mai sus, cele care concură în mod deosebit la formarea tonalității, determinând poziția concretă a acesteia în sistemul sonor, sînt funcțiunile de pe treptele I, IV, V (T, Sd și D), pentru care fapt ele poartă numele de *trepte tonale* sau *trepte principale ale tonalității*.

În gamă, treptele tonale se găsesc la extremele tetracordurilor, formînd pilonii acestora :



Din punct de vedere armonic, ele sînt stîlpi pe care se reazemă întregul eșafodaj tonal, în acordurile lor găsindu-se toate sunetele gamei :



## § 23. Acordul, sinteza armonică a tonalității

Dacă gama — ce cuprinde materialul sonor orînduit după înălțime — constituie sinteza melodică a tonalității, acordul reprezintă cea de a doua sinteză a tonalității, *sinteza sa armonică*<sup>1</sup>.

Prin *acord* — în sensul cel mai cuprinzător al cuvîntului — se înțelege efectul sonor produs de mai multe sunete diferite auzite simultan.

În concepția tonală, *acordul este simultaneitatea a cel puțin 3 sunete diferite așezate la intervale de terțe, sau care pot fi așezate la intervale de terțe.*

Intervalul organizator al acordurilor în tonalitate este deci terța (mare sau mică) pe baza căreia se pot forma, prin suprapunere, toate acordurile acesteia.

<sup>1</sup> Această considerație teoretică explică motivul pentru care acordul se studiază și în cadrul teoriei muzicii, fără de care studiul tonalității ar fi incomplet.

## Felurile acordurilor

Acordul format din 3 sunete diferite, dispuse la intervale de terțe, poartă numele de *acord de trei sunete* sau *trison*:



Acordul format din 4 sunete diferite, dispuse la intervale de terțe, poartă numele de *acord de septimă*:



Acordul format din 5 sunete diferite, dispuse la intervale de terțe, poartă numele de *acord de nonă*:



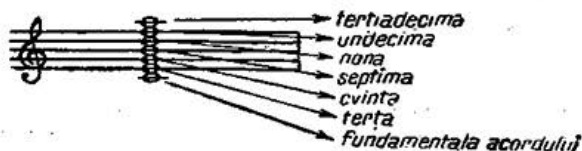
Acordul format din 6 sunete diferite, dispuse la intervale de terțe, poartă numele de *acord de undecimă*:



Acordul format din 7 sunete diferite, dispuse la intervale de terțe, poartă numele de *acord de terțiadecimă*:



Față de rolul și funcțiunea pe care o au sunetele în acord, acestea primesc următoarele denumiri:



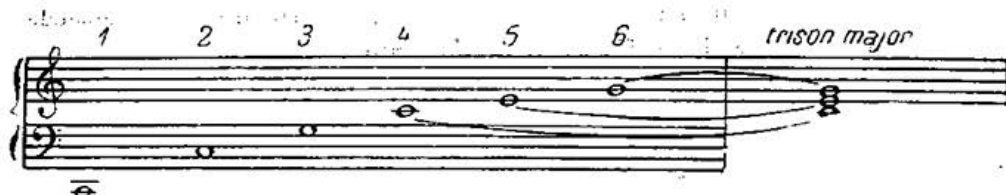
## § 24. Acordul de trei sunete (trisonul)

Acordul de trei sunete este alcătuit din fundamentală, terță și cvintă. El poate fi de patru feluri: major, minor, mărit și micșorat.

Acordul major (trisonul major) este alcătuit din terță mare și cvintă perfectă pe fundamentală, sau dintr-o terță mare la bază și o terță mică la vîrf:



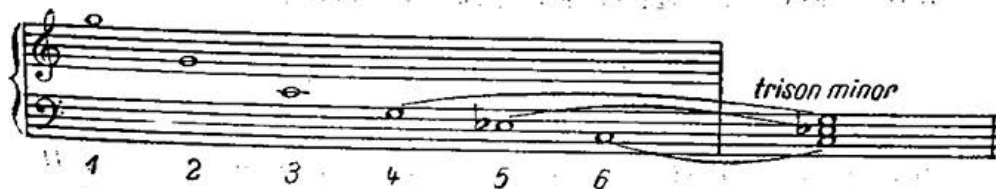
În rezonanța naturală, trisonul major rezultă din primele 6 armonice superioare, din care se elimină dublările:



Acordul minor (trisonul minor) este alcătuit din terță mică și cvintă perfectă pe fundamentală, sau dintr-o terță mică la bază și o terță mare la vîrf:



În rezonanța naturală, trisonul minor rezultă din primele 6 armonice inferioare, din care se elimină dublările:



Acordul (trisonul) mărit este alcătuit din terță mare și cvintă mărită pe fundamentală, sau din două terțe mari suprapuse:



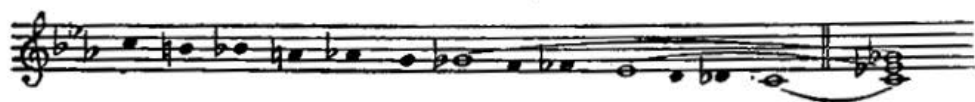
El își are sursa în *gama cromatică majoră*<sup>1</sup>, unde sunetele sale componente apar după fiecare 4 elemente sonore :



Acordul (*trisonul*) micșorat este alcătuit din terță mică și cvintă micșorată pe fundamentală, sau din două terțe mici suprapuse :



El își are sursa în *gama cromatică minoră*, coboritoare, unde sunetele sale componente apar după fiecare trei elemente sonore :



### Stările acordurilor de 3 sunete și cifrarea lor

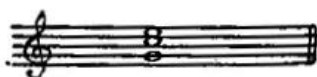
Dacă un acord are *fundamentală în bas* (la vocea gravă), acordul se găsește în *stare directă* :



Dacă acordul are *terță în bas*, acesta se consideră în *răsturnarea I* :



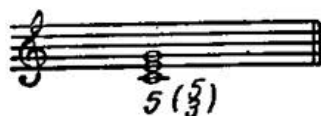
Dacă acordul are *cvintă în bas*, acesta se consideră în *răsturnarea II* :



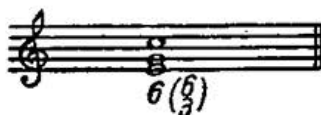
<sup>1</sup> A se vedea § 48.

Pentru cifrarea unui acord ne servim de cifrele arabe, care reprezintă intervalele dintre sunetul din bas și celelalte sunete ale acordului în diferitele lui stări. Cifrajul se pune dedesubtul acordului

Acordul în stare directă se cifrează cu 5, provenind din  $\frac{5}{3}$  (terțevint-acord sau pe scurt cvintacord):



Acordul în răsturnarea I se cifrează cu 6, provenind din  $\frac{6}{3}$  (terțsex-acord, sau pe scurt sextacord):



Acordul în răsturnarea II se cifrează cu  $\frac{6}{4}$  (cvartsex-acord):



La primele două stări s-a eliminat din cifraj cifra 3, care reprezintă intervalul de terța, comun tuturor stărilor acordurilor.

## § 25. Acordul de septimă

Acordul de septimă se obține prin adăugarea a încă unei terțe la acordul de trei sunete, ultimul sunet constituind, cu fundamentală acordului, intervalul de septimă. El este alcătuit deci din fundamentală, terța, cvintă și septimă.

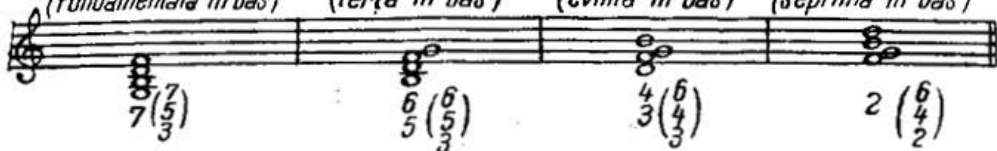
În sistemul tonal, cele mai utilizate acorduri de septimă sînt:

— acordul care se formează pe treapta V — a modului major natural și a modului minor armonic — *septima de dominantă*;

— acordul care se formează pe treapta VII a aceluiași moduri — *acordul sensibil*.

Acordul de septimă de dominantă este alcătuit dintr-un trison major plus o terță mică, având patru stări :

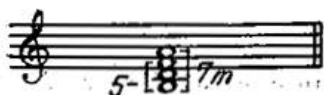
stare directă	răsturnarea I	răsturnarea II	răsturnarea III
septacord	cvintsextacord	terțcvartacord	secundacord
(fundamentală în bas)	(terța în bas)	(cvinta în bas)	(septima în bas)



În rezonanța naturală, acordul de septimă de dominantă rezultă din primele 7 armonice superioare, din care se elimină dublările :



Acordul de septimă de pe treapta VII din majorul natural este alcătuit dintr-un trison micșorat, plus o terță mare; pe fundamentală se formează o septimă mică (acord de septimă mică) :



Acordul de septimă de pe treapta VII din minorul armonic este alcătuit dintr-un trison micșorat, plus o terță mică; pe fundamentală se formează deci o septimă micșorată (acord de septimă micșorată) :



Analizând acordurile de septimă de pe toate treptele modului major natural și ale modului minor armonic (modurile cele mai folosite în armonie), vom obține :

*Do major natural*



- treapta I = acord de *septimă mare*, avînd la bază *trison major*
- treapta II = acord de *septimă mică*, avînd la bază *trison minor*
- treapta III = acord de *septimă mică*, avînd la bază *trison minor*
- treapta IV = acord de *septimă mare*, avînd la bază *trison major*
- treapta V = acord de *septimă mică*, avînd la bază *trison major*
- treapta VI = acord de *septimă mică*, avînd la bază *trison minor*
- treapta VII = acord de *septimă mică*, avînd la bază *trison micșorat*.

*do minor armonic*



- treapta I = acord de *septimă mare*, avînd la bază *trison minor*
- treapta II = acord de *septimă mică*, avînd la bază *trison micșorat*
- treapta III = acord de *septimă mare*, avînd la bază *trison mărit*
- treapta IV = acord de *septimă mică*, avînd la bază *trison minor*
- treapta V = acord de *septimă mică*, avînd la bază *trison major*
- treapta VI = acord de *septimă mare*, avînd la bază *trison major*
- treapta VII = acord de *septimă micșorată*, avînd la bază *trison micșorat*.

§ 26. Acordul de nonă

Acordul de nonă se obține prin adăugarea a încă unei terțe la cel de septimă, ultimul sunet constituind, cu fundamentală acordului, intervalul de nonă. El este alcătuit deci din fundamentală, terță, cvintă, septimă și nonă.

Cel mai utilizat acord de nonă este acela care se formează pe treapta V a majorului natural și minorului armonic — *nona de dominantă* — care poate fi acord de nonă mare sau de nonă mică :



În rezonanța naturală, acordul de nonă de dominantă rezultă din primele 9 armonice superioare, din care se elimină dublarile:



Celelalte acorduri — de undecimă și terțiadecimă — se folosesc de obicei pe treapta V a tonalității:



## § 27. Acorduri principale și secundare. Acorduri consonante și disonante

Acordurile care se formează pe treptele principale ale tonalității (I, V, IV — tonica, dominantă și subdominantă) poartă numele de acorduri principale, întrucât ele determină pe linie armonică însăși tonalitatea.

Acordurile care se formează pe treptele secundare ale tonalității (II, III, VI, VII) se numesc acorduri secundare, întrucât ele sînt dependente și subordonate celor principale.

### Acorduri consonante și disonante

Ca și intervalele, acordurile pot fi *consonante* și *disonante*.

Orice acord care conține în componența sa un interval disonant este considerat acord disonant. După principiile armoniei clasice, un acord disonant trebuie să se rezolve într-un acord consonant.

Dintre acordurile descrise mai înainte sînt consonante numai trisonurile majore și minore, iar restul, disonante, adică: trisonurile marite și micșorate, toate acordurile de septimă, nonă, undecimă și terțiadecimă, datorită existenței intervalelor disonante din structura lor.

În procesul rezolvării, cea mai mare atracție către acordul tonicii (treapta I) o au acordurile dominantei (trisonul, septimă și nonă de dominantă) și acordurile sensibilei (trisonul micșorat, acordul de septimă mică și micșorată al treptei VII), care servesc în acest fel la afirmarea — pe plan armonic — a centrului sonor de gravitație (tonalității).



## FORMAREA TONALITAȚILOR MAJORE ȘI MINORE PE ALTE SUNETE

Atât gamele tonalităților majore, cât și gamele tonalităților minore pot fi formate pe oricare dintre cele 12 sunete ale scării muzicale.

### A. TONALITAȚILE MAJORE

#### § 23. Tonalitățile majore cu diezi. Procedee de construire a acestora pe alte sunete

Pornind de la gama model „Do major natural”, tonalitățile majore cu diezi se obțin pe două căi :

— fie pe baza succesiunii reale a sunetelor, ținând seama că fiecare tonalitate nouă devine mai expansivă cu o cvintă decât aceea de la care pornim (principiul succesiunii prin cvinte) ;

— fie pe baza succesiunii aparente a sunetelor, folosind înlanțuirea prin tetracorduri, sau transpunerea gamei model pe alte sunete.

#### 1. Construirea tonalităților cu diezi pe baza succesiunii lor prin cvinte perfecte

Vrem să construim, spre exemplu, o tonalitate cu tonica pe prima cvintă superioară *sol*, pornind de la gama model *Do* major.

Materialul sonor dispus prin cvinte, în tonalitatea *Do* major, este următorul : *fa, do, sol, re, la, mi, si*, cu centrul tonal pe *do*.

Deplasind centrul tonal de pe sunetul *do* la o cvintă superioară, adică pe sunetul *sol*, întregul material sonor se deplasează și el cu o cvintă mai sus, pierzind, de la extremitatea inferioară a seriei cvintelor, sunetul *fa* și

dobândind în schimb, la extremitatea superioară a seriei de cvinte, sunetul *fa diez* :

Seria de cvinte are acum componența următoare : *do, sol, re, la, mi, si, fa diez*. Alterația ultimului sunet din această serie (*fa diez*), făcând parte din constituția noii tonalități, va trece la cheie, alcătuind armura lui *Sol major*.

Continuând să deplasăm — după principiul cvintelor — materialul sonor al tonalității *Sol major* spre un nou centru tonal, aflat la o cvintă superioară, vom obține, prin același procedeu, materialul sonor al tonalității *Re major* :

La armură se mai adaugă încă o alterație constitutivă, așa încât armura lui *Re major* va avea doi diezi (*fa diez și do diez*).

În același fel putem construi toate celelalte tonalități majore cu diezi ce urmează în seria cvintelor ascendente.

Alterațiile constitutive vor apărea la armură riguros în ordinea cvintelor suitoare, adică : *fa diez, do diez, sol diez, re diez, la diez, mi diez, si diez*.

## 2. Construirea tonalităților majore cu diezi prin tetracorduri și prin transpunere

Al doilea procedeu de construire a tonalităților majore cu diezi este cel prin tetracorduri și prin transpunerea gamei model pe alte sunete.

### a. Construcția prin tetracorduri

Vrem să construim, spre exemplu, o gamă cu tonica pe *sol*, pornind de la gama model *Do major*, care este formată din două tetracorduri majore, unite printr-o secundă mare, astfel :

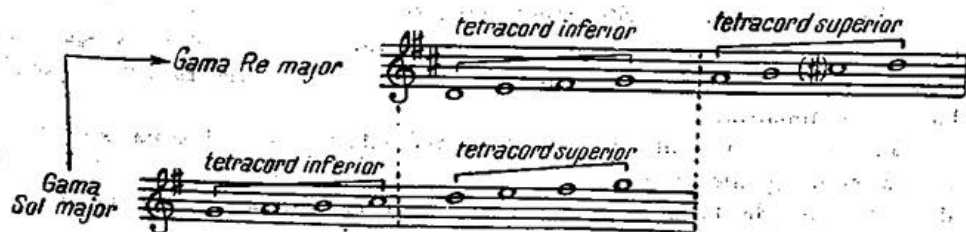


Dacă luăm drept tonică nota *sol*, ce se găsește la baza tetracordului superior al gamei model *Do major*, și vom construi pe aceasta două tetracorduri majore, unite, de asemenea, printr-o secundă mare, obținem gama tonalității *Sol major* :



Pentru ca și tetracordul al doilea să fie major, observăm că a fost necesară alterarea ascendentă a treptei VII, adică aducerea în constituția gamei a lui *fa diez*, care se trece la cheie ca armură a tonalității *Sol major*.

După același procedeu, pornind prin tetracorduri, de la gama tonalității *Sol major* vom obține gama tonalității *Re major* :



## b. Construcția prin transpunerea gamei model

La același rezultat ajungem transpunind gama model *Do* major pe o altă tonică.

Știm că ordinea tonurilor și semitonurilor în gama *Do* major este următoarea: ton, ton, semiton, ton, ton, ton, semiton.

Vom construi — după același tipar — o succesiune de sunete pe tonica *sol*:



Pentru ca transpunerea să se facă identică, a fost nevoie ca sunetul *fa* din gama *Do* major (treapta VII din noua gama) să fie alterat suitor, obținându-se în acest fel armura noii tonalități (*fa diez*), care se trece apoi la cheia.

Mai departe, procedând în același fel, cu ajutorul tetracordurilor și transunerii gamei model, se obțin și celelalte game majore cu diezi.

Ordinea în care apar tonalitățile majore cu diezi, pornind de la *Do* major, este din *cvintă perfectă* în *cvintă perfectă* suitoare:

*Do—Sol—Re—La—Mi—Si—Fa diez—Do diez.*



Până la tonalitate, modurile și celelalte scări muzicale nu erau transpozabile. Ele se întrebunțau pe anumite sunete și erau legate strict de acestea.

Unul dintre marile avantaje pe care îl oferă tonalitatea este acela al posibilității de transpunere a gamelor și sistemelor sonore pe oricare dintre sunetele scării muzicale.

Eliberându-se de rigorile construcției legate numai de o anumită tonică, tonalitatea descătușează creația deschizând larg drumul acesteia spre modulație, principiul care a însemnat cel mai vădit progres în arta muzicală bazată pe tonalitate.

La aceasta a contribuit — fără îndoială — și folosirea sistemului intonației temperate, care a dat posibilitatea transunerii cu ușurință a celor două moduri de bază (majorul și minorul cu variantele lor) pe oricare sunet din cele 12 ale scării cromatice.

## § 29. Gamele tonalităților majore cu diezi

*Gama model* *Do major*



*Ordinea diatonică* *Sol major* *Ordinea prin cointe*



*Re major*



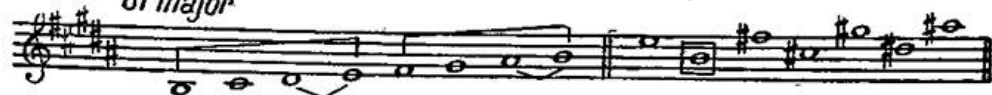
*La major*



*Mi major*




*Si major*



*Fa # major*



*Do # major*



## § 30. Tonalitățile majore cu bemoli. Procedee de construire a acestora pe alte sunete

Pornind de la gama model „Do major natural“, tonalitățile majore cu bemoli se obțin tot pe două căi :

— fie pe baza succesiunii reale a sunetelor, ținând seama că fiecare tonalitate nouă devine mai depresivă cu o cvintă decît cea de la care pornim (principiul succesiunii prin cvinte) ;

— fie pe baza succesiunii aparente a sunetelor, folosind înlanțuirea prin tetracorduri sau transpunerea gamei model pe alte sunete.

### 1. Construirea tonalităților cu bemoli pe baza succesiunii lor prin cvinte perfecte

Vrem să construim, spre exemplu, o tonalitate cu tonica pe prima cvintă inferioară, *fa*, pornind de la gama model *Do major*.

Materialul sonor dispus prin cvinte în tonalitatea *Do major* este următorul : *fa, do, sol, re, la, mi, si*, cu centrul tonal pe *do*.

Deplasînd centrul tonal de pe sunetul *do* la o cvintă inferioară, adică pe sunetul *fa*, întregul material sonor se deplasează și el, pierzînd, de la extremitatea superioară a seriei cvintelor, sunetul *si* și dobîndind în schimb la extremitatea inferioară a seriei de cvinte, sunetul *si bemol*.

The diagram consists of two musical staves. The top staff is labeled 'Tonalitatea Do major' and shows a scale starting on F4: Fa, Do, Sol, Re, La, Mi, Si. Below the notes are labels 'Sd', 'T', and 'D'. The bottom staff is labeled 'Tonalitatea Fa major' and shows a scale starting on Bb3: Si bemol, Fa, Do, Sol, Re, La, Mi. Below the notes are labels 'Sd', 'T', and 'D'. Vertical dashed lines connect the notes between the two scales, showing the intervallic structure being preserved. A bracket above the top staff spans the first three notes (Fa, Do, Sol), and another bracket above the bottom staff spans its first three notes (Si bemol, Fa, Do).

Seria de cvinte are acum componența următoare : *si bemol — fa — do — sol — re — la — mi*. Alterația primului sunet din această serie (*si bemol*), făcînd parte din constituția noii tonalități, va trece la cheie și va alcătui armura lui *Fa major*.

Continuînd să deplasăm — după principiul cvintelor — materialul sonor al tonalității *Fa major* spre un nou centru tonal, aflat la o cvintă inferioară, vom obține, prin același procedeu, materialul sonor al tonalității *Si bemol major* :

La armură se mai adaugă încă o alterație constitutivă, așa încât armura lui Si bemol major va avea doi bemoli (si bemol și mi bemol).

În același fel putem construi toate celelalte tonalități majore cu bemoli ce urmează în seria cvintelor descendente.

Alterările constitutive vor apărea la armură riguros în ordinea cvintelor coboritoare, adică: si bemol, mi bemol, la bemol, re bemol, sol bemol, do bemol, fa bemol.

## 2. Construirea tonalităților majore cu bemoli, prin tetracorduri și prin transpunere

Al doilea procedeu de construire a tonalităților majore cu bemoli este cel prin tetracorduri și prin transpunerea gamei model pe alte sunete.

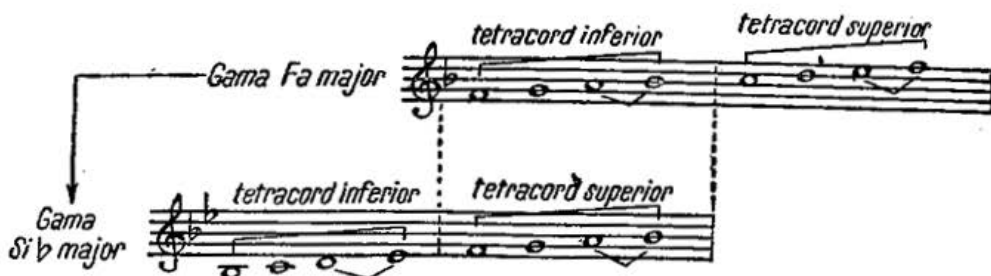
### a. Construcția prin tetracorduri

Vrem să construim, spre exemplu, o gamă cu tonica pe fa, pornind de la gama model Do major, care este formată din două tetracorduri majore, unite printr-o secundă mare, astfel:

Dacă vom construi sub primul tetracord al gamei Do major încă un tetracord major, unindu-le printr-o secundă mare, obținem tonalitatea Fa major.

Pentru ca și tetracordul nou să fie major, observăm că a fost necesară alterarea coboritoare a treptei IV, adică aducerea, în constituția gamei, a lui *si bemol*, care trece la cheia ca armură a tonalității *Fa major*.

După același procedeu, pornind prin tetracorduri de la gama tonalității *Fa major*, vom obține gama tonalității *Si bemol major*:

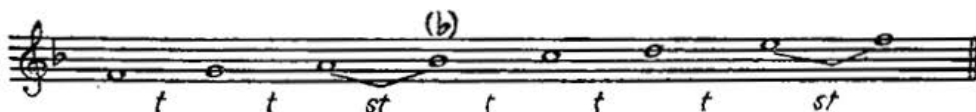


### b. Construcția prin transpunerea gamei model

La același rezultat ajungem transpunând gama model *Do major* pe o altă tonică.

Știm că ordinea tonurilor și semitonurilor, în gama *Do major*, este următoarea: ton, ton, semiton, ton, ton, ton, semiton.

Vom construi — după același tipar — o succesiune de sunete pe tonica *fa*:



Pentru ca transpunerea să se facă identic a fost nevoie ca sunetul *si* din gama *Do major* (treapta IV din noua gamă) să fie alterat coboritor, obținându-se în acest fel armura noii tonalități (*si bemol*), care se trece apoi la cheia.

Mai departe, procedând în același fel, cu ajutorul tetracordurilor și prin transpunerea gamei model, se obțin și celelalte game majore cu bemoli.

Ordinea în care apar tonalitățile majore cu bemoli, pornind de la *Do major*, este din cvintă perfectă în cvintă perfectă coboritoare:

*Do — Fa — Si bemol — Mi bemol — La bemol — Re bemol — Sol bemol — Do bemol.*

În continuare, prezentăm tabloul gamelor majore cu bemoli.




## § 31. Gamele tonalităților majore cu bemoli

*Gama-model* *Do major*



*Ordinea diatonică* *Ordinea prin cointe*

*Fa major*



*Sî major*




*Mi major*



*La major*




*Re major*



*Sol major*



*Do major*



## B. TONALITAȚILE MINORE

### § 32. Tonalitățile minore cu diezi. Procedee de construire a acestora pe alte sunete

Gamele tonalităților minore cu diezi pot fi construite, ca și gamele majore cu diezi, fie după principiul succesiunii prin cvinte suitoare, fie pe baza de tetracorduri sau prin transpunere, cu deosebirea că luăm ca punct de plecare gama „*la minor*”, relativă gamei model *Do major*.

Având în vedere însă că fiecare tonalitate minoră are același material sonor și aceeași armură cu relativă sa majoră, le vom construi mai ușor după *principiul paralelismului* dintre acestea, cunoscând că gama unei tonalități minore se găsește la interval de terță mică inferioară față de gama tonalității majore paralele. De exemplu :

Do major  
*la minor*

Sol major  
*mi minor*

Re major  
*si minor*


Ordinea în care apar tonalitățile minore cu diezi — pornind de la gama *la minor* — este din cvintă perfectă în cvintă perfectă suitoare (ca și relativele lor majore), adică : *la — mi — si — fa diez — do diez — sol diez — re diez — la diez*.

Armura gamelor minore cu diezi va fi aceeași ca și a gamelor majore relative.

În continuare, prezentăm tabloul gamelor minore cu diezi :

### § 33. Gamele tonalităților minore cu diezi

*Gama model* *la minor*



The diagram shows a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are A, B, C, D, E, F, G, A. The first six notes (A-F) are connected by a bracket and labeled 'la minor'. The last five notes (B-G) are also connected by a bracket. This illustrates the diatonic and pentatonic scales for A minor.

*mi minor*      *Ordinea diatonică*      *Ordinea prin cuinte*



The diagram shows a staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notes are E, F#, G, A, B, C, D, E. The first six notes (E-D) are connected by a bracket and labeled 'mi minor'. The last five notes (F#-C) are also connected by a bracket. This illustrates the diatonic and pentatonic scales for E minor.

*si minor*



The diagram shows a staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, and G#). The notes are B, C, D, E, F#, G, A, B. The first six notes (B-A) are connected by a bracket and labeled 'si minor'. The last five notes (C-G) are also connected by a bracket. This illustrates the diatonic and pentatonic scales for B minor.

*fa# minor*



The diagram shows a staff in treble clef with a key signature of four sharps (F#, C#, G#, and D#). The notes are F#, G, A, B, C, D, E, F#. The first six notes (F#-E) are connected by a bracket and labeled 'fa# minor'. The last five notes (G-D) are also connected by a bracket. This illustrates the diatonic and pentatonic scales for F# minor.

*do# minor*



The diagram shows a staff in treble clef with a key signature of five sharps (F#, C#, G#, D#, and A#). The notes are D#, E, F#, G, A, B, C, D#. The first six notes (D#-C) are connected by a bracket and labeled 'do# minor'. The last five notes (E-B) are also connected by a bracket. This illustrates the diatonic and pentatonic scales for D# minor.

*sol# minor*



The diagram shows a staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notes are D, E, F#, G, A, B, C, D. The first six notes (D-C) are connected by a bracket and labeled 'sol# minor'. The last five notes (E-B) are also connected by a bracket. This illustrates the diatonic and pentatonic scales for D minor.

*re# minor*



The diagram shows a staff in treble clef with a key signature of six sharps (F#, C#, G#, D#, A#, and E#). The notes are E#, F#, G#, A, B, C, D, E#. The first six notes (E#-D) are connected by a bracket and labeled 're# minor'. The last five notes (F#-C) are also connected by a bracket. This illustrates the diatonic and pentatonic scales for E# minor.

*la# minor*



The diagram shows a staff in treble clef with a key signature of seven sharps (F#, C#, G#, D#, A#, E#, and B#). The notes are A#, B, C, D, E, F#, G, A#. The first six notes (A#-G) are connected by a bracket and labeled 'la# minor'. The last five notes (B-F) are also connected by a bracket. This illustrates the diatonic and pentatonic scales for A# minor.

### § 34. Tonalitățile minore cu bemoli. Procedee de construire a acestora pe alte sunete

Gamele tonalităților minore cu bemoli pot fi construite, ca și gamele tonalităților majore cu bemoli, fie după principiul succesiunii prin cvinte coboritoare, fie pe bază de tetracorduri și prin transpunere, cu deosebirea că luăm ca punct de plecare gama „*la minor*“, relativă gamei model *Do major*.

Avînd în vedere însă că fiecare tonalitate minoră are același material sonor și aceeași armură cu relativă sa majoră, le vom construi mai ușor după principiul paralelismului dintre acestea, cunoscînd că gama unei tonalități minore se găsește la interval de terță mică inferioară față de gama tonalității majore paralele :

Do major  
la minor

Fa major  
re minor

Si b major  
sol minor

etc.

Ordinea în care apar tonalitățile minore cu bemoli — pornind de la gama *la minor* — este din cvintă perfectă în cvintă perfectă coboritoare (ca și relativele lor majore) adică : *la — re — sol — do — fa — si bemol — mi bemol — la bemol*.

Armura gamelor minore cu bemoli va fi aceeași ca și a gamelor majore relative.

În continuare, prezentăm tabloul gamelor minore cu bemoli :

## § 35. Gamele tonalităților minore cu bemoli

*Gama model* *la minor*

*re minor*      *Ordinea diatonică*      *Ordinea prin cvente*

*sol minor*

*do minor*

*fa minor*

*si b minor*

*mi b minor*

*la b minor*

## § 36. Variantele tonalităților majore și minore cu diezi și bemoli

Toate gamele descrise în cele patru tablouri (majore cu diezi, majore cu bemoli, minore cu diezi și minore cu bemoli) au fost prezentate numai în modul major natural și modul minor natural. Ele se întâlnesc însă și cu unele trepte modificate, prin alterarea suitoare sau coboritoare, realizându-se în acest fel variantele: major armonic și major melodic, minor armonic și minor melodic.

*In modul major* — după cum s-a mai arătat — variantele acestuia se obțin: majorul armonic, prin coborirea treptei VI, iar majorul melodic, prin coborirea treptelor VI și VII.

### Sol major

Three musical staves in G major showing the natural, harmonic, and melodic variants. The first staff is labeled "major natural", the second "major armonic", and the third "major melodic". Each staff shows the scale with the appropriate modifications to the sixth and seventh degrees.

### Fa major

Three musical staves in F major showing the natural, harmonic, and melodic variants. The first staff is labeled "major natural", the second "major armonic", and the third "major melodic". Each staff shows the scale with the appropriate modifications to the sixth and seventh degrees.

*In modul minor*, variantele acestuia se obțin: minorul armonic, prin ridicarea treptei VII, iar minorul melodic, prin ridicarea treptelor VI și VII:

### mi minor

Three musical staves in E minor showing the natural, harmonic, and melodic variants. The first staff is labeled "minor natural", the second "minor armonic", and the third "minor melodic". Each staff shows the scale with the appropriate modifications to the sixth and seventh degrees.

### re minor

Three musical staves in D minor showing the natural, harmonic, and melodic variants. The first staff is labeled "minor natural", the second "minor armonic", and the third "minor melodic". Each staff shows the scale with the appropriate modifications to the sixth and seventh degrees.

Datorită variantelor modului major și ale modului minor se mărește și mai mult posibilitatea de exprimare a diferitelor tonalități utilizate în creație.

## § 37. Tonalități ce depășesc 7 alterații constitutive.

### Procedee de construire a acestora pe alte sunete

Folosind aceleași procedee de construire a tonalităților majore și minore, în cazul că mergem mai departe în seria diezilor și a bemolilor, putem obține tonalități ce depășesc șapte alterații constitutive.

#### 1. Pe baza succesiunii prin cvinte

Pornind de la gama tonalității *Do diez major* — ultima din seria diezilor — și construind mai departe, în șirul *cvintelor ascendente*, încă o gamă, obținem gama *Sol diez major*:

The diagram illustrates the construction of the *Sol diez major* scale from the *Do diez major* scale. It consists of two staves. The top staff shows the *Tonalitatea Sol diez major* (Sol diez major) and its *Gama Sol diez major* (Sol diez major scale). The bottom staff shows the *Tonalitatea Do diez major* (Do diez major) and its *Gama Do diez major* (Do diez major scale). Vertical dashed lines connect the notes of the *Do diez major* scale to the notes of the *Sol diez major* scale, demonstrating the interval of a fifth. The notes of the *Do diez major* scale are Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do. The notes of the *Sol diez major* scale are Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol. The key signature for *Do diez major* is one sharp (F#), and for *Sol diez major* it is two sharps (F# and C#).

Deplasându-se centrul tonal de pe sunetul *do diez* pe sunetul *sol diez*, la armură se mai adaugă încă o alterație constitutivă, așa încât armura lui *Sol diez major* va avea 3 diezi, sunetul *fa* primind *dublu-diez* (*fa dublu-diez, do diez, sol diez, re diez, lu diez, mi diez, si diez*).

Pornind de la gama tonalității *Do bemol major* — ultima din seria tonalităților cu bemoli — și construind mai departe, în șirul *cvintelor descendente*, încă o gamă, obținem gama *Fa bemol major*:

The diagram illustrates the construction of the *Fa bemol major* scale from the *Do bemol major* scale. It consists of two staves. The top staff shows the *Tonalitatea Do bemol major* (Do bemol major) and its *Gama Do bemol major* (Do bemol major scale). The bottom staff shows the *Tonalitatea Fa bemol major* (Fa bemol major) and its *Gama Fa bemol major* (Fa bemol major scale). Vertical dashed lines connect the notes of the *Do bemol major* scale to the notes of the *Fa bemol major* scale, demonstrating the interval of a fifth. The notes of the *Do bemol major* scale are Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do. The notes of the *Fa bemol major* scale are Fa, Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa. The key signature for *Do bemol major* is two flats (Bb and Eb), and for *Fa bemol major* it is three flats (Bb, Eb, and Ab).

Deplasîndu-se centrul tonal de pe sunetul *do bemol* pe sunetul *fa bemol*, la armura se mai adaugă încă o alterație constitutivă. așa încît armura lui *Fa bemol major* va avea 8 bemoli, sunetul și primînd *dublu-bemol* (și *dublu-bemol, mi bemol, la bemol, re bemol, sol bemol, do bemol, fa bemol*).

## 2. Pe bază de tetracorduri și prin transpunerea gamei model

Pornind de la gama tonalității *Do diez major* — ultima din seria diezilor — și construind mai departe prin tetracorduri încă o gama *ascendentă*, obținem gama *Sol diez major*:

The diagram illustrates the construction of the *Gama Sol diez major* from the *Gama Do diez major*. It consists of two staves. The top staff, labeled *Gama Sol diez major*, shows a scale starting on G with two sharps (F# and C#). It is divided into two tetrads: the lower one is labeled *tetr. inferior* and the upper one *tetr. superior*. The bottom staff, labeled *Gama Do diez major*, shows a scale starting on D with two sharps (F# and C#). It is also divided into two tetrads: *tetr. inferior* and *tetr. superior*. Vertical dashed lines connect the notes of the tetrads between the two scales, showing that the *tetr. inferior* of Sol major is identical to the *tetr. superior* of Do major.

Pornind de la gama tonalității *Do bemol major* — ultima din seria bemolilor — și construind mai departe prin tetracorduri încă o gama *descendentă*, obținem gama *Fa bemol major*:

The diagram illustrates the construction of the *Gama Fa diez major* from the *Gama Do diez major*. It consists of two staves. The top staff, labeled *Gama Do diez major*, shows a scale starting on D with two sharps (F# and C#). It is divided into two tetrads: the lower one is labeled *tetr. inferior* and the upper one *tetr. superior*. The bottom staff, labeled *Gama Fa diez major*, shows a scale starting on F with two sharps (F# and C#). It is also divided into two tetrads: *tetr. inferior* and *tetr. superior*. Vertical dashed lines connect the notes of the tetrads between the two scales, showing that the *tetr. inferior* of Fa major is identical to the *tetr. superior* of Do major.

La același rezultat se ajunge și prin transpunerea gamei model *Do major* pe altă tonică.

Transpunînd, spre exemplu, tiparul acestei game pe sunetul *sol diez*, obținem gama *Sol diez major*:

A single musical staff in treble clef showing the *Gama Sol diez major* scale. The key signature has two sharps (F# and C#). The scale notes are G, A, B, C, D, E, F#, G, starting with a G-clef and an 'x' above the first line.



Dacă transpunem tiparul gamei model pe sunetul *fa* bemol, obținem gama *Fa bemol major* :



În același fel se pot construi și alte tonalități cu peste 7 alterații constitutive.

La armura lor apar acum, tot în ordinea succesivă a cvintelor, duble alterații constitutive :

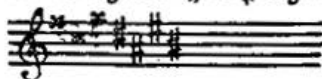


Pentru aflarea armurii tonalităților ce depășesc 7 alterații constitutive procedăm în felul următor : la numărul alterațiilor simple, ce formează armura unei tonalități oarecare, adăugăm încă 7 alterații de același fel, numărul obținut dându-ne totalul alterațiilor gamei cu peste 7 alterații constitutive, a cărei tonică se află — față de cea de la care pornim — la un semiton cromatic mai sus, dacă este din seria diezilor, sau la un semiton cromatic mai jos, dacă este din seria bemolilor.

Spre exemplu :

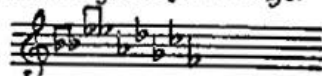
Gama *La major* are armură de 3 diezi, la care dacă adăugăm 7 diezi, obținem armura gamei *La diez major* (10 diezi sau 3 dubli-diezi și 4 diezi) :

Armura gamei „*La # major*”



Gama *Si bemol major* are armură de 2 bemoli, la care, dacă adăugăm 7 bemoli, obținem armura gamei *Si dublu-bemol major* (9 bemoli sau 2 dubli-bemoli și 5 bemoli) :

Armura gamei „*Si b b major*”



Tonalitățile care depășesc șapte alterații constitutive nu se utilizează decât în mod teoretic, în practică fiind înlocuite cu tonalitățile lor enarmonice.

Numai rareori se întâlnesc în compoziție primele tonalități din seria dubli-diezilor (*Sol diez major* și *mi diez minor*) și primele tonalități din seria dubli-bemolilor (*Fa bemol major* și *re bemol minor*), și anume, în procesul modulației la dominantă a lui *Do diez major* și *la diez minor*, sau la subdominantă a lui *Do bemol major* și *la bemol minor*. De obicei însă, în asemenea cazuri se preferă tonalitățile lor enarmonice aflate în cadranul tonalităților până la 7 alterații constitutive.

## RAPORTURILE CE SE POT STABILII INTRE TONALITAȚI

În cadrul tonalităților majore și minore se stabilesc următoarele raporturi: tonalități relative (paralele), tonalități omonime, tonalități euarmonice și tonalități înrudite.

Toate aceste raporturi își au importanța lor teoretică și practică, făcând ca sistemul tonal să se prezinte ca un tot bine încheșat, neîntrecut din acest punct de vedere de nici unul din celelalte sisteme sonore.

### § 38. Tonalități relative (paralele)

Se numesc tonalități relative sau paralele tonalitățile care sînt alcătuite din același material sonor, deosebindu-se numai prin tonică și mod.

Raporturile sau relațiile cele mai apropiate se stabilesc — după cum este firesc — între tonalitățile alcătuite din același material sonor.

De exemplu: gamele tonalităților *Do major* cu *la minor*, *Sol major* cu *mi minor*, *Fa major* cu *re minor* etc., folosind același material sonor, sînt relative sau paralele:

The image contains two musical staves. The first staff shows two scales: the *Do major* scale (C-D-E-F-G-A-B-C) and the *la minor* scale (A-B-C-D-E-F-G-A). Both scales are written on a single treble clef staff. Above the *Do major* scale, the letter 'T' is placed above the first note (C), and below the *la minor* scale, the letter 'T' is placed below the first note (A). The second staff shows two scales: the *Sol major* scale (G-A-B-A-G-F-E-D-C-B-A) and the *mi minor* scale (E-F-G-A-B-A-G-F-E-D-C-B-A). Both scales are written on a single treble clef staff. Above the *Sol major* scale, the letter 'T' is placed above the first note (G), and below the *mi minor* scale, the letter 'T' is placed below the first note (E).



Minorul se găsește întotdeauna, față de majorul său relativ, la interval de terță mică inferioară.

Cele două tonalități relative au aceeași armură.

Structura sonoră comună a tonalităților relative face posibilă împletirea lor cu ușurință în cadrul aceleiași compoziții, de aceea trecerea de la o tonalitate la relativa ei se întâmplă adesea.

În cîntecul nostru popular se stabilește un adevărat paralelism între majorul și minorul său relativ denumit în terminologia folclorică *paralelismul major-minor*.

*Andante rubato*

Bate-i doamne, pe dușmani  
Cîntec popular

### § 39. Tonalități omonime

Două tonalități care au aceeași tonică, dar se deosebesc prin mod, se numesc tonalități omonime<sup>1</sup>.

*Do major*

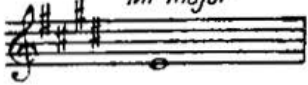
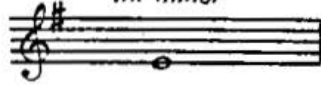

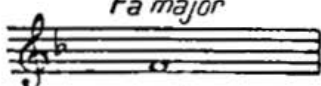
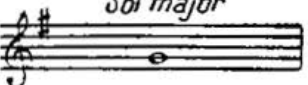
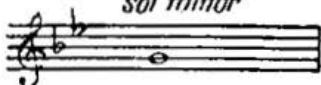
*do minor*

I II III IV V VI VII VIII (I)

<sup>1</sup> În limba greacă *homos* = asemănător, asemenea și *onoma* = nume (cu sens de aceeași tonică).

Diferența de alterații constitutive dintre armurile tonalităților omonime este de trei cvinte, și anume: între majorul și minorul său omonim există o diferență de trei cvinte *descendente*, iar între minorul și majorul său omonim există o diferență de trei cvinte *ascendente*.

Cu alte cuvinte, majorul este totdeauna mai *expansiv* cu trei cvinte față de minorul său omonim, iar minorul este totdeauna mai *depresiv* cu trei cvinte față de majorul său omonim:

<i>Mi major</i> 	<i>mi minor</i> 	$4 - 1 = 3$ cvinte coboritoare
<i>fa minor</i> 	<i>Fa major</i> 	$4 - 1 = 3$ cvinte suitoare
<i>Sol major</i> 	<i>sol minor</i> 	$1'2 = 3$ cvinte coboritoare

În tonalitățile omonime, treptele principale (tonica, dominantă și subdominantă — adică treptele tonale) sînt comune, dar acordurile ce se construiesc pe acestea sînt diferite:

<i>Do major natural</i>	<i>Sd</i> <i>T</i> <i>D</i> 
	<i>acorduri majore</i>
<i>do minor natural</i>	<i>Sd</i> <i>T</i> <i>D</i> 
	<i>acorduri minore</i>

Deși tonalitățile omonime sînt diferențiate în ceea ce privește modul (una fiind de mod major și alta de mod minor), datorită treptelor principale comune, între asemenea tonalități se realizează raporturi care permit utilizarea lor în modulație. Elementele comune ale acestora (în special tonica) înlesnesc desfășurarea procesului modulatoriu de la o tonalitate la omonima sa<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> A se vedea modulația prin schimbare de mod § 60.

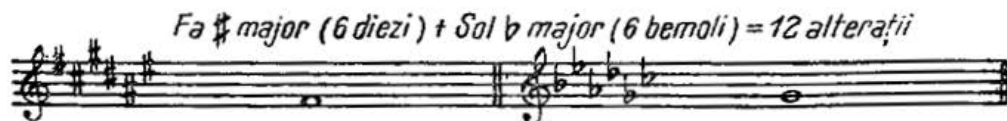
## § 40. Tonalități enarmonice

Tonalitățile ale căror game sînt de aceeași înălțime, dar diferă prin numirea treptelor, se numesc tonalități sau game enarmonice. Ele sînt deci în raporturi sonore identice, fiind alcătuite din sunete enarmonice și diferindu-se numai ca ortografie. De exemplu :



etc.

Numarul alterațiilor constitutive de la armurile a doua tonalități enarmonice este de 12, ceea ce înseamnă că armura celei de a doua tonalități enarmonice completează întotdeauna numărul alterațiilor constitutive ale primei tonalități pînă la cifra 12 :



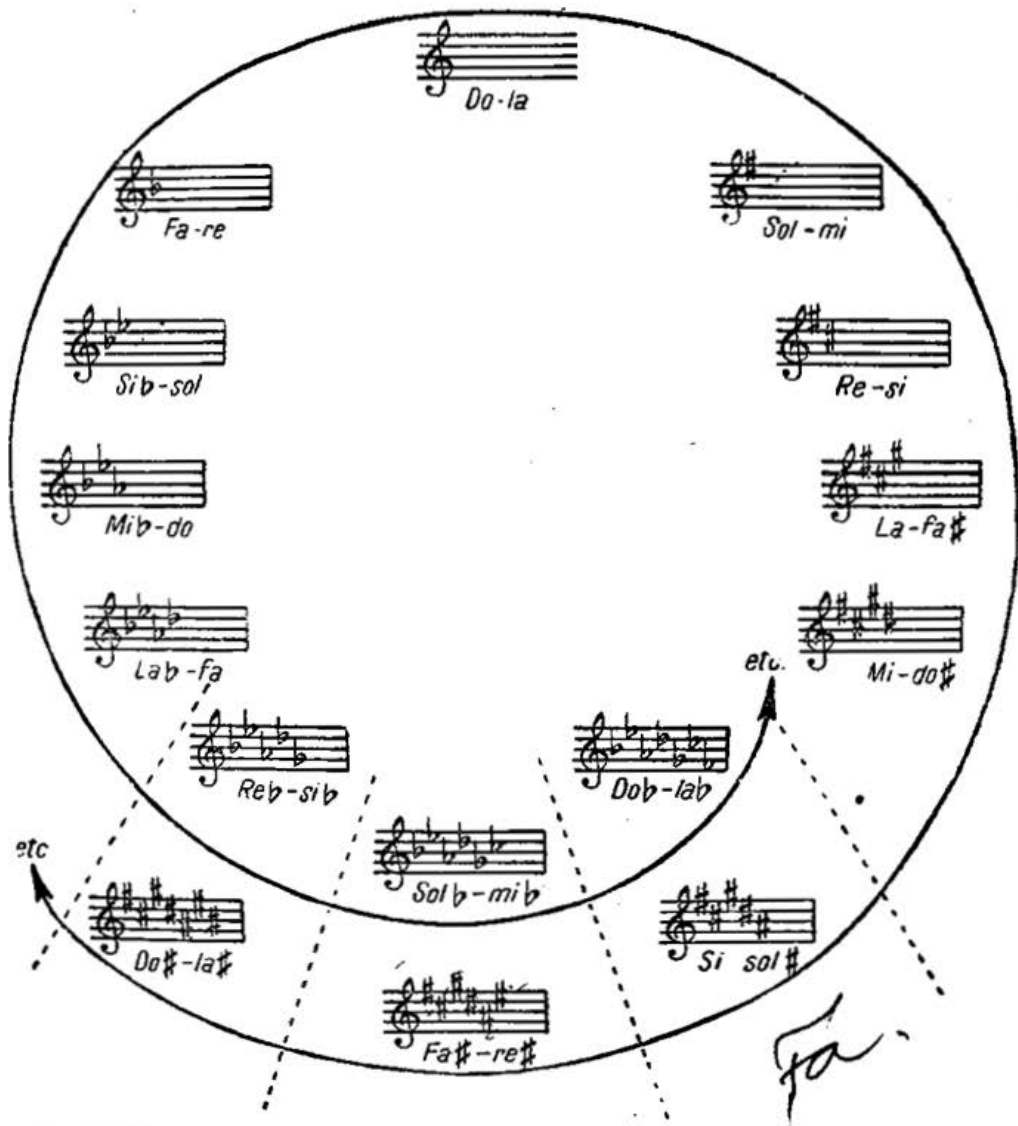
Forța și necesitatea enarmoniei constă în primul rînd în folosirea ei ca procedeu în modulație, din care cauză compozitorii o utilizează pe scară largă în lucrările lor.

Relațiile bazate pe enarmonism permit însă și substituirea grafică a unei tonalități cu altă tonalitate, pentru a ușura citirea partiturilor. De exemplu : o tonalitate cu multe alterații la armură poate fi înlocuită cu alta enarmonică, avînd mai puține alterații.

## Cadranul tonal

Toate gamele majore și minore ale sistemului tonal, așezate în ordinea cvintelor perfecte, alcătuiesc o schemă în spirală, denumită *cadran tonal*, prin care, mergând din cvintă perfectă în cvintă perfectă, se poate ajunge, cu ajutorul enarmoniei, la tonalitatea de la care s-a pornit<sup>1</sup>.

### Cadranul tonalității până la 7 alterații constitutive



<sup>1</sup> În unele tratate, cadranul tonal mai este numit „cercul cvintelor”.

Principiile teoretice care rezultă din înscrierea tonalităților în cadranul tonal sînt următoarele :

Sistemul tonal este alcătuit din 15 game majore — una fără alterații constitutive, 7 cu diezi, 7 cu bemoli — și tot atîtea game minore.

Datorită enarmoniei, gamele majore, ca și cele minore, se reduc la 12, adică la numărul de sunete ce alcătuiesc o gamă cromatică.

În cadrul tonalităților pînă la 7 alterații constitutive există 3 perechi de tonalități majore enarmonice și tot atîtea tonalități minore enarmonice utilizate în creație :

Tonalități majore enarmonice : *Si — Do bemol, Fa diez — Sol bemol, Do diez — Re bemol.*

Tonalități minore enarmonice : *sol diez — la bemol, re diez — mi bemol, la diez — si bemol.*

## § 41. Tonalități înrudite

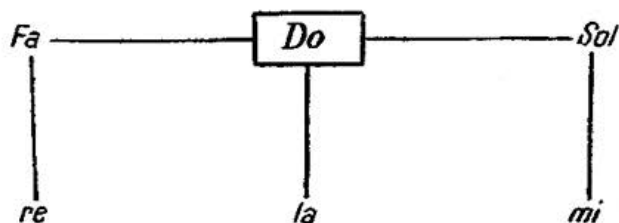
*Tonalitățile care au mai multe sunete comune sau chiar toate (cum este cazul tonalităților relative) se numesc tonalități înrudite sau apropiate.*

Cu cît între diferitele tonalități sînt mai multe sunete comune, cu atît înrudirea lor este mai apropiată și viceversa, cu cît între acestea sînt mai puține sunete comune, cu atît înrudirea lor este mai departată.

*Sînt înrudite de gradul I tonalitățile care au aceeași armură la cheie sau diferă printr-o alterație constitutivă — fie expansivă, fie depresivă.*

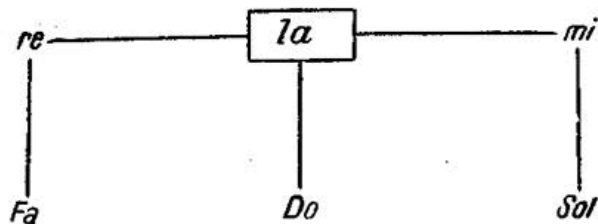
Acestea sînt :

a. *În cazul cînd tonalitatea propusă este majoră, ea este înrudită cu minorul ei paralel, cu majorul dominantei și minorul paralel al acesteia, cu majorul subdominantei și minorul paralel al acesteia :*



b. *În cazul cînd tonalitatea propusă este minoră, ea este înrudită cu majorul ei paralel, cu minorul dominantei și majorul paralel al acesteia, cu minorul subdominantei și majorul paralel al acesteia :*

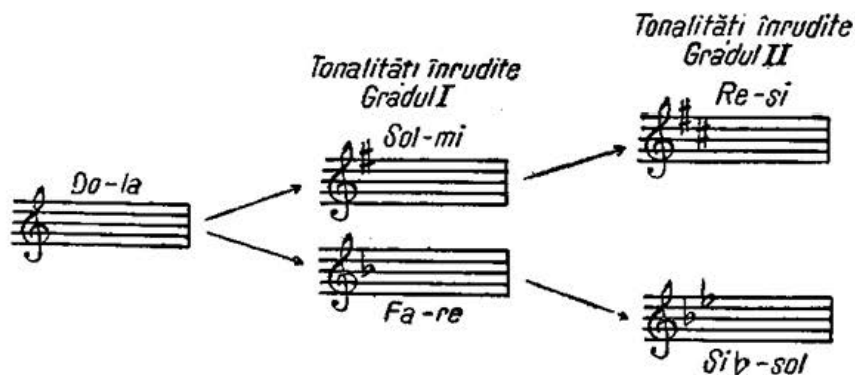




În consecință, orice tonalitate are cinci tonalități apropiate de gradul I, care sînt: tonalitatea relativei, a dominantei cu relativa acesteia și a subdominantei cu relativa ei.

Sînt înrudite de gradul II tonalitățile care diferă prin două alterații constitutive, fie din ordinea cvintelor ascendente (dominanta dominantei), fie din ordinea cvintelor descendente (subdominanta subdominantei).

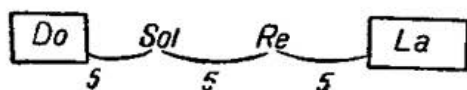
Cu tonalitățile *Do* major sau *la* minor, de exemplu, sînt înrudite de gradul II tonalitățile *Re* major — *si* minor, *Si bemol* major — *sol* minor:



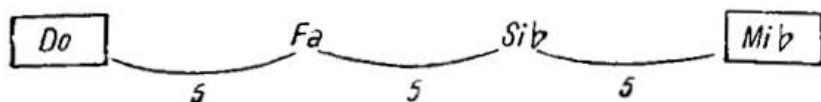
Celelalte tonalități sînt considerate tonalități mai puțin sau mai mult depărtate, gradul de îndepărtare al acestora stabilindu-se în funcție de cvintele care le despărt.

De exemplu :

— *La* major față de *Do* major este la distanță de trei cvinte ascendente :



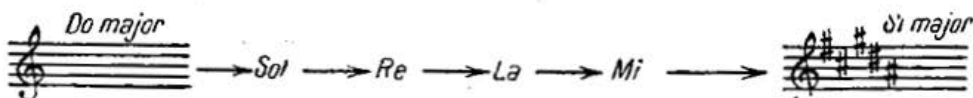
— *Mi bemol major* față de *Do major* este la distanță de trei cvinte descendente :



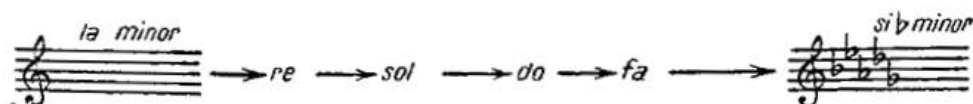
Pentru a stabili gradul de depărtare dintre două tonalități diferite sau distanța care le desparte, se procedează în felul următor :

1. Cînd o tonalitate nu are alterații la cheie, iar alta are, numărul alterațiilor acestei tonalități reprezintă numărul cvintelor ce despart cele două tonalități. De exemplu :

— *Do major* și *Si major* sînt la distanță de 5 cvinte ascendente ( $0 + 5 = 5$ ) :

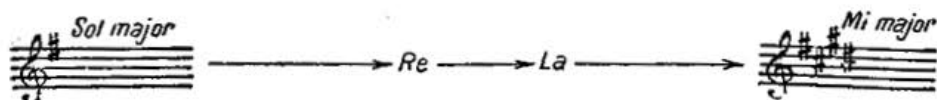


— *la minor* și *si bemol minor* sînt la distanță de 5 cvinte descendente ( $0 + 5 = 5$ ) :

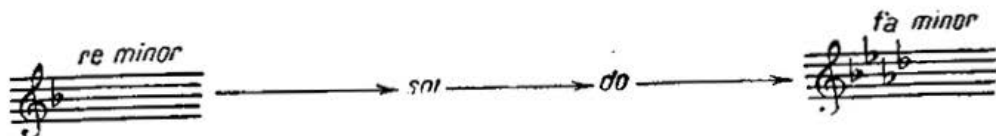


2. Cînd armurile celor două tonalități au alterații de același fel, atunci se scade din numărul mai mare de alterații numărul mai mic, iar restul obținut reprezintă numărul cvintelor ce le desparte. De exemplu :

— *Sol major* și *Mi major* sînt la distanță de 3 cvinte ascendente ( $4 - 1 = 3$ ) :

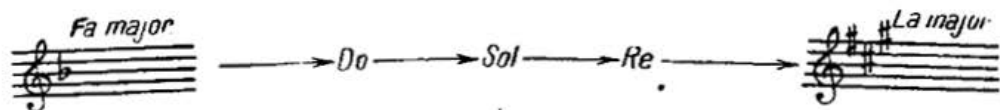


— *re* minor și *fa* minor sînt la distanța de 3 cvente descendente ( $4 - 1 = 3$ ):

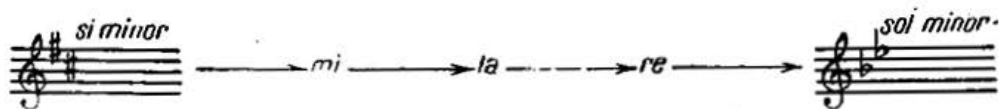


3. Cînd armurile dintre cele două tonalități sînt eterogene (diezi cu bemoli), adunăm alterațiile constitutive ale acestora și suma obținută reprezintă numărul de cvente ce le despart. De exemplu:

— *Fa* major și *La* major sînt la distanța de 4 cvente ascendente ( $1 + 3 = 4$ ):

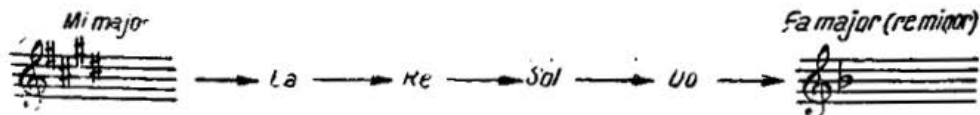


— *si* minor și *sol* minor sînt la distanța de 4 cvente descendente ( $2 + 2 = 4$ ):



Atunci cînd trebuie să stabilim gradul de depărtare dintre o tonalitate majoră și alta minoră, ori viceversa, pentru toate cazurile, procedeele rămîn aceleași, deoarece două tonalități relative (una majoră și alta minoră) au aceeași armură, deci aceeași poziție în seria cventelor. De exemplu:

*Mi* major și *re* minor sînt la distanța de 5 cvente descendente ( $4 + 1 = 5$ ):



Întreaga tehnică a modulației în sistemul tonal se desfășoară după principiul înrudirii tonalităților, iar în creație, acesta constituie criteriul de bază în construcția lucrărilor mari componistice (sonată, simfonie etc.).

## § 42. Intervale caracteristice în gamele majore și minore

Acele intervale care se găsesc în număr mai mic în componența gameilor, făcând să se determine — prin poziția lor pe anumite trepte — gamele respective, se numesc intervale caracteristice.

Ele sînt întotdeauna mărite sau micșorate, și cer rezolvarea în cadrul tonalității din care fac parte.

În *majorul natural*, intervalele caracteristice se formează pe următoarele trepte:

Treapta IV = cvartă mărită,

Treapta VII = cvintă micșorată.



În *majorul armonic*, intervalele caracteristice se formează pe următoarele trepte:

Treapta II = cvintă micșorată,

Treapta III = cvartă micșorată,

Treapta IV = cvartă mărită.

Treapta VI = secunda mărită (intervalul caracteristic principal),  
cvartă mărită și cvintă mărită,

Treapta VII = cvintă micșorată și septimă micșorată.



În *majorul melodic*, intervalele caracteristice se formează pe următoarele trepte:

Treapta II = cvintă micșorată,

Treapta III = cvartă micșorată și cvintă micșorată,

Treapta VI = cvartă mărită și cvintă mărită,

Treapta VII = cvartă mărită.

*Do major melodic*

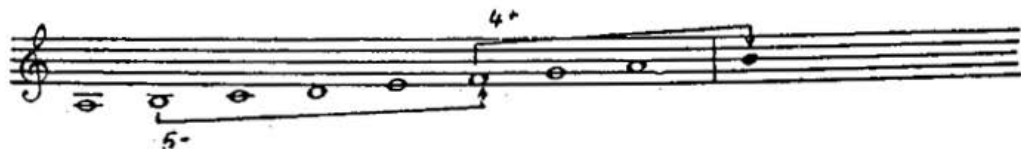


In *minorul natural*, intervalele caracteristice se formează pe următoarele trepte :

Treapta II = cvintă micșorată,

Treapta VI = cvartă mărită.

*la minor natural*



In *minorul armonic*, intervalele caracteristice se formează pe următoarele trepte :

Treapta II = cvintă micșorată,

Treapta III = cvintă mărită,

Treapta IV = cvartă mărită,

Treapta VI = secundă mărită (intervalul caracteristic principal) și cvartă mărită.

Treapta VII = cvartă micșorată, cvintă micșorată și septimă micșorată.

*la minor armonic*



In *minorul melodic*, intervalele caracteristice se formează pe următoarele trepte :

- Treapta III = cvartă mărită și cvintă mărită,
- Treapta IV = cvartă mărită,
- Treapta VI = cvintă micșorată,
- Treapta VII = cvartă micșorată și cvintă micșorată.



### Stabilirea tonalităților din care fac parte diferitele intervale caracteristice

Pentru stabilirea tonalității sau gamei din care face parte un interval caracteristic oarecare se procedează în felul următor :

În orice interval mărit, sensibila gamei căreia aparține acest interval se găsește la vârful său, iar intervalul micșorat are această sensibilă la bază (exceptând cvarta mărită de pe treapta VI și cvinta micșorată de pe treapta II din *minor armonic*).

Cu alte cuvinte, într-un interval caracteristic, nota care este mai expansivă constituie sensibila tonalității căreia aparține. De exemplu :

Intervalul *do — re diez*, fiind mărit (2+), are sensibila gamei din care face parte la vîrf (*re diez*). Cum secunda mărită se găsește în gama minoră armonică, rezultă că intervalul *do — re diez* face parte din tonalitatea *mi* minor armonic, la care ajungem prin urcarea cu un semiton diatonic a notei *de* la vârful intervalului.

Intervalul *re diez — do*, fiind micșorat (7-), are sensibila gamei din care face parte la bază (*re diez*). Cum septima micșorată se găsește în gama minoră armonică, rezultă că intervalul *re diez — do* face parte tot din tonalitatea *mi* minor armonic, la care însă ajungem prin urcarea cu un semiton diatonic a notei *de* la baza intervalului.

**Notă :** Ca intervale caracteristice pot fi considerate și intervalele ce se formează în modul major melodic datorită coborîrii treptei VII (5- și 4+) și în modul minor melodic datorită urcării treptei VI (4+ și 5-) cu toate că aceste intervale nu se rezolvă în notele acordului tonic.

Stabilirea tonalităților din care fac parte aceste intervale se va analiza la pag. 92.

Intervalul *do — sol diez*, fiind mărit (5+), are sensibila gamei din care face parte la vîrf (*sol diez*), deci aparține tonalității *la minor* armonic.

Intervalul *sol diez — do*, fiind micșorat (4—), are sensibila gamei din care face parte la bază (*sol diez*), în consecință, aparține tot tonalității *la minor* armonic.

În ceea ce privește cvarta mărită și cvinta micșorată, acestea fac parte ca intervale caracteristice din: majorul natural, minorul omonim (armonic) al acestuia și minorul relativ (natural sau armonic).

De exemplu:



În consecință, pentru aflarea tonalităților unde se găsească cvarta mărită și cvinta micșorată vom proceda astfel:

Se va identifica mai întâi cu ajutorul sensibilei (care la cvarta mărită se află la vîrf, iar la cvinta micșorată se află la bază) tonalitatea majoră din care fac parte, apoi de la aceasta se va găsi minorul ei omonim și cel relativ.

De exemplu:

Intervalul *sol — do diez*, fiind cvartă mărită, are sensibila la vîrful său, deci aparține tonalității *Re major*. De aici deducem apoi că se mai găsește în *re minor* armonic (omonima sa) și în *si minor* natural sau armonic (relativa sa).

Intervalul *re — la bemol*, fiind cvintă micșorată, are sensibila la baza sa, deci aparține tonalității *Mi bemol major*. De aici deducem apoi că se mai găsește în *mi bemol minor* armonic (omonima sa) și în *do minor* natural sau armonic (relativa sa).

În ceea ce privește cea de-a doua notă a intervalelor caracteristice, care nu este sensibilă, ea poate fi utilizată pentru găsirea majorului armonic de unde aceasta face parte ca treapta VI coborîtă. Cu alte cuvinte, într-un interval caracteristic, nota care este mai depresivă se consideră treapta VI coborîtă dintr-un major armonic.

De exemplu:

În intervalul *sol diez — do*, nota *do* este mai depresivă decît *sol diez*, deci ea constituie treapta VI coborîtă (*do becar*) dintr-un major armonic, în cazul de față din *Mi major* armonic.

În intervalul *sol — la diez*, nota *sol* este mai depresivă decît *la diez*, deci ea constituie treapta VI coborîtă (*sol becar*) din *Si major* armonic.

În intervalul *si — la bemol*, nota *la bemol* este mai depresivă decît *si*, deci ea constituie treapta VI coborîtă din *Do major* armonic.

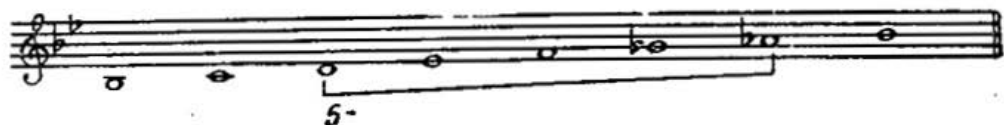
Având în vedere cele arătate mai înainte, înseamnă că cvarta mărită și cvinta micșorată pot fi găsite în patru tonalități. De exemplu :

Intervalul *sol bemol* — *do*, pe baza sensibilei *do* stabilim că aparține tonalităților *Re bemol major*, *re bemol minor* armonic și *si bemol minor*, iar pe baza lui *sol bemol* — ca treapta VI coborâtă — deducem că mai aparține și tonalității *Si bemol major* armonic.

Pentru aflarea celorlalte intervale caracteristice din modurile major melodic și minor melodic (ce au fost exceptate în prezentarea de mai sus) și care se formează datorită coboririi treptei VII (majorul melodic) și urcării treptei VI (minorul melodic) se stabilesc următoarele principii :

În oricare cvintă micșorată sau cvartă mărită, nota care este mai depresivă se consideră treapta VII (coborâtă) dintr-un major melodic. De exemplu :

Intervalul *re* — *la bemol* (5—) aparține tonalității *Si bemol major* melodic :



Intervalul *do* (becar) — *fa diez* (4+) aparține tonalității *Re major* melodic :



În oricare cvintă micșorată sau cvartă mărită, nota care este mai expansivă se consideră treapta VI (urcată) dintr-un minor melodic.

De exemplu :

Intervalul *si bemol* — *mi becar* (4+) aparține tonalității *sol minor* melodic :



Intervalul *sol diez* — *re* (5—) aparține tonalității *si minor* melodic :



Notă : În exemplele de mai sus a fost arătat numai unul dintre intervalele caracteristice, celălalt putându-se deduce prin răsturnare. Apartenența acestuia la o anumită tonalitate (major-melodic sau minor-melodic) se stabilește după aceleași principii



### § 43. Rezolvarea intervalelor caracteristice

Avînd în vedere că intervalele caracteristice sînt întotdeauna disonante, ele necesită rezolvarea lor în intervalele consonante ale tonalităților cărora le aparțin, și anume, în intervalele ce se formează din sunetele acordului tonicii.

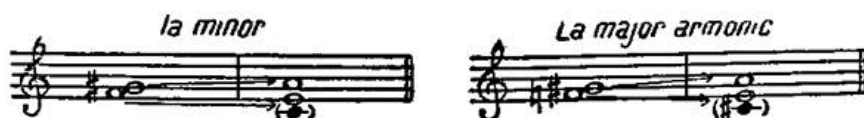
Intervalele caracteristice, fiind mărite sau micșorate, se rezolvă după cum urmează: cele mărite, prin lărgirea intervalului, iar cele micșorate, prin stringerea lui, ajungîndu-se prin aceasta la un interval consonant. La rezolvare sînt în mișcare numai sunetele care nu fac parte din acordul tonicii.

Înainte de a trece la rezolvarea unui interval caracteristic trebuie să stabilim în prealabil tonalitatea sau tonalitățile din care face parte acest interval.

Să analizăm aci, spre exemplu, procedeul rezolvării unui interval caracteristic:

*Secunda mărită fa — sol diez*, după cum s-a arătat în paragraful precedent, face parte din două tonalități: *la* minor armonic, pe baza sensibilei *sol diez*, și *La* major armonic, pe baza treptei VI coborîte (*fa becar*); de aceea, acest interval disonant îl putem rezolva fie într-o tonalitate, fie în cealaltă.

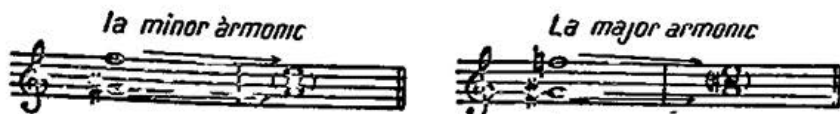
Față de tonalitățile *la* minor și *La* major, ambele sunete ale intervalului propus nu se găsesc în componența acordului tonicii, deci acest interval se va rezolva prin mișcarea ambelor voci, lărgindu-se spre sunetele din acordul tonicii:



Toate celelalte intervale caracteristice se rezolvă pe baza aceluiași principii indicate mai sus.

Dăm în continuare cîteva exemple de rezolvare a altor intervale caracteristice:

*Septima micșorată sol diez — fa* se găsește în două tonalități: *la* minor armonic și *La* major armonic. Deoarece ambele sunete nu fac parte din acordul tonicii, acest interval se va rezolva prin mișcarea ambelor voci, stringîndu-se spre sunetele din acordul tonicii:



*Cvarta micșorată sol diez* — *do* se găsește în două tonalități: *la* minor armonic și *Mi* major armonic. Având un singur sunet care nu face parte din acordul tonicii, acest interval se va rezolva prin mișcarea unei singure voci către un sunet din acordul tonicii:



*Cvinta mărită do* — *sol diez* se găsește în două tonalități: *la* minor armonic și *Mi* major armonic. Având un singur sunet care nu face parte din acordul tonicii, se va rezolva prin mișcarea acestuia către un sunet din acordul tonicii:



*Cvarta mărită fa* — *si* se găsește în patru tonalități: *Do* major, *la* minor, *do* minor și *La* major armonic. Întrucât ambele sunete ale cvartei mărite nu fac parte din acordul tonicii, aceasta se va rezolva prin mișcarea ambelor voci, lărgindu-se către sunetele acordului tonicii:



*Cvinta micșorată si* — *fa* se găsește în patru tonalități: *Do* major, *la* minor, *do* minor și *La* major armonic. Întrucât ambele sunete ale cvinte micșorate nu fac parte din acordul tonicii, aceasta se va rezolva prin mișcarea ambelor voci, stringându-se către sunetele acordului tonicii:



## SISTEMUL TONAL CROMATIC

## § 44. Cromatismul

Creația muzicală diatonică se dezvoltă relativ repede, atingându-se adevărate culmi ale acestui gen încă de pe vremea lui Beethoven (sec. XVIII și XIX).

Prin lucrările măștrilor artei componistice de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, o mare dezvoltare o ia însă și *cromatismul*.

De la descriptivele pasaje cromatice și de la modulațiile diatonice pregătite cu grijă, ale clasicilor și în parte ale romanticilor, se trece — începând cu Wagner și compozitorii postwagnerieni — la utilizarea cromatismului ca mijloc subtil și rafinat de expresie al artei muzicale.

El se impune în primul rând în armonie, unde se manifestă prin abundența acordurilor alterate de tot felul, cu treceri modulatorii la fiecare pas.

Melodia — în mod implicit — capătă și ea o fizionomie cromatică<sup>1</sup>.

Încep să fie utilizate cu măiestrie resursele unei game mai bogate în sunete decât cea diatonică, gama cromatică cu toate cele 12 sunete ale sale.

O asemenea evoluție — exceptând exagerările formaliste ale atonalismului — constituie pentru muzică un real progres, care a adus îmbogățirea tezaurului operelor sale de artă și înnoirea simfonică a tehnicii și a mijloacelor componistice.

Studiul cromatismului — în consecință — își are importanța lui deosebită.

<sup>1</sup> Caracteristic unei asemenea fizionomii, în acest stadiu de dezvoltare a cromatismului, nu sînt succesiunile semitonale ale creației clasice, ci acea construcție cromatică, de natură organică, a melodiei (alcătuirea acesteia din intervale cromatice — mărite și micșorate — modulațiile frecvente spre alte centre tonale etc.).

## § 45. Cromatismul în concepția tonală

Toate gamele ale căror trepte se succed numai prin semitonuri formează sistemul tonal cromatic.

Ca noțiune teoretică, *cromatismul* trebuie înțeles totdeauna în dependență și strinsă legătură cu noțiunea de *diatonism*.

Sistemele diatonice — după cum s-a arătat — sînt alcătuite din 7 elemente sonore ce se succed din cvintă perfectă în cvintă perfectă. Aceste elemente, așezate apoi în ordinea înălțimii, formează gama diatonică, în care sunetele se succed prin tonuri și semitonuri diatonice.

Orice alte elemente sonore pe care le vom introduce în ordinea diatonică a unei game și care nu vin prin succesiunea celor 7 cvinte perfecte sînt elemente străine diatonismului gamei respective și poartă numele de elemente sau sunete *cromatice*<sup>1</sup>. De exemplu :



Deși elementele din afara diatonismului gamei se succed și ele tot prin cvinte perfecte, acestea sînt considerate însă ca elemente cromatice față de cele 7 elemente diatonice, deoarece alcătuiesc împreună succesiuni de semitonuri cromatice. De exemplu: *fa diez*, element cromatic față de *fa*; *do diez*, element cromatic față de *do*; *si bemol*, element cromatic față de *si*; *mi bemol*, element cromatic față de *mi* etc.

## § 46. Reguli generale de cromatizare

Gama cromatică se obține prin introducerea elementelor cromatice între toate acele trepte ale gamei diatonice aflate la interval de secunda mare, realizîndu-se în acest fel o succesiune numai din semitonuri.

<sup>1</sup> În scrierea veche, elementele cromatice se notau cu alte culori decît cele diatonice, de unde numele de sunete „cromatice” (în limba greacă *chroma* = culoare).

La grecii antici muzica ce aparținea genului cromatic se marca prin note roșii sau de alte culori, spre a se deosebi de muzica ce aparținea genului diatonic.

După alți autori, termenul s-ar explica prin aceea că genul cromatic, prin semitonurile sale, aduce în succesiunile diatonice un efect asemănător celui pe care varietatea culorilor îl produce în pictură.

De regulă, cromatizarea oricărui sistem diatonic se face în felul următor:

*In urcare*, cu elemente cromatice suitoare, în care caz toate treptele ce sînt urmate de un interval de ton vor fi *alterate suitor*;

*In coborîre*, cu elemente cromatice coborîtoare, în care caz toate treptele ce sînt urmate de un interval de ton vor fi *alterate coborîtor*.

Spre exemplu, cromatizînd în *urcare* gama diatonică Do major obținem:



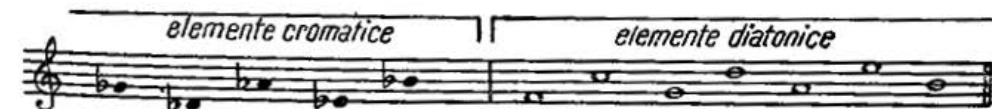
Elementele cromatice utilizate sînt toate de natură expansivă, provenind din seria cvintelor ascendente:



Cromatizînd în *coborîre* aceeași gamă diatonică obținem:



Elementele cromatice utilizate sînt toate de natură depresivă, provenind din seria cvintelor descendente:



Analizînd gama cromatică, observăm că ea este alcătuită din 12 semitonuri, dintre care 7 sînt diatonice și 5 cromatice, iar ordinea sunețelor în interiorul ei este semitonală:



O astfel de gamă bazată numai pe raporturi semitonale între treptele sale mai poartă numele, în teorie, de gamă *dodecatonică* sau *dodecafonică*, fiind alcătuită din 12 sunete diferite<sup>1</sup>.

Pot fi cromatizate nu numai sistemele diatonice complete de 7 sunete, ci și celelalte mai mici, cum sînt: tetracordurile, pentacordurile și hexacordurile, în care caz ele vor primi numele de tetracorduri, pentacorduri sau hexacorduri cromatice. De exemplu :

*tetracord cromatic*



*pentacord cromatic*



Sensul ascendent sau descendent al liniei melodice ne arată deci cînd trebuie să folosim note cromatice suitoare și cînd coboritoare, de aceea ortografia cromatizărilor de acest fel nu are complicații.

O astfel de cromatizare — după sensul liniei melodice — se întrebuințează mai ales în notația pentru instrumente<sup>2</sup>.

## § 47. Ortografia cromatizării gamelor

Există și un alt fel de cromatizare — de mai mare importanță pentru arta componistică — numită *cromatizare tonală*, a cărei ortografie se bazează pe respectarea a două principii :

- a. Unitatea tonală,
- b. Funcțiunea posibilă în acorduri a notelor cromatice.

### a. Principiul unității tonale

O gamă cromatică rezultă dintr-o gamă diatonică, aparținînd unei tonalități precise (*Do major, la minor, Sol major, mi minor* etc.), fapt pentru care aceasta împrumută numele, modul și armura gamei diatonice respective: gama cromatică *Do major*, gama cromatică *la minor* etc.

Pentru acest considerent, gama cromatică trebuie să cuprindă numai acele note cromatice care au *afinități tonale* cu cele diatonice existente deja în gama diatonică.

<sup>1</sup> În limba greacă *dodeca-tonos* = 12 sunete.

<sup>2</sup> Instrumentistul în interpretarea unui pasaj cromatic, din motive de facilitare tehnică, aplică regulile impuse de tehnica instrumentului, nu și acelea ce decurg din raporturile dintre diferitele sunete în cadrul tonalității.

Afinități tonale în gradul cel mai apropiat pot să existe numai între sunetele aceleiași tonalități și cele ale tonalităților învecinate de gradul I (tonalitatea relativei, a dominantei și subdominantei, precum și a relativelor acestora).

De aceea, în cromatizarea tonală vom utiliza numai elemente din tonalitatea căreia aparține gama ce se cromatizează și din tonalitățile imediat învecinate, iar elementele cromatice care aparțin altor tonalități trebuie evitate și înlocuite cu enarmonicele lor.

În aceasta constă *principiul unității tonale*, pentru realizarea căruia trebuie să se renunțe la cromatizarea numai după sensul liniei melodice, și să se folosească uneori *elemente cromatice depresive în urcare*, iar alteori *elemente cromatice expansive în coborâre*.

### b. Principiul funcționării posibile în acorduri a notelor cromatice

În eventualitatea că fiecare dintre notele cromatice ar putea fi armonizate, trebuie să li se dea o atare funcțiune în acorduri, încât acestea să aparțină tonalităților învecinate de gradul I, sau însăși tonalității din care face parte gama respectivă.

Astfel, în cromatizarea ascendentă a gamelor majore, toate notele cromatice pot fi tratate ca sensibile ale tonicilor ce urmează imediat la un semiton diatonic suitor (sensibile artificiale)<sup>1</sup>.

Excepție face treapta VI, care nu se cromatizează suitor, deoarece s-ar obține un acord micșorat dintr-o tonalitate îndepărtată, în locul căreia se cromatizează coborât treapta VII.

Pe aceste sensibile (artificiale) se realizează un acord micșorat, ce se rezolvă în acordul treptei următoare :



În cromatizarea descendentă a gamelor majore, notele cromatice pot fi tratate ca septime ale acordului de dominantă sau septime micșorate.

<sup>1</sup> Se numesc *sensibile artificiale*, întrucât nu au forța de a provoca modulația spre noi centre tonale — așa cum se întâmplă în cazul *sensibilelor naturale* — ci se rezolvă în acordul treptelor următoare, întărindu-le rolul în tonalitate, fără a ieși însă din cadrul tonalității căreia aparțin.

În anumite conjuncturi, ele însă pot să se emancipeze ca sensibile naturale, conducând spre alte centre tonale și provocând, în acest caz, modulația la alte tonalități (a se vedea § 61).



Excepție face treapta V. care nu se cromatizează coboritor, deoarece s-ar obține un acord micșorat dintr-o tonalitate îndepărtată, în locul căreia se cromatizează suitor treapta IV :



Toate elementele cromatice, atât în urcare cât și în coborîre, aparțin, în felul acesta, numai tonalităților înrudite de gradul I, ori sînt din însăși gama ce se cromatizează. După aceleași principii se pot demonstra și funcțiunile posibile în acorduri ale elementelor cromatice din gamele minore.

#### § 48. Cromatizarea gamelor majore

Respectînd principiul utilizării elementelor cromatice provenite din tonalitățile învecinate de gradul I, gamele majore se cromatizează astfel :

În urcare, toate treptele după care urmează un interval de ton se alterează suitor, afară de treapta VI, în locul căreia se alterează coboritor treapta VII :

#### Gama cromatică Do major - în urcare -



Alterarea suitoare a treptei VI ne-ar duce la un element cromatic ce aparține unei tonalități îndepărtate.

Toate elementele cromatice folosite mai sus aparțin tonalităților învecinate de gradul I ale lui Do major.

Considerate în ordinea cvintelor, patru din acestea sînt de natură expansivă, provenind din seria cvintelor ascendente, iar unul este de natură depresivă, provenind din seria cvintelor descendente :





In coborire, toate treptele după care urmează un interval de ton se alterează coboritor, afara de treapta V, în locul căreia se alterează suitor treapta IV:

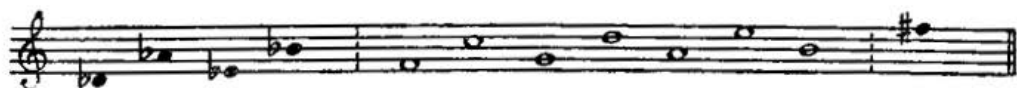
### Gama cromatică Do major—in coborire—



Alterarea coboritoare a treptei V ne-ar duce la un element cromatic ce aparține unei tonalități îndepărtate.

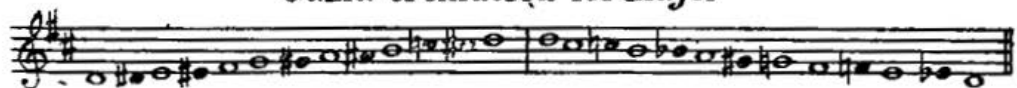
Toate elementele cromatice, folosite mai sus, aparțin tonalităților învecinate de gradul I ale lui Do major<sup>1</sup>.

Considerate în ordinea cvintelor, patru din acestea sînt de natură depresivă, provenind din seria cvintelor descendente, iar unul este de natură expansivă, provenind din seria cvintelor ascendente:

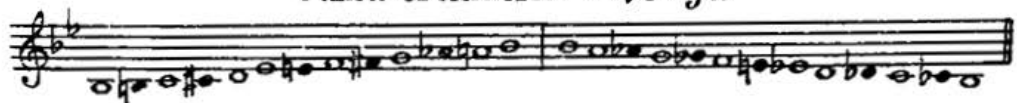


Dupa modelul gamei cromatice Do major se cromatizează toate celelalte game majore ale sistemului tonal. De exemplu:

### Gama cromatică Re major



### Gama cromatică Si b major



Făcînd o recapitulare a cromatizării de acest fel observăm că:

In urcare, gama cromatică majoră are patru elemente cromatice expansive, ce se obțin prin alterarea suitoare a treptelor I, II, IV, V, și un singur element cromatic depresiv, ce se obține prin alterarea coboritoare a treptei VII.

In coborire, prin opoziție, gama cromatică majoră are patru elemente cromatice depressive, ce se obțin prin alterarea coboritoare a treptelor VII, VI, III, II, și un singur element cromatic expansiv, ce se obține prin alterarea suitoare a treptei IV.

<sup>1</sup> Unele tratate consideră pe la bemoi și mi bemoi ca provenind din do minor, omonima sa, iar pe re bemoi, din fa minor, omonima subdominantei, care sînt tonalități îndepărtate, aflîndu-se la trei, respectiv, patru cvinte diferite.

Preponderența elementelor cromatice expansive, în gama cromatică ascendentă, dă acesteia un caracter corespunzător ideii de aspirație, concentrare, tensiune etc., iar preponderența, în coborîre, a elementelor cromatice depresive corespunde cu ideea de relaxare, slăbire, stingere a încordării.

## § 49. Cromatizarea gamelor minore

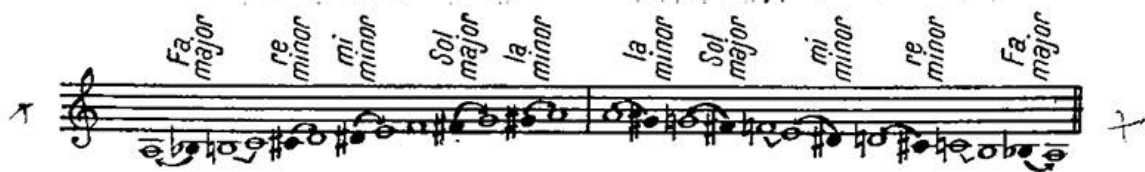
Folosind numai elementele cromatice provenite din tonalitățile învecinate de gradul I, deci respectînd principiul unității tonale, gamele minore se cromatizează astfel:

*In urcare*, toate treptele după care urmează un interval de ton se alterează suitor, afară de treapta I, în locul căreia se alterează coborîtor treapta II a gamei.

Alterarea suitoare a treptei I ne-ar duce la un element cromatic ce aparține unei tonalități depărtate.

*In coborîre*, gama minoră cromatică păstrează aceeași structură ca și în urcare:

### *Gama cromatică la minor în urcare și coborîre*



Toate elementele cromatice folosite mai sus aparțin tonalităților învecinate de gradul I ale lui *la minor*.

Deoarece pentru cromatizarea în coborîre a gamei *la minor* se folosesc aceleași elemente sonore ca și în omonima sa majoră (*La major*), o astfel de cromatizare se numește după omonimă:



În această cromatizare se poate observa că —deși se folosesc aceleași elemente sonore — unele dintre acestea sînt diatonice într-un sistem și cromatice în altul, sau viceversa.

După modelul gamei cromatice *la* minor se cromatizează toate celelalte game minore ale sistemului tonal. De exemplu :

### Gama cromatică si minor



### Gama cromatică sol minor



Pentru cromatizarea gamei minore în coborire se mai folosește și altă variantă, numită *cromatizare după relativă*, în care se utilizează elemente cromatice din relativa sa majoră.

Cromatizarea gamei *la* minor, în coborire, după *relativă* :



În cromatizarea descendentă — după relativă — a gamei *la* minor, elementele necesare cromatizării se iau din gama cromatică descendentă *Do* major (relativa acesteia), afară de sunetul *la* bemol, în locul căruia se preferă *sol* diez, deoarece acesta îndeplinește în *la* minor funcția de sensibilă.

În practica muzicală, cea mai utilizată dintre variantele gamei cromatice minore este prima (după omonimă).

Ea respectă fidel principiul unității tonale, avînd toate elementele cromatice din tonalitățile înrudite de gradul I.

În general, minorul cromatic, în coborire, este depresiv, însă folosirea sensibilelor expansive, din această variantă, atenuază și estompează acest caracter.

A doua variantă (după relativă) — mai puțin utilizată — are un caracter depresiv și mai accentuat decît prima, din cauza elementelor cromatice coboritoare pe care le conține.

## § 50. Ortografia pasajelor cromatice

În melodii sînt rare cazurile cînd întîlnim succesiuni formate din game cromatice complete.

Mai frecvent se întîlnesc însă fragmente ale acestora, care poartă numele de *pasaje cromatice*.

Ele trebuie considerate ca făcînd parte dintr-o anumită gamă cromatică, a cărei ortografie, de regulă, trebuie să fie respectată.

De exemplu, pasajul cromatic următor, fiind din tonalitatea *La bemol* major, se scrie corect astfel :



Același pasaj, dacă ar face parte din tonalitatea *sol* minor, s-ar scrie corect astfel :



În cazul cînd pasajul ar face parte din tonalitatea *Sol bemol* major, s-ar scrie corect astfel :



Uneori însă, folosirea pasajelor cromatice nu ține seamă de scrierea corectă a gamelor cromatice din care fac parte, ci respectă mai mult atracția cerută de intonație, cea ascendentă utilizînd alterațiile suitoare, iar cea descendentă, alterațiile coboritoare.

## § 51. Intervale diatonice și cromatice

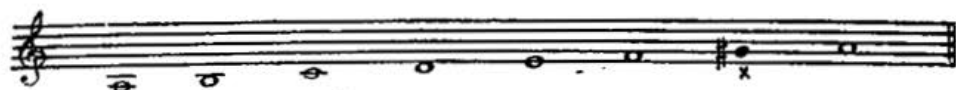
Intervalele care se formează între treptele diatonice naturale ale unei game sau ale unui mod oarecare se numesc *intervale diatonice*.

Intervalele care se formează între o treaptă diatonică și alta modificată printr-o alterație accidentală se numesc *intervale cromatice*.

În gama *Do* major armonic, spre exemplu, toate intervalele sînt diatonice, afara de cele care se formează cu treapta VI modificată (*la bemol*), element cromatic în această gamă :



În gama *la* minor armonic, toate intervalele sînt diatonice, afară de cele care se formează cu treapta VII modificată (*sol diez*), element cromatic în această gamă :



Diatonismul și cromatismul intervalelor trebuie analizate deci nu considerînd intervalele în mod izolat, ci numai în cadrul unui sistem de intonație precis definit.

În consecință, un interval poate fi *diatonic* pentru un sistem anumit și același interval poate fi *cromatic* pentru un alt sistem.

De exemplu :

Terța mare *re — fa diez*, în *Do* major este interval cromatic, pe cînd în *Sol* major, același interval este diatonic :



Cvarta mărită *re — sol diez*, în *La* major este interval diatonic, pe cînd în *la* minor armonic, același interval este cromatic :



### Etosul cromatismelor

*Stările sufletești* ce pot fi redată prin cromatism sînt dintre cele mai variate și complexe.

Uneori cromatismul ne sugerează exuberanța, strălucire, veselie, alteori însă, el ne face să trăim sentimente opuse : tulburare, tristețe, jale.

Muzica descriptivă îl folosește adesea în redarea anumitor onomatopee din natură ca : vîjîitul vîntului, zborul păsărilor, vuietul codrilor, șoptul izvoarelor etc.

Desigur, aceste cîteva considerații de natură estetică constituie doar o vagă indicație față de nesfîrșita varietate de sentimente și imagini ce pot fi redată prin cromatism.



În stadiul său evoluat, de altfel, așa cum se prezintă în operele de artă din zilele noastre — dacă este folosit cu măiestrie — cromatismul devine un limbaj cu ajutorul căruia pot fi exprimate, în culori noi, ideile și sentimentele umane.

Exemple din literatura muzicală :

L.v. Beethoven (1770—1827)

Sonata op. 31, nr. 1

*Allegro grazioso*

N. A. Rimski-Korsakov (1844—1908)

Opera „Cocoșul de aur“

*Andantino* ♩ = 75

*Gamma cromatică folosită:*

x = *fa* dublu-diez, *do* dublu-diez și *la* diez sînt broderii inferioare, iar restul elementelor cromatice reprezintă întreaga scară cromatică coboritoare a lui *La* major.

G. Verdi (1813—1901)  
Opera „Bal mascat“

Allegro giusto  $\text{♩} = 63$



R. Wagner (1813—1883)  
Opera „Tristan și Isolda“

Musical score for R. Wagner's "Tristan și Isolda". It features a piano accompaniment with two staves. The music is in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. The score includes dynamic markings such as "dim." and "p". It also features tempo changes: "poco rall.", "rit.", and "a tempo". The piece ends with "dim. etc.".

B. Bartók (1881—1945)  
Muzică pentru coarde, celestă și percusiune

Andante tranquillo

Musical score for B. Bartók's "Muzică pentru coarde, celestă și percusiune". It consists of two staves of music in a 3/4 time signature. The key signature has two flats. The first staff begins with a treble clef and a piano dynamic marking "pp". The second staff continues the melody and concludes with "etc.".

Notă: Ultimele două exemple sînt de factură cromatică evoluată, înțelegîndu-se prin aceasta folosirea integrală și organică a mijloacelor cromatice atât în melodie, cit și în armonie.

## MODULAȚIA

*Procesul schimbării centrului sonor de gravitație de pe un sunet pe altul, într-o compoziție muzicală, angajând sau nu și schimbarea modului, poartă numele de modulație<sup>1</sup>. O dată mutat centrul sonor de gravitație (tonica), în legătură cu aceasta se deplasează, pe alte sunete, întregul sistem funcțional (melodic și armonic) al piesei.*

După natura compozițiilor și a procedeelor folosite, distingem două feluri de modulație:

- modulația în sistemul tonal,
- modulația în sistemul modal<sup>2</sup>.

## § 52. Modulația în sistemul tonal

*Prin modulație, în sistemul tonal se înțelege procesul de trecere dintr-o tonalitate în alta prin caracteristicile tonalității noi<sup>3</sup>.*

Studiul teoretic al modulației se face urmărind două criterii de bază:

- puterea de afirmare a noului centru de gravitație,
- gradul de înrudire dintre tonalități.

<sup>1</sup> În tratatul de față ne referim numai la modulația în melodie, celelalte aspecte ale modulației tratându-se de către armonie. Fiind o cucerire a epocii moderne în creație, principiile modulației se stabilesc o dată cu afirmarea majorului și minorului clasic.

<sup>2</sup> Modulația în sistemul modal — vezi § 98.

<sup>3</sup> Acest proces, exprimat prin termenul generic de „modulație”, cuprinde trei aspecte:

*Tonalitația* = trecerea dintr-o tonalitate în alta păstrându-se modul (de exemplu din Do major se trece în Re major);

*Tono-modulația* = schimbarea tonalității și în același timp și a modului (de exemplu din Do major se trece în re minor);

*Modulata* = schimbarea numai a modului, păstrându-se tonalitatea (de exemplu din Do major se trece în do minor). (După D. Cuclin, *Tratat elementar de teorie a muzicii*, 1948).



## § 53. Modulația după puterea de afirmare a noului centru sonor.

După cum noul centru sonor de gravitație (noua tonică) se impune mai mult sau mai puțin în procesul modulației, distingem:

1. inflexiunea modulatorie;
2. modulația pasageră;
3. modulația definitivă.

1. *Inflexiunea modulatorie* constă din încercarea numai de a modula, fără să se definitiveze noul centru tonal, după care se revine imediat la tonalitatea inițială sau se merge la o altă tonalitate. De exemplu:

R. Schumann (1810—1856)  
Concertul pentru pian op. 54

**Allegro affettuoso**

la minor      zonă modulatorie  
re minor      la minor etc.

2. *Modulația pasageră* înseamnă părăsirea tonalității inițiale, ajungerea la o tonalitate nouă, prin impunerea trecătoare (pasageră) a noului centru tonal, după care se revine la prima tonalitate sau se trece la alta. De exemplu:

D. D. Șostakoviți  
Cântec pentru pace

Fa major      Re major tr V      Sol major      Fa major

mf      f      rit.      ff

3. *Modulația definitivă* se realizează prin părăsirea tonalității inițiale, ajungerea într-o tonalitate nouă și fixarea definitivă în această tonalitate. De exemplu:

P. I. Ceaikovski (1840—1893)  
Concertul pentru pian nr. 1

The image shows a musical score for P. I. Ceaikovski's Concerto for Piano No. 1. It consists of four staves of music. The first staff is labeled "si b minor" and "p dolce e molto espress.". The second and third staves continue the melodic line. The fourth staff is labeled "do minor rit." and ends with "etc". The key signature changes from three flats (si b minor) to two flats (do minor) between the second and third staves.

### § 54. Modulația după gradul de înrudire dintre tonalități

Procesul de trecere dintr-o tonalitate în alta — după criteriul înrudirii tonalităților — cuprinde trei faze:

- părăsirea tonalității inițiale;
- modulația propriu-zisă, prin apariția elementelor caracteristice ale noii tonalități;
- instalarea în noua tonalitate, prin afirmarea noului centru tonal.

Un rol important deci în modulația melodică îl are apariția elementelor caracteristice ale tonalității noi.

Având în vedere că procesul modulației se bazează în special pe modul major natural și modul minor armonic, putem constata existența a două feluri de caracteristici:

- *caracteristicile principale*, care cuprind elementele constitutive noi față de tonalitatea anterioară;
- *caracteristicile secundare*, care reprezintă treptele modificate ale modului, ce apar în melodie, cum este — de pildă — treapta VII din modul minor armonic.

Intre tonalitățile *Do* major și *la* minor armonic, spre exemplu, există numai o singură caracteristică secundară, *sol diez*, pe cînd între tonalitățile *Do* major și *mi* minor armonic există două caracteristici: *fa diez*, principală, intrînd în constituția noii tonalități, și *re diez*, secundară, ca treaptă modificată (sensibilă lui *mi* minor).

Pe baza schimbării centrului tonal și a apariției caracteristicilor principale și secundare, putem modula deci fie la tonalități apropiate, fie la tonalități depărtate.

## A. MODULAȚIA LA TONALITĂȚI APROPIATE

### § 55. Modulația din tonalitatea majoră la relativa sa minoră și viceversa

Modulația dintr-o tonalitate majoră la relativa sa minoră sau viceversa — fiind alcătuite amândouă din același material sonor — se obține prin schimbarea centrului tonal și prin folosirea elementului caracteristic secundar (sensibilă), în cazul că se merge în varianta armonică. De exemplu :

A. S. Dargomijski (1813—1869)  
Romantă

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled 'Allegretto' and 'Do major'. It contains a melodic line in G-clef and 2/4 time, starting on middle C and moving through a series of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff is labeled 'la minor' and contains a 'zonă modulatorie' (modulatory zone). It starts with the same melodic line as the first staff, but then introduces a sharp sign (F#) on the fourth note (F#4), which is the characteristic secondary element of the relative minor. The rest of the staff continues with the same melodic line as the first staff, ending on C4.

Analizând melodia de mai sus, observăm că se folosește același material sonor pentru ambele tonalități (tonalități relative), în afară de *sol diez*, care ne introduce în *la minor* armonic.

Modulația s-a obținut în acest caz prin apariția caracteristicii secundare a lui *la minor* armonic (*sol diez*) și afirmarea noului centru tonal *la*. În schema cvintelor, acest lucru apare în felul următor :

The image shows a single staff of musical notation in G-clef. It illustrates the interval of a fifth between two tonic notes. On the left, a box contains the note 'Do' (C4) with a 'T' below it. On the right, a box contains the note 'La' (A4) with a 'T' below it. A curved line connects the two notes, indicating the interval. In the middle of the staff, there is a sharp sign (#) on the F line, representing the secondary element of the relative minor.

Uneori, numai schimbarea centrului tonal este suficientă pentru a modula în relativa minoră, chiar dacă nu apar elementele caracteristice ale tonalității noi :

Gh. Dumitrescu  
Oratoriul „Tudor Vladimirescu”

Andante rubato

Procedind invers, prin aceleași mijloace, obținem modulația din tonalitatea minoră la relativa sa majoră :

Cintee din Maramureș

### § 56. Modulația la dominantă și la relativa acesteia

Modulația la tonalitatea dominantei și la relativa acesteia se obține :  
a) La dominantă, prin apariția elementului caracteristic constitutiv al acesteia și prin deplasarea centrului tonal la o cvintă superioară.

R. M. Glier (1875—1956)  
Imnul marelui oraș  
din baletul „Călărețul de aramă”



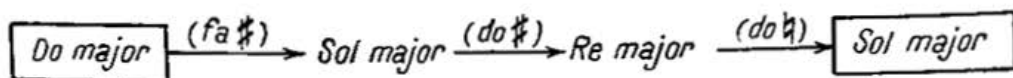
Notă: Elementul constitutiv care ne introduce în tonalitatea dominantei este *la* diez (celelalte alterații — *si* diez și *fa* dublu-diez — sînt accidentale).

În schema cvintelor, modulația la dominantă, din exemplul de mai sus, apare astfel:



Pentru consolidarea modulației la dominantă este nevoie de cele mai multe ori să se meargă mai departe, la dominantă dominantei, întrucît vechea tonică — devenită acum *subdominantă* — exercită în această calitate acea forță de atracție gravitațională specifică subdominantei.

Vincent d'Indy afirma pe bună dreptate: pe cît de ușor se poate modula la tonalitatea dominantei, pe atît de greu este să te menții în această tonalitate. Din această cauză, un plan de modulație și menținere în tonalitatea dominantei se prezintă schematic astfel (pornind, spre exemplu, de la *Do* major):



Notele trecute în paranteze reprezintă elementele caracteristice constitutive prin care se face modulația.

b. La *relativa dominantei*, modulația se obține prin apariția elementului caracteristic constitutiv al acesteia și a caracteristicii secundare (sensibila), urmate de afirmarea noului centru tonal.

**Allegro moderato**

**M. I. Glinka (1804—1857)**  
Opera „Ivan Susanin”





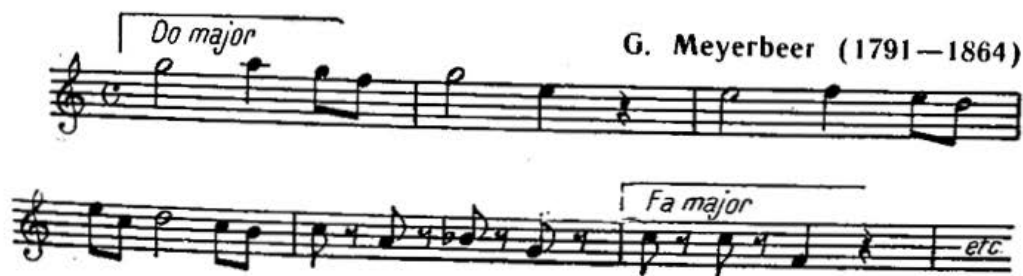
În schema cvintelor, modulația la relativa dominantei, din exemplul de mai sus, apare astfel :



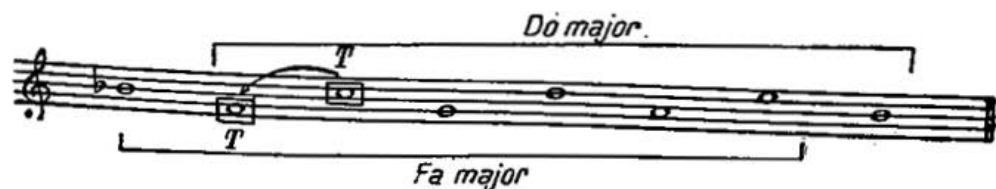
### § 57. Modulația la subdominantă și la relativa acesteia

Modulația la tonalitatea subdominantei și la relativa acesteia se obține :

a. La subdominantă, prin apariția elementului caracteristic constitutiv al acesteia și prin deplasarea centrului tonal la o cvintă inferioară.



În schema cvintelor, modulația la subdominantă apare astfel :



Inflexiunile la subdominantă nu se pot face (aici se realizează numai modulații propriu-zise — pasagere și definitive) din cauza forței de atracție a subdominantei, care tinde să se impună ea ca tonică. Din această cauză, Bach evita subdominantă în finalul fugilor și preludiilor sale, pentru a se menține ferm în tonalitate.

b. La *relativa subdominantei*, modulația se obține prin apariția elementului caracteristic constitutiv al acesteia și a caracteristicii secundare (sensibila), urmate de afirmarea noului centru tonal.

A. N. Serov (1820—1871)  
Opera „Puterea vrajei“



În schema cvintelor, modulația la relativa subdominantei, din exemplul de mai sus, apare astfel:





## B. MODULAȚIA LA TONALITĂȚI DEPARTATE

Creația muzicală folosește, în afară de modulația la tonalități apropiate, și modulația la tonalități depărtate, care se efectuează prin procedee diferite. Aceste procedee sînt: modulația prin tonalități tranzitorii, progresii (secvențe) melodice, schimbarea modului, pasaje cromatice, enarmonie și modulația bruscă.

### § 58. Modulația prin tonalități tranzitorii

Apariția în melodie a elementelor constitutive ale tonalităților tranzitorii, ce despart vechea tonalitate de noua tonalitate, creează posibilitatea modularii la o tonalitate depărtată. Ele au valoarea unor inflexiuni sau a unor modulații pasagere, și favorizează afirmarea unui nou centru tonal, îndepărtat față de cel de la care se pornește:

L.v. Beethoven (1770—1827)  
Cvartetul nr. 12, op. 127

Violino I



*p do minor*

Violino II



*cresc.  
fa minor*

În exemplul de mai sus s-a realizat modulația de la tonalitatea do minor la tonalitatea mi bemol minor (modulația la trei cvinte descendente) prin tonalitățile tranzitorii: fa minor, Re bemol major și Sol bemol major.

## § 59. Modulația prin progresii sau secvențe melodice

*Progresia sau secvența* este o formulă melodică ce constă din repetarea succesivă a aceluiași motiv, pe alte trepte, fie ascendent, fie descendent<sup>1</sup>.

Fragmentul melodic de la care se pleacă se numește motivul progresiei, iar celelalte alcătuiesc reproducerea motivului.

Progresia poate fi de două feluri: *tonală* și *modulatorie*.

*Progresia este tonală* atunci când aceasta se desfășoară în cadrul aceleiași tonalități, însă pe alte trepte:

<sup>1</sup> În limba latină *sequens-tis* = care urmează, următorul.

Observăm că în progresia tonală se respectă mărimea cantitativă a intervalelor (secunda, terța, cvartă etc.), însă, în ceea ce privește mărimea lor calitativă (intervale perfecte, mari, mici etc.), reproducerea intervalelor din motivul progresiei nu mai este fidelă.

Aceasta se datorește faptului că progresia se realizează pe treptele *aceleiași tonalități*, din care cauză nu mai poate fi respectată calitatea intervalelor.

Exemple din literatura muzicală :

A. K. Glazunov (1865—1936)  
Cvartetul nr. 7

Adagio

W. A. Mozart (1756—1791)  
Uvertura la opera „Nunta lui Figaro”

Progresia este modulatorie atunci când aceasta se desfășoară de fiecare dată în altă tonalitate, lucru ce se obține prin reproducerea exactă a intervalelor din motivul progresiei :

Observăm că în progresia modulatorie, intervalele din motivul de la care se pornește sînt respectate fidel atît din punct de vedere cantitativ, cît și din punct de vedere calitativ. Aici, fiecare repetare a motivului ne dă un nou centru tonal, încît modulăm în atîtea tonalități noi, cîte repetări ale motivului secvenței se fac.

Cu ajutorul progresiilor modulatorii se poate ajunge repede la cele mai îndepărtate tonalități, însă, din punct de vedere artistic, folosirea prea frecventă a acestora duce la monotonie

Exemple din literatura muzicală :

W. A. Mozart (1756—1791)  
Opera „Răpirea din Serai“

Allegro con brio

The musical notation consists of two staves in bass clef with a 4/4 time signature. The first staff shows a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A364, B364, C365, D365, E365, F365, G365, A365, B365, C366, D366, E366, F366, G366, A366, B366, C367, D367, E367, F367, G367, A367, B367, C368, D368, E368, F368, G368, A368, B368, C369, D369, E369, F369, G369, A369, B369, C370, D370, E370, F370, G370, A370, B370, C371, D371, E371, F371, G371, A

## § 60. Modulația prin schimbarea modului

Modulația prin schimbarea modului se obține în melodie alterând coborîtor treptele modale (III, VI, VII), — în special treapta III — cînd se merge dintr-o tonalitate majoră spre omonima ei minoră, sau alterînd suitor aceleași trepte, cînd se merge dintr-o tonalitate minoră spre omonima sa majoră.

A. P. Borodin (1833—1887)  
Opera „Cneazul Igor”

La major

la minor

etc.

The score consists of two staves of music. The first staff is labeled 'La major' and shows a melodic line in G major (one sharp). The second staff is labeled 'la minor' and shows the same melodic line transposed to F major (two sharps), with a 'etc.' marking at the end. The modulation is achieved by changing the mode from major to minor.

D. Cuclin  
Cînd aud c-o să mă duc

Andantino

fa minor

*mf*

Fa major Allegretto

The score consists of five staves of music. The first staff is labeled 'Andantino' and 'fa minor' (F minor, three flats). The second staff has a dynamic marking of '*mf*'. The third staff is labeled 'Fa major' (F major, two sharps) and 'Allegretto'. The modulation from F minor to F major is achieved by changing the mode from minor to major.

## § 61. Modulația prin pasaje cromatice

Elementele cromatice din cuprinsul unei melodii au tendința fie de a întări tonalitatea în care este scrisă melodia respectivă (așa cum este cazul *sensibilelor artificiale* ce impun treptele diatonice în care se rezolvă)<sup>1</sup>, fie de a se emancipa ele însele ca elemente diatonice pentru o nouă tonalitate.

Acestea din urmă provoacă modulația la alte tonalități.

Analizând gama cromatică, găsim într-însa explicația teoretică a celei de-a doua tendințe a notelor cromatice, aceea de a modula.

Când într-o gamă diatonică introducem succesiuni cromatice, modul acestora (major sau minor) devine incert, întrucât treptele modale (III, VI și VII), înconjurate fiind de elemente cromatice, își pierd acea forță și tărie de trepte caracteristice ale modului. De aici concluzia că introducerea succesiunilor cromatice în gamele diatonice are drept consecință neutralizarea modului<sup>2</sup>.

*Incertitudinea modală*, în pasajele cromatice, este adesea urmată de o *incertitudine tonală*. Este pus în cumpănă chiar și echilibrul tonal.

Acest fenomen se datorește faptului că fiecare element cromatic poartă în sine germele evadării spre tonalitățile cărora aparțin în mod organic (ca elemente diatonice), fiind sensibilizări expansive sau depressive spre alte centre sonore. De exemplu:

### *Sensibilizări expansive în Do major*



### *Sensibilizări depressive în Do major*



<sup>1</sup> A se vedea § 47.

<sup>2</sup> Din această cauză, scările cromatice sînt considerate de unii teoreticieni ca scări neutre din punct de vedere al modului.

Aceste elemente cromatice din tonalitatea de bază, la un moment dat pot să se emancipeze ca elemente diatonice pentru tonalitățile cărora aparțin organic (*sensibile naturale*), provocând evadarea spre alte centre sonore, apropiate sau depărtate, față de tonalitatea de la care se pornește.

De exemplu :

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled "Do major" and contains a melodic line with a chromatic passage labeled "pasaj cromatic" that includes a note marked with an 'x'. The second staff is labeled "Mi major" and contains a melodic line with a note marked with an 'x' at the beginning, indicating the start of a "zonă modulatorie" (modulatory zone) that leads to the "Mi major" key, followed by "etc."

În acest exemplu, nota cromatică *re diez* din măsura a treia (*sensibilă artificială*) se emancipează ca element diatonic (*sensibilă naturală*) începând cu măsura a patra, provocând astfel modulația în tonalitatea *Mi major*.

Exemple din literatura muzicală :

S. Prokofiev (1891—1953)

„Petrică și lupul”, op. 67

The image shows two staves of musical notation for S. Prokofiev's "Petrică și lupul". The first staff is marked "Andantino" and "Do major". It features a melodic line with a chromatic passage that leads to a section labeled "Do minor". The second staff continues the piece, marked "mf", "dim", and "p", and returns to "Do major".

C. Franck (1822—1890)

Simfonia în re minor

The image shows two staves of musical notation for C. Franck's "Simfonia în re minor". The first staff is marked "Mi b major" and "espress dolce". It features a melodic line with a chromatic passage labeled "pasaj cromatic". The second staff continues the piece, marked "Sol major" and "etc."

## § 62. Modulația prin enarmonie

Schimbarea unui sunet din melodie prin corespondentul său enarmonic deschide posibilitatea modularii spre un alt centru tonal, fie el cât de îndepărtat.

Punctul din melodie unde se face schimbarea enarmonică se numește punct de tranziție enarmonică.

E. Pozzoli (1873—1957)  
Manual de solfegii

*Andante con molto espressione*  $\text{♩} = 69$

*La ♭ minor*

*p dolce* *cresc*

*La ♭ minor* | *sol ♭ minor* | *Si major*

*mf*

*Dob major* | *Mi ♭ major*

*mf* *etc*

*x puncte de tranziție enarmonică*

Revenirea de la cele mai îndepărtate tonalități la tonalitatea inițială a melodiei se face foarte repede tot prin același procedeu al tranziției enarmonice.

G Bizet (1838—1875)  
Opera „Carmen”

*Re ♭ major* *Re major*

*Re ♭ major* *etc*

*x* *x*



O largă utilizare a acestui principiu modulatoriu se întâlnește în armonie, unde, prin scrierea diferită (eterografică) a aceluiași acord, se creează acea ambiguitate sau echivoc care înlesnește modulația spre alte centre tonale. Acest lucru se efectuează cu deosebire prin acordul de septimă micșorată care implică tonalități diferite. Acordul de septimă micșorată de mai jos, spre exemplu, dacă se tratează enarmonic, aparține mai multor tonalități:



### § 63. Modulația bruscă

Trecerea fără nici o pregătire de la o tonalitate dată la o tonalitate îndepărtată poartă numele de *modulație bruscă*. Ea se folosește mai mult în armonie, întrucât în melodie, o asemenea modulație nu este atât de evidentă, putându-se confunda cu alte procedee de modulație (cromatică, enarmonică etc.). Acest fel de modulație mai poartă numele de *modulație dramatică*.

Surpriza pe care o provoacă în contextul muzical modulația bruscă ne obligă să folosim acest procedeu numai în situații bine justificate din punct de vedere estetic, determinate deci de un conținut de idei corespunzător situației psihologice la care aceasta dă naștere

Gh. Dumitrescu  
Opera „Ion Vodă cel Cumplit“



**PARTEA IV**  
**TEORIA MODURILOR**

## SISTEMUL MODAL

## § 64. Introducere în sistemul modal

*Sistemul modal* cuprinde scări și game al căror material sonor are o altă structură față de gamele sistemului tonal, tonurile și semitonurile fiind, în moduri, altfel dispuse decât în majorul și minorul folosit în tonalitate.

Acest sistem este cu mult mai cuprinzător, în ceea ce privește numărul și varietatea scărilor și gamelor sale, decât sistemul tonal și, în accepțiunea modernă, trebuie privit ca un sistem care are — ca și tonalitatea — *un centru sonor de gravitație precis determinat (tonică)*<sup>1</sup>.

Sistemul tonal ne-a oferit, spre exemplu, posibilitatea utilizării a două moduri naturale diatonice: majorul natural (ionianul medieval) și minorul natural (eolianul medieval), cu variantele lor.

Sistemul modal ne oferă în plus alte cinci moduri naturale diatonice, cu altă structură și altă funcționalitate a sunetelor lor, cum sînt: dorianul, frigianul, lidianul, mixolidianul și locrianul, precum și moduri provenite din modificarea acestora cu elemente cromatice (moduri cromatice).

Pe de altă parte, sistemului modal îi aparțin și scările cu mai puțin de 7 sunete în componența lor, cum sînt: scările prepentatonice, pentatonice, pentacordice și hexacordice.

Avîndu-și originea în cîntecul popular, modurile constituie o sursă inepuizabilă pentru tematica și prelucrarea componistică, structura lor diferită și etosul lor oferind posibilitatea creării de noi imagini artistice și noi mijloace de exprimare.

Datorită importanței pe care o au în compoziție și în lumina cuceririlor de pînă acum ale muzicii, studiul modurilor se va face în această lucrare pe baza comparației lor cu gamele modului major și minor din sistemul tonal, privindu-le deci tot ca *scări-game*.

<sup>1</sup> Datorită acestui fapt, precum și utilizării scărilor modale din ce în ce mai frecvent în compoziție, o mare parte a principiilor teoretice generale ale sistemului tonal se pot extinde și asupra sistemului modal.

Modurile populare însă nu trebuie văzute ca scheme sonore rigide — așa cum ele se prezintă într-un studiu teoretic — ci ca sinteze a unor melodii cu o anumită structură, cu anumite întorsături, formule și cadențe specifice construcției modale.

## § 65. Clasificarea modurilor

Modurile populare — ca și gamele sistemului tonal — sînt de două feluri: *diatonice* (naturale) și *cromatice* (modificate).

1. *Modurile diatonice* se compun din 7 elemente sonore, formînd o succesiune diatonică (prin tonuri și semitonuri diatonice) cuprinsă între primul element al sistemului și octava lui. Materialul lor sonor se așază în întregime în ordinea naturală a celor 7 cvinte (din cvinta perfectă în cvinta perfectă), de aceea modurile diatonice sînt considerate *moduri naturale*. Acestea constituie baza formării tuturor celorlalte moduri populare.

2. *Modurile cromatice*, în concepția modală — spre deosebire de sensul aceleiași noțiuni în tonalitate — sînt considerate toate acele moduri care au în componența lor una sau două secunde mărite (intervale cromatice) care se interpun în succesiunea diatonică a sistemelor.

Ele provin din modurile naturale, cărora li se modifică unele trepte prin alterații cromatice suitoare sau coboritoare, fapt pentru care modurile populare cromatice se mai numesc și *moduri modificate*<sup>1</sup>.

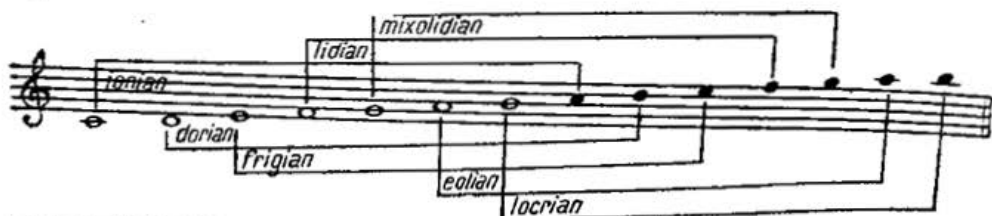
Modurile diatonice sau naturale formează laolaltă *sistemul modal diatonic*, iar modurile cromatice sau modificate formează *sistemul modal cromatic*.

### Sistemul modal diatonic

Modurile populare diatonice sau naturale sînt în număr de 7 și poartă următoarele denumiri: ionian, dorian, frigian, lidian, mixolidian, eolian și locrian.

Dintre acestea, trei sînt de stare majoră (ionianul, lidianul și mixolidianul) și patru de stare minoră (dorianul, frigianul, eolianul și locrianul).

Ele corespund, ca structură, scării ce se formează pe treptele gamei majore naturale, dacă fiecare dintre trepte este luată drept tonică a modului respectiv :



<sup>1</sup> În sistemul modal, modurile diatonice coincid cu cele naturale, iar cele modificate, cu cele cromatice.

Cele 7 denumiri ale modurilor populare diatonice provin din terminologia medievală. Ca să ne dăm seama cum s-a ajuns la această terminologie, vom face o scurtă prezentare istorică a modurilor antice și medievale.

## § 66. Modurile antice grecești

Modurile grecești au fost *coboritoare* și se bazau pe tetracorduri.

Grecii aveau trei tetracorduri principale: tetracordul dorian, cu semitonul la bază, tetracordul frigian, cu semitonul la mijloc, și cel lidian, cu semitonul la vîrf<sup>1</sup>:



Pentru formarea modurilor, grecii împreunau două tetracorduri, obținându-se în acest fel opt moduri, dintre care 4 erau socotite principale, independente, și 4 derivate, secundare.

Modurile principale la greci erau următoarele:

Modul dorian



Modul frigian



Modul lidian



Modul mixolidian

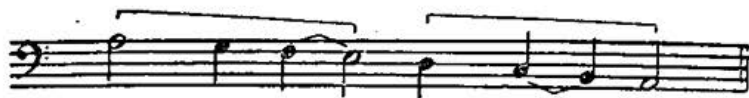


<sup>1</sup> Numele tetracordurilor principale proveneau de la acelea ale provinciilor grecești și asiatice din antichitate (Doria, Frigia, Lidia), în care se cânta mai mult modul respectiv.

Al patrulea mod principal — mixolidianul — apare în sistemul grecesc ceva mai târziu, primind numirea după modul cel mai apropiat, modul lidian, precedat fiind de cuvântul *mixo*, ceea ce înseamnă mixt.

Modurile secundare erau derivate din cele principale și se formau la o cvintă inferioară față de cele principale, purtând prefixul *hypo* la numirea lor de bază<sup>1</sup>:

Modul hipodorian



Modul hipofrigian



Modul hipolidian



Modul hipomixolidian  
(asemănător cu cel dorian)



Modurile derivate puteau fi formate și la o cvintă superioară, ceea ce se însemna prin prefixul *hyper* pus înaintea numelui modului de bază<sup>2</sup>. Aceste moduri coincideau însă cu celelalte expuse mai sus.

Primele trei moduri (dorian, frigian și lidian) erau socotite moduri perfecte, fiindcă, la fiecare dintre acestea, tetracordurile erau identice în privința poziției semitonurilor:

Modul dorian



Modul frigian



Modul lidian



<sup>1</sup> În limba greacă *hypo* = sub, dedesubt, jos.

<sup>2</sup> În limba greacă *hyper* = peste, deasupra, sus.

Modul mixolidian era socotit mod imperfect, fiindcă tetracordurile sale nu erau identice.

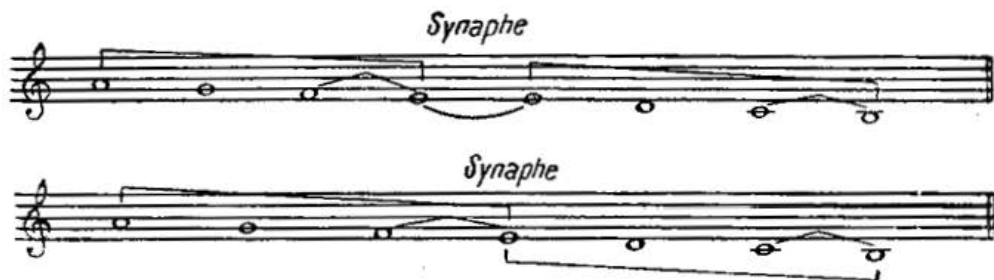
Modul mixolidian



Modurile secundare serveau mai mult ca adaos la modurile principale în scopul lărgirii ambitusului melodiei.

Fiecare mod exprima în antichitate un caracter anumit: modul dorian era socotit ca mod războinic, energic, serios; modul frigian — tulburător, pasionat; modul lidian — melancolic, moale<sup>1</sup>.

În afară de legătura distanțată a tetracordurilor, la vechii greci se mai întrebuintă și o altă legătură a acestora, pe baza unui sunet comun, care purta numele de *synaphe*:



Sistemul perfect al grecilor era așa-numitul *systema teleion*, care corespundea registrului normal al vocii omenești: *la*<sup>1</sup> — *La*.

La început, acest sistem era format din 4 tetracorduri legate câte două:



Intervalul de ton, ce despărțea cele două perechi de tetracorduri, se numea *dizeuxis*.

Ceva mai târziu, sistemul s-a lărgit prin adăugarea la bază a sunetului suplimentar A, numit *proslambanomenos*.

În legătură cu întrebuintarea lui *si* sau *si bemol*, acest sistem purta numele de imobil (*systema ametabolon*) și mobil (*systema metabolon*).

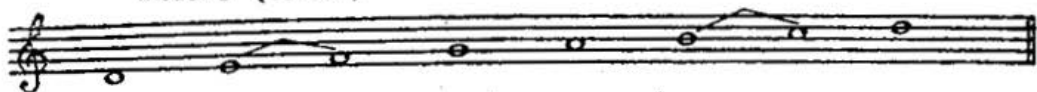
<sup>1</sup> Acest caracter al modurilor antice nu mai corespunde timpurilor noastre.

## § 67. Modurile medievale

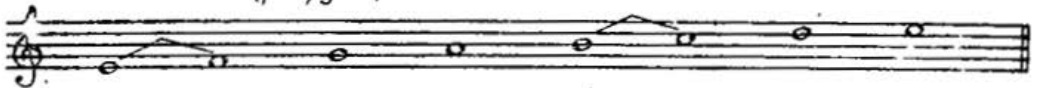
Primele teoretizări asupra modurilor medievale datează din secolele IV și VI (e.n.).

Ambrozie din Milano (340—397) ne relatează existența a 4 moduri principale, pe care le codifică astfel:

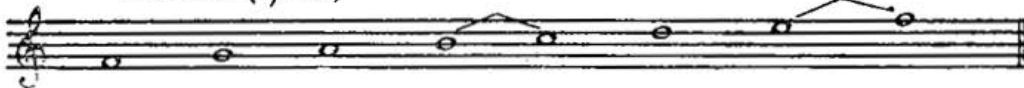
Modul I (dorius)



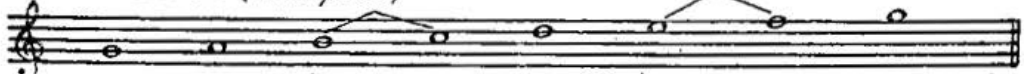
Modul II (phrygius)



Modul III (lydius)



Modul IV (mixolydius)



Principalele caracteristici ale modurilor ambroziene erau următoarele:

a. Se cântau de jos în sus, deci aveau sens melodic *ascendent*, față de cele grecești care erau *descendente*;

b. Toate erau *diatonice*, orice gen cromatic și enarmonic al antichității grecești dispărând.

Grigore cel Mare (540—604) completează cele 4 moduri principale ambroziene, numite *autentice* (*auctores, magistri*), cu încă 4 moduri secundare, derivând din primele, și numite *plagale* (*laterales*).

El face acest lucru sub influența cântului bizantin bazat pe cele 8 moduri (*octoehuri*)<sup>1</sup> pe care le-a studiat pe timpul olt a fost trimis al Romei la Constantinopol.

<sup>1</sup> În limba greacă *octo* = opt, *ehos* = glas, mod.



Modurile gregoriene se prezintă astfel:

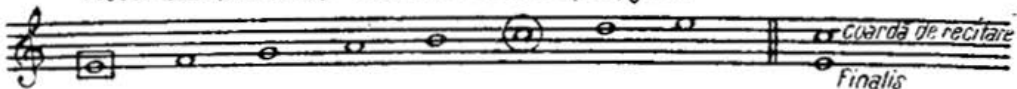
*Modul I (autentic) - authenticus protus - (dorius) \**



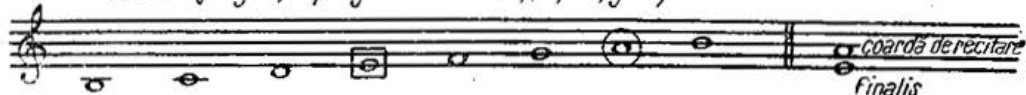
*Modul II (plagal) - plaga protus - (hypodorius)*



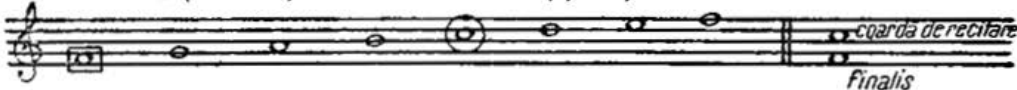
*Modul III (autentic) - authenticus deuterus - (phrygius)*



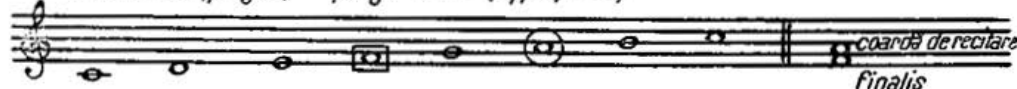
*Modul IV (plagal) - plaga deuteri - (hypophrygius)*



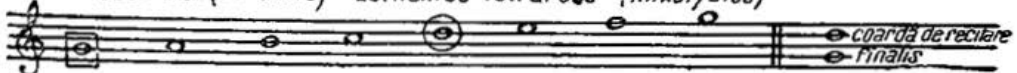
*Modul V (autentic) - authenticus tritus - (lydius)*



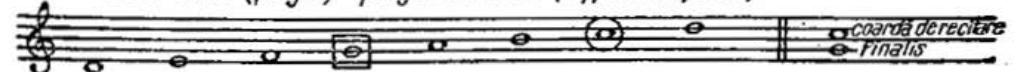
*Modul VI (plagal) - plaga triti - (hypolydius)*



*Modul VII (autentic) - authenticus tetrardus - (mixolydius)*



*Modul VIII (plagal) - plaga tetrardi - (hypomixolydius)*



\* Cele două note închise, una în pătrat și cealaltă în cerc, reprezintă: prima, vox finis, iar a doua, coarda de recitare — funcțiunile cele mai importante în modurile medievale.

Principalele caracteristici ale modurilor gregoriene erau următoarele:

a. *Modurile plagale se aflau la o cvintă perfectă coboritoare față de tonica autenticului, nu la o cvintă coboritoare, ca la greci.*

b. *Fiecare mod avea două sunete cu funcțiuni precise:*

— un sunet de bază (un fel de tonică), cu care se termina de obicei melodia, numit *vox finalis*, sau *nota finalis*, ce era comună atât pentru modul autentic, cât și pentru plagalul său;

— un sunet aflat deasupra lui „*vox finalis*” (un fel de dominantă), care purta mai multe denumiri: „*coardă de recitare*”, „*tenor*”, „*repercussa*”, „*tonus curens*”, „*tuba*” și, începând cu secolul XVII, se numea chiar „*dominantă*”<sup>1</sup>.

*Coarda de recitare*, în modurile autentice, se afla la o cvintă perfectă deasupra lui *vox finalis* (în afară de cazul când coincidea cu sunetul instabil și, care era evitat, urcându-se *coarda de recitare* cu o treaptă mai sus). În modurile plagale, *coarda de recitare* se afla la o terță mică inferioară față de aceea a modului autentic.

c. *Ambitusul melodiei*, la modurile autentice, se desfășura numai deasupra lui *vox finalis*, iar la plagale și dedesubtul lui *vox finalis*.

d. *Modurile medievale au împrumutat numirile celor grecești*: modul I = dorian, II = hipodorian, III = frigian, IV = hipofrigian, V = lidian, VI = hipolidian, VII = mixolidian, VIII = hipomixolidian.

Acestea însă nu mai aveau comun cu vechile moduri eline, decât numirea. Astfel, dorianul medieval nu mai corespundea cu dorianul antic, frigianul medieval nu mai corespundea cu cel antic etc.

La această nepotrivire s-a ajuns din cauză că medievalii au preluat defectuos terminologia modurilor grecești, care erau coboritoare, aplicând-o la scări cu sensul melodic suitor, după cum se poate observa din schema următoare<sup>2</sup>:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled "Modurile grecești" and contains seven notes on a treble clef staff, representing the Greek modes. The bottom staff is labeled "Modurile medievale" and contains seven notes on a treble clef staff, representing the medieval modes. Vertical labels between the staves identify the modes: hipodorian, hipofrigian, hipolidian, dorian, frigian, lidian, and mixolidian.

<sup>1</sup> Pe coarda de recitare (tenorul sau *repercussa*), melodia se purta mai mult decât pe alte sunete ale modului, motiv pentru care un asemenea sunet a primit această denumire.

<sup>2</sup> Notele indică începutul fiecărui mod: la greci, în sens coboritor, iar la medievali, în sens suitor.

Diferențierile de structură dintre modurile grecești și cele medievale se pot vedea din tabloul de mai jos<sup>1</sup>:

Modurile antice grecești · Modurile medievale corespunzătoare



<sup>1</sup> În tablou apar și modurile ionian și eolian, care s-au dezvoltat ulterior, o dată cu impunerea stilului armonic în compoziție.

Mai târziu (secolul XVI) se ajunge la o altă orînduire a modurilor: numărul lor se reduce la 7, primind totodată o altă așezare și anume în ordinea în care acestea apar pe treptele scării naturale *Do* major:

Modul I = ionian (mod de *do*)

Modul II = dorian (mod de *re*)

Modul III = frigian (mod de *mi*)

Modul IV = lidian (mod de *fa*)

Modul V = mixolidian (mod de *sol*)

Modul VI = eolian (mod de *la*)

Modul VII = locrian sau hipofrigian (mod de *si*).

Teoria modernă a modurilor populare diatonice folosește aceste 7 denumiri medievale așa cum sînt utilizate și în lucrarea de față.

## MODURILE POPULARE DIATONICE

## § 68. Modul ionian

*Modul popular ionian* nu este altceva decât majorul natural din sistemul tonal, de aceea, analiza lui teoretică amănunțită nu mai este necesară. Reamintim doar că acest mod este de stare majoră, iar materialul său sonor, așezat în ordinea cvintelor, ne dă o tonică spre care gravitează cinci dominante și o subdominantă, din care cauză este considerat ca modul cu echilibrul perfect. Celelalte moduri diatonice, avînd în alt fel dispus materialul sonor, pierd din această perfecțiune, devenind mai expansive sau mai depresive față de majorul ionian :

*Modul ionian*

The image shows a musical staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The first part of the staff is labeled "ordinea diatonică" and shows the notes C, D, E, F, G, A, B, C in a diatonic scale. The second part is labeled "ordinea prin cvinte" and shows the notes C, G, D, A, E, B, F, C, which are the same notes as the first part but arranged in order of fifths. Below the staff, there are labels: "Sd" under the first note (C), "T" under the second note (G), and "D1 D2 D3 D4 D5" under the remaining notes (D, A, E, B, F).

Toate cîntecele populare care au la bază modul major natural pot fi considerate în majorul ionian.

Modul ionian însă, deși are aceeași structură ca și majorul clasic din sistemul tonal, în melodiile cîntecului popular se prezintă cu întorsături melodice, formule și cadențe *specific modale*, lipsindu-i deci acele atracții funcționale de natură pur tonală — ca de exemplu: atracția „tonică-dominantă-subdominantă“.

Exemple din literatura muzicală<sup>1</sup>:

Vintule de primăvară  
Din colecția „Cîntece populare noi“

Tempo de horă

vin - tu - le de pri - mă - va - ră \_\_\_\_\_, Ia - mi do - rul din  
i - ni - mioa - ră \_\_\_\_\_ și du - l pes - te  
deal în sus, mîi Un - de pu - ul meu s - a dus, mîi \_\_\_\_\_

The musical notation consists of three staves of music in a 3/4 time signature. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single line. The lyrics are written below the notes. The second and third staves continue the melody and lyrics. There are fermatas over the first and second staves. The lyrics are: "vin - tu - le de pri - mă - va - ră \_\_\_\_\_, Ia - mi do - rul din i - ni - mioa - ră \_\_\_\_\_ și du - l pes - te deal în sus, mîi Un - de pu - ul meu s - a dus, mîi \_\_\_\_\_".

Modul

The mode is shown on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5.

Bate murgul din picior  
Din colecția „200 cîntece și doine“  
(1938)

Allegretto

Foa - ie ver - de și - un mo - ho - ru,  
Foa - ie ver - de și - un mo - hor, Foa - ie ver - de și - un mo - ho - ru,  
Or! și - a - o - leo, pu - u - le \_\_\_\_\_ mar mîi \_\_\_\_\_

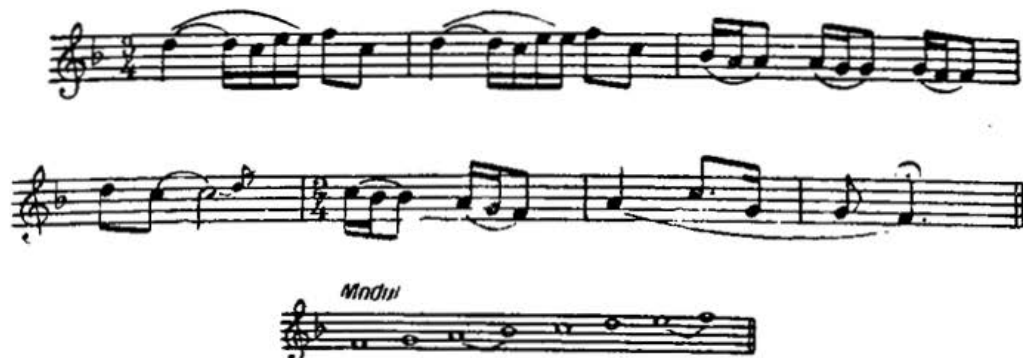
The musical notation consists of three staves of music in a 2/4 time signature. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (D# and F#). The melody is written on a single line. The lyrics are written below the notes. The second and third staves continue the melody and lyrics. There are fermatas over the first and third staves. The lyrics are: "Foa - ie ver - de și - un mo - ho - ru, Foa - ie ver - de și - un mo - hor, Foa - ie ver - de și - un mo - ho - ru, Or! și - a - o - leo, pu - u - le \_\_\_\_\_ mar mîi \_\_\_\_\_".

Modul

The mode is shown on a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (D# and F#). The notes are: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5.

<sup>1</sup> În exemplele date, vor fi folosite moduri populare construite pe diferite sunete, cum este, în exemplul al doilea, modul ionian pe sunetul (tonica) sol. (A se vedea construirea modurilor pe alte sunete, § 77).

Frunză verde mărgărit  
Cîntec popular din Muscel



De observat, în toate exemplele date, că atât cadențele interioare, ce se află la sfîrșitul rîndurilor melodice, cît și cele finale, sînt cadențe specific modale (cadențe prin secundă superioară: tr. II—I).

## § 69. Modul dorian

*Modul popular dorian* este un mod de stare minoră, avînd treapta VI ridicată față de minorul natural, adică sextă mare pe tonică — *sexta doriană*.

Semitonurile în acest mod se găsesc între treptele II—III și VI—VII, iar materialul lui sonor, așezat în ordinea cvintelor, ne dă o tonică spre care gravitează trei dominante și trei subdominante:

### *Modul dorian*



Din punct de vedere al caracterului său, minorul dorian, avînd sextă mare pe tonică, este mai luminos și mai expansiv decît minorul natural.

Prin ridicarea treptei VI a minorului natural (eolianul) se slăbește caracterul de mod minor al acestuia, de aceea dorianul se consideră *minor slăbit*, devenind mai expansiv.

Acest mod se întîlnește în cînteculele multor popoare, în special la cele din sud-estul Europei, fiind adesea preluat și în muzica cultă (Debussy, Bartók, Ravel și alții).

În cîntecul popular românesc, dorianul este frecvent mai ales în doine și cîntece de dor, de jale, precum și în unele dansuri populare.  
Exemple din literatura muzicală :

Se ceartă cucul cu corbul  
Din colecția „200 cîntece și doine”

Allegretto (♩ = 184)

Musical score for 'Se ceartă cucul cu corbul' in D major, 2/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 184 beats per minute. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes tied across bar lines. The piece concludes with a final quarter rest.

Modul:

A musical scale in D major, consisting of eight notes: D, E, F#, G, A, B, C#, and D. The notes are written on a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps.

B. V. Asafiev (1884—1949)  
Baletul „Fîntîna din Baccisarai”

Lento

Musical score for 'Fîntîna din Baccisarai' in D major, 3/4 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics are 'pp semplice'. The melody is slower and more spacious than the first piece, featuring quarter and eighth notes. The second staff includes first and second endings. The piece ends with 'etc.' on the third staff. Below the main score is a separate staff labeled 'Modul' showing the D major scale: D, E, F#, G, A, B, C#, D.



Poco allegro

The image shows a musical score for a piece titled 'Poco allegro'. It consists of two staves of music in bass clef, 2/4 time signature. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second staff ends with the abbreviation 'etc.'. Below the staves is a separate staff titled 'Modul' (Scale) in treble clef, showing the notes of the Frigian mode: A, B, C, D, E, F, G, A.

## § 70. Modul frigian

*Modul popular frigian* este un mod de stare minoră avînd treapta II coborîta față de minorul natural, adică secundă mică pe tonica — *secunda frigiană*.

Semitomurile în acest mod se găsesc între treptele I—II și V—VI. Materialul lui sonor, așezat în ordinea cvintelor, ne dă o tonică spre care gravitează o singură dominantă și cinci subdominante:

*Modul frigian*

The diagram illustrates the Frigian mode scale in two ways. On the left, it shows the 'ordinea diatonică' (diatonic order) with intervals of 3<sup>m</sup> (third minor) and 2<sup>m</sup> (second minor) indicated. On the right, it shows the 'ordinea prin cvinte' (order by fifths), with notes labeled as Sd<sub>5</sub>, Sd<sub>4</sub>, Sd<sub>3</sub>, Sd<sub>2</sub>, Sd<sub>1</sub>, T (tonic), and D (dominant).

Din punct de vedere al caracterului său, minorul frigian, avînd treapta II coborîta, este mai întunecat și mai *depresiv* decît minorul natural, secunda frigiană accentuînd în mod deosebit această depresivitate.

Prin coborîrea treptei II a minorului natural (colianul) se întărește caracterul de mod minor al acestuia, de aceea, frigianul se consideră *minor întărit*.

În melodii populare, acest mod se întilnește adesea, fie ca mod de bază pentru întreaga desfășurare melodică, fie numai în formulele de cadență finală (*cadența frigiană*).

Exemple din literatura muzicală :

M. P. Musorgski (1839—1881)

Opera „Boris Godunov“

*Allegro*

Two staves of musical notation in bass clef, 4/4 time, key of D major. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and features a series of eighth notes with a crescendo hairpin. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns.

*Modul:*

A single staff of musical notation in treble clef, showing a scale-like sequence of notes in D major: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5.

Al. Pașcanu  
Poemul Carpaților

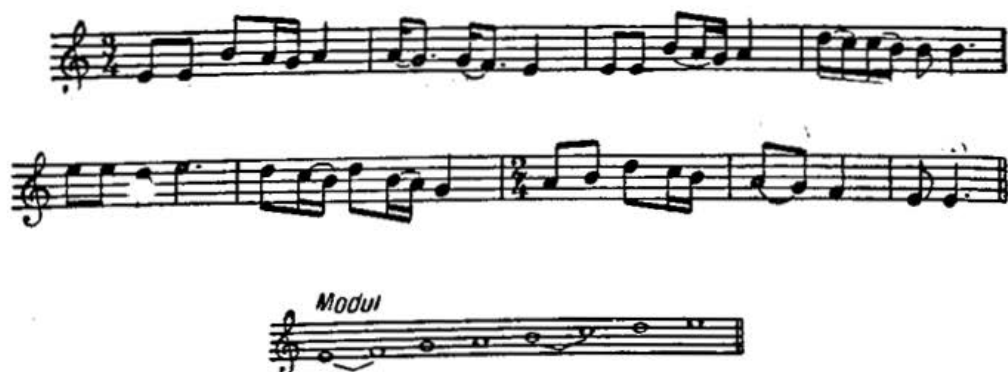
*Andante espressivo*

Three staves of musical notation in treble clef, common time, key of D minor. The first staff starts with a dynamic marking of *p* and features a melodic line with a crescendo hairpin. The second and third staves continue the piece with various rhythmic values and phrasing, ending with the text *etc.*

*Modul*

A single staff of musical notation in treble clef, showing a scale-like sequence of notes in D minor: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5.

Foaie verde trei alune  
Cîntec popular



### § 71. Modul lidian

*Modul popular lidian* este un mod de stare majoră, avînd treapta IV ridicată fața de majorul natural, deci cvartă mărită pe tonică — *cvarta lidiană*.

Semitonurile în acest mod se găsesc între treptele IV—V și VII—VIII. Materialul lui sonor, așezat în ordinea cvintelor, ne dă o tonică spre care gravitează șase dominante, neavînd nici un sunet din regiunea sub-dominantei.



Din punct de vedere al caracterului său, majorul lidian, avînd treapta IV urcată, este mai luminos și *mai expansiv* decît majorul natural și chiar decît toate celelalte moduri de stare majoră. Prin urcarea treptei IV a majorului natural (ionianul) se întărește caracterul de mod major al acestuia, de aceea, lidianul se consideră *major întărit*.

Acest mod se întilnește în muzica popoarelor din estul Europei, iar la noi — deși mai puțin frecvent — în cîntecele populare din regiunea de vest a țării (în special în cele de dans). A fost de asemenea preluat și de muzica cultă.

Exemple din literatura muzicală :

Melodie ucraineană  
Din manualul lui Hvostenko

Andante

Modul

Fetele din Marikov  
Cîntec popular slovac

Modul.

Aceste două exemple, precum și cel care armează au la bază scări lidene incomplete: hexacordie și pentacordie lidiană

B. V. Asafiev (1884—1949)  
Baletul „Fintina din Baccisarai“



N. Buicliu  
Simfonia II

*Allegro con brio*



Bătrîneasca  
Joc din Moldova

Modul pentru ambele exemple:

## § 72. Modul mixolidian

Modul popular mixolidian este un mod de stare majoră, avînd treapta VII coborîta față de majorul natural, adică septimă mică pe tonică — septima mixolidiană.

Semitonurile în acest mod se găsesc între treptele III—IV și VI—VII. Materialul lui sonor, așezat în ordinea cvintelor, ne dă o tonică spre care gravitează patru dominante și două subdominante:

*Modul mixolidian*

Ordinea diatonică      Ordinea prin cvinte

$3M$        $7m$        $Sd_2$   $Sd_1$   $T$   $D_1$   $D_2$   $D_3$   $D_4$

Din punct de vedere al caracterului său, majorul mixolidian, avînd treapta VII coborîta (major fără sensibilă), este mai depresiv decît majorul natural.

Prin coborîrea treptei VII a majorului natural (ionianul) se slăbește caracterul de mod major al acestuia, de aceea, mixolidianul (majorul fără sensibilă) se consideră *major slăbit*, devenind mai sobru, mai depresiv.

Pentru aceste motive, sentimentele ce se exprimă prin acest mod sînt mai reținute ca exuberanța și strălucire decît cele redade prin majorul natural.

În muzica populară romînească, dintre modurile de stare majoră, mixolidianul este cel mai folosit, întîlnindu-se în cîntecule din aproape toate regiunile țării. Se găsește de asemenea și în muzica altor popoare din sud-estul Europei.

Exemple din literatura muzicală :

Plînge-mă maică cu dor  
Din colecția „200 cîntece și doine“  
(1910)



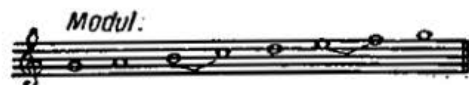
Foaie ver - de de bu - jor, Lea-no, fa!

Plînge - mă maică cu dor Lea-no, fa!

Lea-no, fa! Că tr-am fost ma - re fe - cur

Lea-no fa! Ș-am scos plu - gu din o - yor.

Modul:



Vinde bade boii tăi  
Cîntec popular





### § 73. Modul eolian

*Modul popular eolian* nu este altceva decât minorul natural din sistemul tonal, de aceea, analiza lui amănunțită nu mai este necesară. Reamintim doar că acest mod este de stare minoră, avînd semitonurile între treptele II—III și V—VI, iar materialul lui sonor, așezat în ordinea cvintelor, ne dă o tonică spre care gravitează două dominante și patru subdominante:



Toate cîntecele populare care au la bază modul minor natural pot fi considerate în minorul eolian. Neavînd sensibilă, cadențele modului se fac de cele mai multe ori cu *subtonică*.

Exemple din literatura muzicală:

V. Șebalin  
Drum de iarnă





A. P. Borodin (1833—1887)  
Opera „Cneazul Igor“

Moderato

Musical score for Moderato, consisting of four staves of music in treble clef, key of D major, and 3/4 time signature. The melody is characterized by flowing eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours, with some longer note values and ties.

Modul

Musical staff for Modul, showing the key signature (D major) and a short melodic fragment consisting of a few notes.

Și-am trecut, lume, prin tine  
Din colecția „200 cîntece și doine“

Andantino

Musical score for Andantino, consisting of four staves of music in treble clef, key of D major, and 3/4 time signature. The melody is more rhythmic and repetitive than the Moderato piece, featuring a consistent eighth-note pattern.

Modul:

Musical staff for Modul, showing the key signature (D major) and a short melodic fragment consisting of a few notes.

$\text{♩} = 80$

*p espressivo*

*un poco espressivo*

*mf assai* *p subito* *etc*

*Modul.*

## § 74. Modul locrian

*Modul popular locrian* este un mod de stare minoră, avînd treptele II și V coborîte față de minorul natural, adică secundă mică și cvintă micșorată pe tonică — *secunda frigiană* și *cvinta locriană*.

Semitonurile în acest mod se găsesc între treptele I—II și IV—V. Materialul lui sonor, așezat în ordinea cvintelor, ne dă o tonică spre care gravitează șase subdominante și nici un sunet din regiunea dominantei:

*Modul locrian*

*ordinea diatonică* *ordinea prin cvinte*

$3m$   $2m$   $5-$

$Sd_6$   $Sd_5$   $Sd_4$   $Sd_3$   $Sd_2$   $Sd_1$  |  $T$

Din punct de vedere al caracterului său, minorul locrian, avînd treptele II și V coborîte, este mai depresiv decît minorul natural și cel frigian.

El este considerat ca un mod instabil din cauza lipsei totale a sunetelor din regiunea dominantei, care contribuie la fixarea tonalității, precum și din cauza trisonului micșorat de pe tonică.

Se găsește foarte rar în literatura muzicală :

Cîntec valah din sec. XIX  
Transcriere de Gh. Ciobanu

Musical notation for a Romanian folk song. It consists of three staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a simple, rhythmic style. The second and third staves continue the melody, with the third staff ending with the abbreviation "etc.".

Colind din Muntenia

Musical notation for a Romanian carol from Muntenia. It consists of two staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The melody is accompanied by a simple harmonic structure. Below the first staff, the lyrics are written: "Hai-dai le-ro-loi, flori de măr, Noi um-blăm și". Below the second staff, the lyrics continue: "co-lin - dăm, Noi um-blăm și co-lin - dăm".

De-oi avea, de n-oi avea  
Cîntec popular moldovenesc

Musical notation for a Moldovan folk song. It consists of two staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a simple, rhythmic style. The second staff continues the melody.

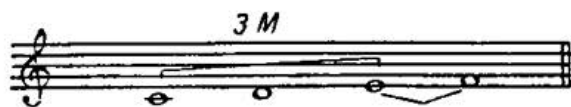
Modul pentru cele trei exemple.

Musical notation showing the mode for the three examples. It consists of a single staff of music in a treble clef, showing a sequence of notes: C, D, E, F, G, A, B, C.

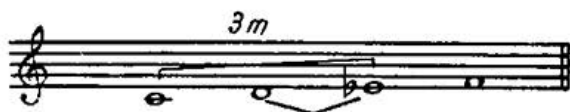
## § 75. Analiza modurilor diatonice pe bază de tetracorduri

Toate cele 7 moduri diatonice naturale se bazează pe patru feluri de tetracorduri :

*tetracordul major*



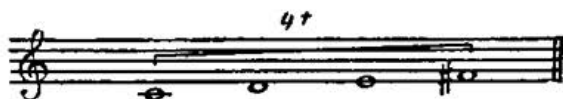
*tetracordul minor*



*tetracordul frigian* \*)



*tetracordul lidian*



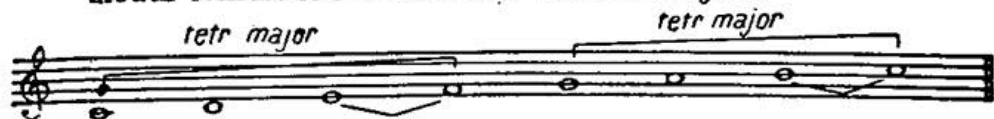
Observăm că cele 4 tetracorduri ale sistemului modurilor diatonice se întâlnesc și în sistemul tonal, în afară de tetracordul lidian.

În schimb, în sistemul modurilor diatonice nu întâlnim tetracordul armonic care, datorită secunde mărite din cuprinsul său, nu poate face parte dintr-un mod diatonic.

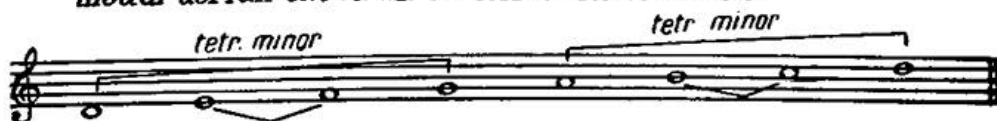
Analizând modurile diatonice, din punct de vedere al tetracordurilor din care sînt alcătuite, constatăm :

\* În sistemul tonal, acest tetracord era prezentat ca tetracord minor cu secundă mică la bază.

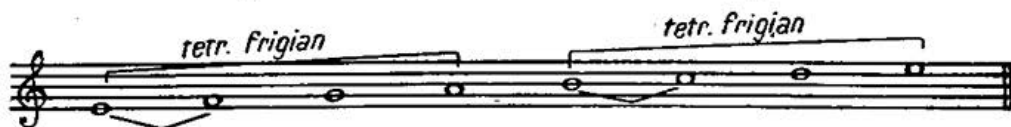
*modul ionian este format din două tetracorduri majore:*



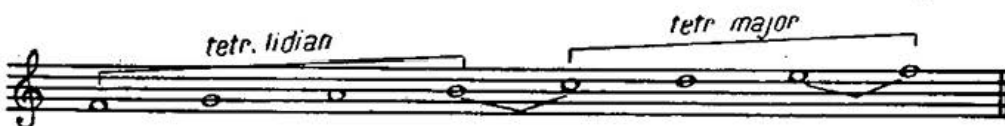
*modul dorian este format din două tetracorduri minore:*



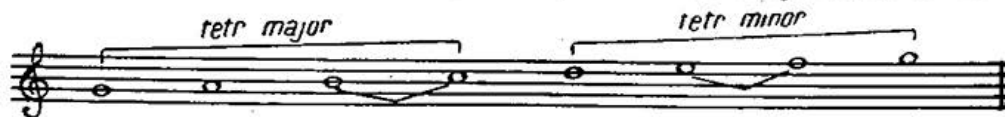
*modul frigian este format din două tetracorduri frigiene:*



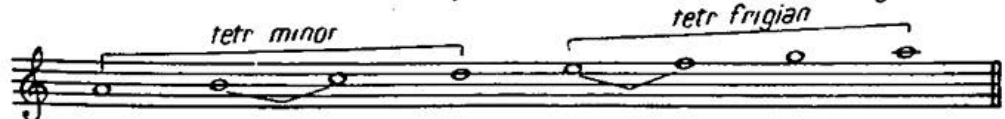
*modul lidian este format din primul tetracord lidian și al doilea major:*



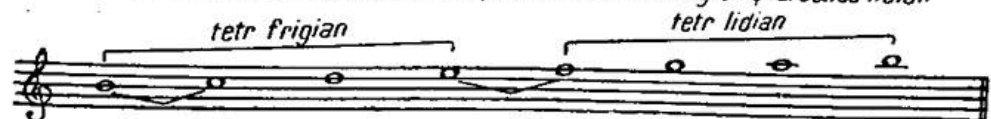
*modul mixolidian este format din primul tetracord major și al doilea minor:*



*modul eolian este format din primul tetracord minor și al doilea frigian:*



*modul locrian este format din primul tetracord frigian și al doilea lidian:*



Rezumând cele arătate mai sus, observăm că primele trei moduri (ionianul, dorianul și frigianul) se formează din două tetracorduri identice, celelalte patru (lidianul, mixolidianul, eolianul și locrianul) se formează din împreunarea a două tetracorduri diferite.

## § 76. Funcțiunile sunetelor (treptelor) în moduri

În moduri, ca și în tonalitate, sunetele îndeplinesc anumite funcțiuni. Funcțiunea centrală, centrul sonor spre care converg toate celelalte sunete ale scârilor modale, este și aici *tonica*.

Tonica oricărui mod este întotdeauna treapta I a sistemului.

În melodie, deși nu întotdeauna este sunetul cu frecvența cea mai mare, ea are însă atracția funcțională cea mai puternică.

Adesea, tonica modului este punctul de plecare și punctul de repaus final, numit în mod *nota finalis*.

Al doilea sunet cu funcțiune importantă după tonică este *dominanta*, care se recunoaște de obicei prin apariția ei mai frecventă în melodie, deși nu are forța de atracție gravitațională a tonicii. Deosebirea esențială însă, față de dominantă din sistemul tonal, este aceea că dominantă, în moduri, nu este întotdeauna treapta V, acest rol putând fi îndeplinit și de alte trepte.

*Subtonica* (treapta VII la interval de ton față de tonică) este al treilea sunet cu funcțiune bine definită în modurile mixolidian, dorian, frigian, eolian și locrian, întâlnindu-se mai ales în formulele melodice de cadență, care fac să se recunoască repede natura modală a melodiilor respective.

Alte denumiri funcționale ale sunetelor în moduri nu mai întâlnim, ca în sistemul tonal, în schimb, este de remarcat faptul că treptele care în tonalitate aveau un rol secundar (treptele II, III, VI) capătă uneori în moduri o importanță și un rol deosebit, unele dintre acestea servind drept opriri ale rindurilor melodice (cadențe interioare) sau chiar ca *nota finalis* (treapta II și VI în unele cîntece populare).

Pe cînd *funcționalitatea tonală* este de natură armonică și se bazează pe relația tonica-dominantă-subdominantă, impunându-se o dată cu afirmarea stilului armonic în compoziție, *funcționalitatea modală* este de natură melodică și se determină pe linie orizontală.

Pe linia cvintelor însă, raporturile funcționale se păstrează aceleași în moduri ca și în tonalitate, acestea fiind determinate de numărul sunetelor existente din regiunea dominantei și a celor din regiunea subdominantei modului.

## § 77. Construirea modurilor populare diatonice pe alte sunete

Ca și gamele sistemului tonal, toate cele 7 moduri naturale pot fi construite — ținând seama de structura fiecăruia — pe oricare din cele 12 sunete ale scării muzicale<sup>1</sup>.

Pentru formarea lor pe orice sunet, folosim două procedee:

— fie construind scara sau modul pornind de la starea de bază — majoră sau minoră — la care adăugăm caracteristicile modale respective;

— fie luând ca punct de plecare, gama majoră naturală, unde, pe fiecare din cele 7 trepte ale sale — dacă le considerăm tonici — obținem scări ce coincid cu cele 7 moduri naturale diatonice.

### 1. Construirea modurilor pornind de la cele două stări de bază — majoră și minoră

După cum s-a arătat la începutul acestui capitol, modurile populare de stare majoră sînt: ionianul, lidianul și mixolidianul; iar modurile populare de stare minoră sînt: dorianul, frigianul, eolianul și locrianul.

Ținând seama de starea majoră sau minoră a modului și de intervalele caracteristice ale fiecăruia, putem construi toate cele 7 moduri naturale pe oricare sunet. De exemplu: să construim aceste moduri pe sunetul *re*. În acest caz, cele de stare majoră vor fi realizate luînd ca bază gama *Re* major, iar cele de stare minoră vor fi realizate luînd ca bază gama *re* minor natural, la care adăugăm caracteristicile modului respectiv:

The image shows three musical staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#).  
1. The first staff is labeled "Majorul ionian pe sunetul re; gama Re major" and shows a scale starting on D4 with intervals of 3M (major third) and 2M (major second).  
2. The second staff is labeled "Majorul lidian pe re" and shows a scale starting on D4 with intervals of 4# (augmented fourth) and 3M (major third).  
3. The third staff is labeled "Majorul mixolidian pe re" and shows a scale starting on D4 with intervals of 2m (minor second) and 3M (major third).  
Arrows point from the first staff to the second and third staves, indicating their relationship to the Ionian mode.

<sup>1</sup> Construirea modurilor pe alte sunete este cucerirea timpurilor moderne; modurile antice și medievale nu erau transpozabile.

MINORUL dorian pe re  
6 M

3m

MINORUL eolian pe sunetul re (gama re minor natural)

2m

3m

MINORUL frigian pe re

2m

3m

MINORUL locrian pe re

5-

2m

3m

Dupa același procedeu putem construi moduri naturale pe oricare alt sunet.

## 2. Construirea modurilor naturale avind ca bază gama majoră

Cunoscînd ce fel de moduri se obțin pe fiecare din treptele unei game majore, dacă acestea se iau drept tonici, pornind de la acest criteriu putem realiza modurile naturale pe oricare alt sunet.

În gama majoră naturală, modurile ce iau naștere pe fiecare dintre treptele acesteia apar în ordinea următoare: pe treapta I, ionianul; pe treapta II, dorianul; pe treapta III, frigianul; pe treapta IV, lidianul; pe treapta V, mixolidianul; pe treapta VI, eolianul; pe treapta VII, locrianul:

ionianul I

dorianul II

frigianul III

lidianul IV

mixolidianul V

eolianul VI

locrianul VII



O dată stabilit acest lucru, judecăm astfel: vrem să construim — spre exemplu — modul dorian pe sunetul *do*. Știm că modul dorian este modul ce se formează pe treapta II a unei game majore. În acest caz, sunetul *do* trebuie considerat ca treapta II dintr-o gamă majoră, deci din gama *Si bemol major*<sup>1</sup>.

Punem la cheie armura acestei game și construim o scară începând cu sunetul *do*. Obținem în felul acesta modul dorian pe sunetul *do*:



Un alt exemplu: vrem să construim tot pe sunetul *do* modul frigian. Știm că modul frigian se formează pe treapta III a unei game majore. În acest caz, sunetul *do* trebuie considerat ca treapta III dintr-o gamă majoră, deci din gama *La bemol major*. Punem la cheie armura acestei game și construim o scară începând cu sunetul *do*. Obținem în felul acesta modul frigian pe sunetul *do*:



Un alt exemplu: vrem să construim pe sunetul *do* modul lidian. Știm că modul lidian se formează pe treapta IV a unei game majore. În acest caz, sunetul *do* trebuie considerat ca treapta IV dintr-o gamă majoră, deci din gama *Sol major*. Punem la cheie armura acestei game și construim o scară începând cu sunetul *do*. Obținem în felul acesta modul lidian pe sunetul *do*:



După același procedeu putem construi moduri naturale pe oricare alt sunet.

## § 78. Armura modală

Intrucit cele 7 moduri sînt naturale și materialul lor se așază în ordinea reală a cvintelor, alterațiile constitutive ale acestora este necesar să apară la cheie, formînd armura modului respectiv. Pentru fixarea mai ușoară a armurii modale, propunem folosirea celui de-al doilea procedeu de construire a modurilor, adică pe baza gamei majore naturale.

<sup>1</sup> Pentru ușurința construcției modurilor prin acest procedeu, amintim că toate sunetele unei game majore se găsesc față de tonică la intervale mari și perfecte.

Da-m mai jos tabelul modurilor naturale construite pe sunetul do, cu armurile respective:

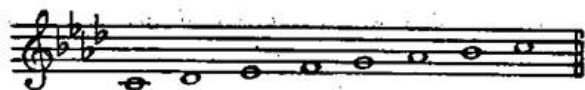
**Modul ionian**  
mod de pe treapta I a unei game ma-jore = armura lui Do major



**Modul dorian**  
mod de pe treapta II a unei game ma-jore = armura lui Si b major



**Modul frigidian**  
mod de pe treapta III a unei game ma-jore = armura lui La b major



**Modul lidian**  
mod de pe treapta IV a unei game ma-jore = armura lui Sol major



**Modul mixolidian**  
mod de pe treapta V a unei game ma-jore = armura lui Fa major



**Modul eolian**  
mod de pe treapta VI a unei game ma-jore = armura lui Mi b major



**Modul locrian**  
mod de pe treapta VII a unei game ma-jore = armura lui Re b major



Notă: Unii compozitori, ale căror lucrări sînt modale, folosesc armura modală, alții însă utilizează armura tonală, adăugînd pe parcurs caracteristicile modale.

## RAPORTURILE CE SE POT STABILII INTRE MODURILE NATURALE

Prin analogie cu gamele sistemului tonal, între modurile diatonice naturale se pot stabili următoarele raporturi: *moduri relative (paralele)*, *moduri omonime* și *moduri învecinate*.

### § 79. Moduri relative

*Modurile care sînt alcătuite din același material sonor, avînd deci aceeași armură la cheie, sînt considerate moduri relative sau paralele*. De exemplu: modurile *do* ionian, *re* dorian, *mi* frigian, *fa* lidian etc., fiind construite din același material sonor, sînt considerate *moduri relative sau paralele*.

În sistemul modal există 7 moduri care au raporturi de paralelism între ele, față de sistemul tonal unde am văzut că există numai 2 game în asemenea raporturi (majorul și minorul său relativ).

Din punct de vedere al creației, folosirea modurilor paralele înseamnă îmbogățirea cu mult a posibilităților de modulație, întrucît principiul paralelismului se extinde aici la 3 moduri de stare majoră (majorul ionian, lidian și mixolidian) și la 4 moduri de stare minoră (minorul eolian, dorian, frigian și locrian).

Factorul esențial care permite utilizarea în creație a paralelismului modurilor îl constituie existența aceluiași material sonor pentru toate cele 7 scări heptatonice.

Un mod natural are deci șase alte moduri relative (paralele):

### Modurile relative ale lui *Do* ionian :

*Do* ionian



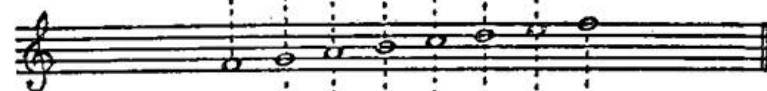
*re* dorian



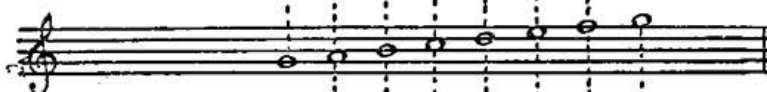
*mi* frigian



*Fa* lidian



*Sol* mixolidian



*la* eolian



*si* locrian



### § 80. Moduri omonime

Modurile care au aceeași tonică, dar diferă prin materialul sonor folosit și așezurea acestuia, sînt moduri omonime. De exemplu :

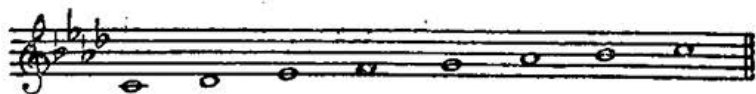
*Do* ionian



*do* dorian



*do frigian*



*Do lidian*



Modurile omonime, folosind ca principiu de apropiere tonica comună, cu toate că au structură diferită și sînt în unele cazuri mult îndepărtate pe linia cvintelor (de exemplu: *dō ionian* se deosebește de *do locrian* prin 5 elemente sonore), constituie și acestea un mijloc de îmbogățire a posibilităților de creație, fiind utilizate în modulația prin omonima.

### § 81. Moduri învecinate

Ca și în sistemul tonal, *modurile alcătuite din același material sonor, care au deci aceeași armură la cheie, ori diferă printr-o alterație constitutivă — fie expansivă, fie depresivă — sînt moduri învecinate.*

Prezentăm mai jos tabelul modurilor învecinate pentru *Do major ionian* :

The diagram illustrates the relationship between the *Do major ionian* mode and its neighboring modes. The central mode is *Do ionian* (D-E-F-G-A-B-C). Above it are *Sol roman* (D-E-F-G-A-B-C), *la dorian* (D-E-F-G-A-B-C), *si frigian* (D-E<sup>b</sup>-F-G-A-B-C), *Do lidian* (D-E-F<sup>#</sup>-G-A-B-C), and *Re mixolidian* (D-E-F-G-A-B-C). Below it are *re dorian* (D-E-F-G-A-B-C), *mi frigian* (D-E-F-G-A-B-C), *Fa lidian* (D-E-F-G-A-B-C), and *Sol mixolidian* (D-E-F-G-A-B-C). At the bottom are *Fa ionian* (D-E-F-G-A-B-C), *sol dorian* (D-E-F-G-A-B-C), *la frigian* (D-E<sup>b</sup>-F-G-A-B-C), *Si<sup>b</sup> lidian* (D-E-F-G-A-B-C), and *Do mixolidian* (D-E-F-G-A-B-C). Arrows indicate the relationships between the modes.

Analizînd principiul modurilor învecinate și comparîndu-l cu acela al gamelor învecinate din sistemul tonal, deducem următoarele :

— sistemul tonal ne oferă 5 tonalități apropiate de gradul I față de o tonalitate dată ;

— sistemul modal ne oferă 20 de moduri apropiate de gradul I față de cel de la care pornim.

Prin aceasta este încă o dată evident că, aplicarea principiilor tonalității la sistemul modal ne procură surse noi, poate chiar neașteptate, în domeniul creației tono-modale.

## SISTEMUL MODAL CROMATIC

## § 82. Noțiunea de cromatism în concepția modală

În creația populară, pe lângă scările sau modurile diatonice care stau la baza multor melodii, se întâlnesc și scări sau *moduri cromatice*. Ele se numesc astfel întrucât conțin în structura lor, pe lângă elementele sonore diatonice, unul sau mai multe elemente cromatice.

Trebuie făcută o remarcă însă că modurile populare cromatice nu sînt alcătuite numai din succesiuni de semitonuri așa cum se prezintă gamele cromatice ale sistemului tonal.

În concepția modală, cromatismul are alt sens: *modul este considerat cromatic și în cazul cînd conține numai un singur element cromatic în componența lui.*

*Toate modurile cromatice provin din cele naturale (diatonice), cărora li se modifică unele trepte prin alterarea suitoare sau coboritoare a acestora, de aceea — așa cum s-a mai arătat — ele mai poartă numele și de moduri modificate.*

Numărul lor este foarte variat, din cauza combinațiilor multiple ce se pot obține prin împreunarea în același sistem sonor a elementelor diatonice cu cele cromatice.

Aria de răspîndire a modurilor populare cromatice, față de cele diatonice, este mult mai restrînsă.

Pe cînd modurile diatonice se găsesc la majoritatea popoarelor, cele cromatice se întâlnesc mai mult la popoarele orientale, și îndeosebi la cele balcanice și din regiunea Mării Negre.

Vom prezenta, în continuare, modurile cromatice mai frecvent întîlnite în muzica popoarelor, dintre care unele — datorită bogăției lor de expresie — au început să fie folosite pe scară tot mai largă și în muzica cultă.

Studiul acestora se va face avîndu-se în vedere atît starea modală (majoră sau minoră) care se află la baza lor, cît și modurile naturale din care provin.

## MODURI POPULARE CROMATICE DE STARE MAJORA

În literatura muzicală, cele mai frecvente moduri cromatice de stare majoră sînt: majorul cu treapta IV urcată și VII coborîtă, majorul cu treptele II și IV urcate și VII coborîtă, majorul cu treptele II și VI coborîte, lidianul cu treapta II urcată, mixolidianul cu treapta II urcată și modul dominantei.

### § 83. Majorul cu treapta IV urcată și VII coborîtă

Prin alterarea suitoare a treptei IV și alterarea coboritoare a treptei VII din majorul natural obținem modul de structura următoare:



Caracteristicile acestui mod sînt: *cvarta mărită pe tonică*, întîlnită în modul lidian și *septima mică pe tonică*, întîlnită în modul mixolidian<sup>1</sup>.

Față de majorul natural, acest mod se prezintă în tetracordul inferior cu un element cromatic expansiv (treapta IV urcată), iar în tetracordul superior, cu un element cromatic depresiv (treapta VII coborîtă):

<sup>1</sup> Avînd în componența sa cvarta mărită lidiană și septima mică mixolidiană, acesta mai poartă și denumirea de *mod mixt* (lidian-mixolidian).

Acestui mod îi lipsește secunda mărită, interval care caracterizează celelalte moduri populare cromatice, de aceea nu este un cromatic propriu-zis, ci trebuie considerat ca o modificare a lidianului și mixolidianului, sau, cum s-a spus mai sus, ca *mod (diatonic) mixt*. El a fost trecut — prin excepție — la modurile cromatice, deoarece structura sa intonațională îl apropie foarte mult de aceea a modurilor cromatice, după cum se va vedea la modul cromatic următor.



El se găsește mai frecvent în muzica populară românească sau în cea scrisă în stil popular românesc. Melodiile populare care au la bază acest mod nu folosesc aproape niciodată, în suire, trecerea de la treapta VII la treapta VIII; de obicei, aceste melodii, ajunse la treapta VII (septima mixolidiană), se rezolvă coborîtor.

Exemple din literatura muzicală:

Ionico, Ionea...

Din colecția „200 cîntece și doine“

Allegro



Modul



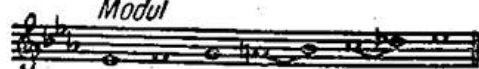
v. Doboș

Pe plaiuri moldovene

Vivace scherzando



Modul



Allegro vivace

A. Stoia

Trei jocuri din Ardeal

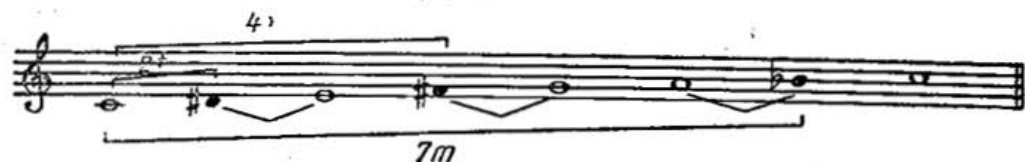






### § 84. Majorul cu treptele II și IV urcate și VII coborită

Prin alterarea suitoare a treptelor II și IV și alterarea coboritoare a treptei VII din majorul natural obținem modul cromatic de structura următoare :



Caracteristicile acestui mod sînt: *secunda mărită, cvarta mărită și septima mică pe tonică.*

Față de majorul natural, acest mod se prezintă în tetracordul inferior cu două elemente cromatice expansive (treptele II și IV urcate), iar în tetracordul superior, cu un element cromatic depresiv (treapta VII coborită) :



Exemple din literatura muzicală :

Vară, vară, primăvară  
Din colecția „200 cîntece și doine“



Z. Vancea  
Cvartetul pentru coarde

Andante sostenuto e rubato

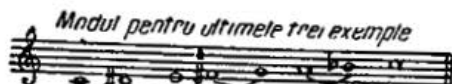


M. Negrea  
Suita simfonică „Povești din Grui”

Poco meno  $\text{♩} = 80$



N. Buicliu  
Simfonia I



Majorul cu treapta IV urcata și VII coborita și majorul cu treptele II și IV urcate și VII coborita, fiind caracteristice îndcoșebl muzicii noastre populare, mai poartă numele și de *moduri populare rominești*.

## § 85 Majorul cu treptele II și VI coborîte (majorul dublu-armonic)

Prin alterarea coboritoare a treptelor II și VI ale majorului natural obținem modul major *dublu-armonic*<sup>1</sup>, care are structura următoare:



Caracteristicile principale ale acestui mod sînt:

- cele două secunde mărite de pe treptele II și VI (major dublu-armonic), care îi dau un pronunțat caracter exotic;
- terța micșorată de pe treapta VII, interval caracteristic muzicii orientale, în special celei din Asia Mică (terța arabă);
- existența în mod a patru semitonuri diatonice, pe treptele I, III, V și VII, și a unui singur ton, pe treapta IV.

Față de majorul natural, acest mod are două elemente cromatice depressive, treptele II și VI coborîte:



Melodiile bazate pe majorul dublu-armonic au un caracter aparte, o expresivitate originală, apropiată de cele mai multe ori de frumusețile dansului, poeziei și povestirilor orientale, dar și de zbuciumul și frământările ce sînt proprii exprimării printr-un mod cromatic, conținînd tensiunea a două secunde mărite.

Exemple din literatura muzicală:

Anton Pann (1794—1854)  
Melodie



<sup>1</sup> Acest nume îl deosebește de *majorul simplu-armonic*, ce are o singură secundă mărită în componența lui (majorul cu treapta VI coborîtă — a se vedea §11). Majorul dublu-armonic, deoarece se întîlnește mai ales în muzica popoarelor orientale (Asia Mică, Turcia, Arabia, Egipt, Africa de Nord), se mai numește și *cromatic oriental*.

Moderato

A. Hacıaturian  
Grădina mea iubită



Modul:



Raouf İekta — Bey  
Cîntec turc



Modul



Andantino

Gh. Bazavan  
Pe plaiuri dobrogene





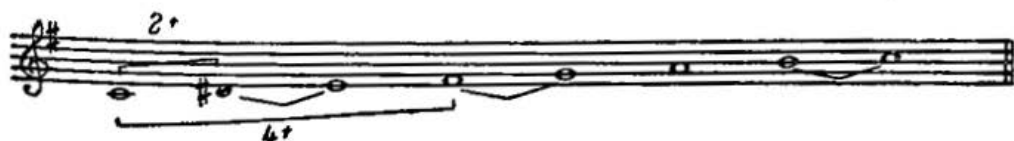
Uneori, majorul dublu-armonic (majorul cu treptele II și VI coborâte) se întilnește alături de majorul simplu-armonic (majorul cu treapta VI coborâtă), așa cum este cazul în melodia de mai jos :

La Tarigrad  
Melodie turcă



### § 86. Lidianul cu treapta II urecată

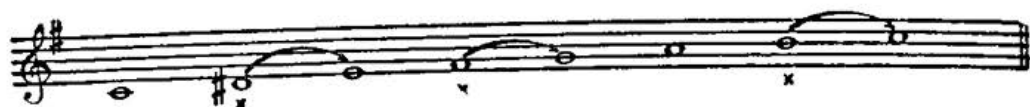
Prin alterarea suitoare a treptei II din majorul lidian obținem un mod care are ca principale caracteristici *cvarta mărită* și *secunda mărită pe tonică* :



Acest mod mai poate fi analizat și ca major cu treptele II și IV urcate:



Un astfel de mod are o expansivitate sporită față de majorul natural și cel lidian. Trei sunete ale acestuia (treptele II, IV și VII) sînt elemente de sensibilizare expansivă :



Exemple din literatura muzicală :

Th. Rogalski (1901—1954)  
Trei dansuri romînesti



V. Filip  
Suita romînească pentru vioară solo



**Allegretto**



*Notă:* Primele două exemple sînt notate de autori cu armura tonală, pe parcurs apărînd și caracteristicile modale, iar ultimul exemplu este notat cu armura modală.

**§ 87. Mixolidianul cu treapta II urecată**

Prin alterarea suitei a treptei II din modul mixolidian obținem modificarea în sens expansiv a acestui mod, ce are ca principale caracteristici *septima mică* și *secunda mărită pe tonică*:



Un astfel de mod mai poate fi analizat și ca major cu treapta II urecată și VII coborîtă:



Față de mixolidian, acest mod se prezintă cu un element cromatic expansiv în primul tetracord, iar față de majorul natural, cu un element cromatic expansiv în primul tetracord și cu un element cromatic depresiv în al doilea tetracord:



Exemple din literatura muzicală :

N. Buicliu  
Uvertura festivă



x) sol # are caracterul unei apogiatuiri inferioare.



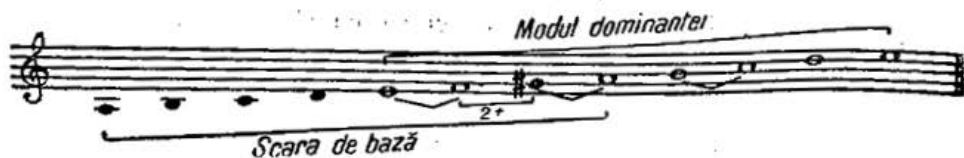
Melodie armeană de dans  
(după H. S. Kuşnarev)



### § 88. Modul dominantei

Un mod cu totul aparte se întâlnește în melodiile care au la bază o scară minoră armonică, în care sunetele gravitează însă spre dominantă modulului. Astfel de melodii încep cu unul din sunetele acordului dominantei și se termină pe dominantă modulului, care, aparent, servește drept tonică.

În acest fel ia naștere *modul dominantei*, care are ca scară de bază de obicei minorul armonic :





Caracteristicile modului dominantei :

— fiind construit pe dominantă, modul devine implicit major, prin terța mare de pe sunetul care aparent îndeplinește funcția de tonică (pseudo-tonică) ;

— modul nu este independent, în melodie simțindu-se permanent tonica reală a minorului de bază.

Modul dominantei se întâlnește mai frecvent în cîntecele populare sîrbești, albaneze, bulgărești și chiar în unele cîntece populare românești.

Exemple din literatura muzicală :

### Cîntec popular sîrb

Din „Antologia de cîntece populare sîrbești“

*Parlando rubato*



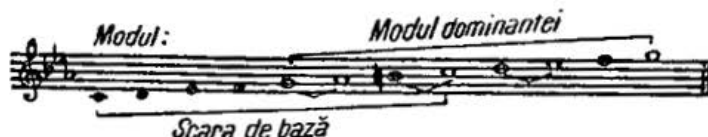
Melodie populară bulgară  
Biblioteca Academiei din Sofia

*Lento*





Trandafir de pe răzor  
Din colecția „200 cântece și doine”



x) mi becar este o broderie inferioară a lui fa care nu afectează modul.

§ 89. Alte moduri populare cromatice de stare majoră,  
mai rar întâlnite

În afară de modurile populare cromatice prezentate până acum, mai pot exista și alte moduri cromatice de stare majoră — care se întâlnesc mai rar în literatura muzicală — provenind tot din *modificarea modurilor diatonice de stare majoră*.

De regulă, modificările survenite privesc treptele II, IV, VI și VII ale modului și niciodată treapta principală modală (treapta III).

Se mai pot întâlni melodii bazate pe următoarele moduri cromatice de stare majora :

*Mixolidian cu treapta II coborâtă*

1.

*Major cu treptele II, VI și VII coborâte (major melodic cu treapta II coborâtă)*

2.

*Major cu treptele II, IV urcate și VI, VII coborâte*

3.

*Major cu treapta II urcată și VI coborâtă (major armonic cu treapta II urcată)*

4.

*Major cu treptele II și IV urcate și VI coborâtă*

5.

*Major cu treptele II, IV și VI urcate*

6.

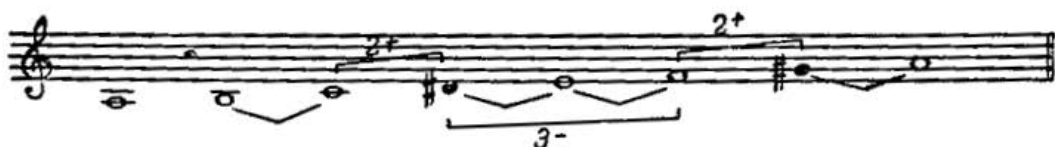
\* Acest mod este identic ca sonoritate cu modul dominantei, de care se deosebește însă prin ortogralie.

## MODURI POPULARE CROMATICE DE STARE MINORĂ

Modurile populare cromatice de stare minoră mai frecvent întâlnite în creația muzicală sînt: minorul cu treptele IV și VII urcate, minorul cu treapta II coborîtă și VII urcată, minorul cu treapta IV urcată, dorianul cu treapta IV urcată și modul micșorat cu sexta doriană.

### § 90. Minorul cu treptele IV și VII urcate (minorul dublu-armonic)

Prin alterarea suitoare a treptelor IV și VII ale minorului natural obținem modul minor *dublu-armonic*, care are structura următoare:



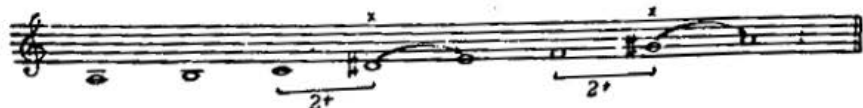
Caracteristicile principale ale acestui mod sînt:

— cele două secunde mărite<sup>1</sup>, de pe treptele III și VI (minor dublu-armonic), care îi dau un pronunțat caracter exotic;

— *terța micșorată* de pe treapta IV (*terța arabă*), interval caracteristic muzicii orientale;

— *existența în mod a patru semitonuri diatonice*, pe treptele II, IV, V și VII, și a unui singur ton, pe treapta I.

<sup>1</sup> Deoarece are două secunde mărite și două sensibile, acestea din urmă creînd impresia existenței a două centre tonale, modul minor dublu-armonic mai este numit de folcloriști și minor *bi-cromatic* sau *bi-tonal*:



Ca și majorul dublu-armonic, și acest mod se mai numește *cromatio oriental*, întrucât își are originea în muzica popoarelor orientale din Asia Mică, Turcia, Persia, Arabia, Egipt și Africa de Nord.

În Europa, el este cunoscut sub numele de *gamă țigănească*.

Exemple din literatura muzicală :

C. Saint-Saëns (1835—1921)  
Dans țigănesc

Moderato quasi andantino

Musical score for C. Saint-Saëns' "Dans țigănesc". The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff includes a triplet of eighth notes. The third staff ends with the abbreviation "etc.".

N. A. Rimski-Korsakov (1844—1908)  
Opera „Fata de zăpadă“

Allegro alla marcia

Musical score for N. A. Rimski-Korsakov's "Fata de zăpadă". The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat, and includes dynamic markings *p* and *f*. The second and third staves continue the melodic line, with the third staff featuring a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

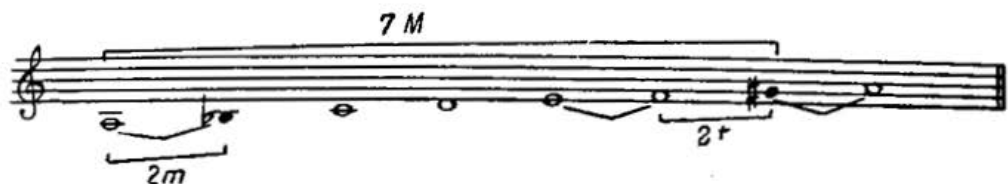
Modul pentru cele două exemple.

A short musical score showing the common mode for the two examples. It is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4.

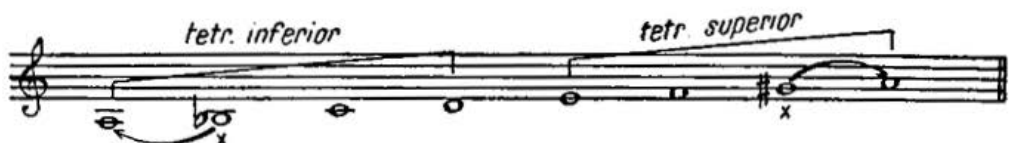


## § 91. Minorul cu treapta II coborită și VII urcată

Prin alterarea coboritoare a treptei II și alterarea suitoare a treptei VII din minorul natural obținem un mod minor de structura următoare:



Caracteristicile principale ale acestui mod sînt: *secunda mică* și *septima mare pe tonică*, precum și *secunda mărită de pe treapta VI*. Fața de minorul natural, acesta se prezintă cu un element depresiv în tetracordul inferior (treapta II coborită) și cu un element expansiv în tetracordul superior (treapta VII urcată):



Acest mod mai poartă numele de *gamă minoră napolitană*, întrucît prin coborîrea treptei II se dă posibilitatea formării unui acord cunoscut în armonie sub numele de *sexta napolitană*<sup>1</sup>:

V. Grefiens  
Melodie în stil popular

Andante mesto e rùbato



<sup>1</sup> În acordul treptei II (coborîte), cînd acesta se află în răsturnarea I, se formează o sextă mică între terța și fundamentală lui, denumită *sexta napolitană*.

Con dolore

*p*

*pp*

*accel.*

*mf*

*f*

*p*

*pp*

Modul:

### § 92. Minorul cu treapta IV urecată

Prin alterarea suitoare a treptei IV a minorului natural (eolianul) obținem modul de structură următoare:

4+

2+

3-

Caracteristicile principale ale modului de această structură sînt:

- secunda mărită pe treapta III,
- semitonurile între treptele II—III, IV—V și V—VI,
- terța micșorată pe treapta IV,
- cvarta mărită pe tonică.



Dintre intervalele caracteristice ale acestui mod, o pregnantă deosebită îi dau: cvarta mărită de pe treapta I, secunda mărită de pe treapta III și terța micșorată (araba) de pe treapta IV.

Acestea fac ca, la sobrietatea minorului natural — exprimată prin treptele modale (III, VI și VII) care se păstrează neatinse — să se adauge un colorit aparte, specific muzicii orientale, modul devenind în acest fel de o tristețe și mai pronunțată.

A. Mendelsohn  
Oratoriul „1907“

*mp*

Îl us - tu - ră fi - ca - tul și-l ar - de la ră -  
- runchi că da - că tre - ce el, nu-n-ge - runchi.

*Modul*

V. Iușceanu  
Melodie

*Andante con dolore*

*p*

*Modul:*

## § 93. Dorianul cu treapta IV urcată

Prin alterarea suitoare a treptei IV din minorul dorian se obține modul de structura următoare :



Acest mod mai poate fi analizat și ca minor natural cu treptele IV și VI urcate :



Caracteristicile modului :

- *cvarta mărită* pe tonică, element cromatic expansiv, care se adaugă la sexta mare pe tonică a dorianului ;
- *secunda mărită* de pe treapta III.

Față de minorul dorian care stă la baza lui, acest mod are un element expansiv în primul tetracord, iar față de minorul natural are două elemente expansive (treptele IV și VI urcate) :



Modul dorian de această structură se întâlnește îndeosebi în muzica populară românească.

Exemple din literatura muzicală :

Săbărelul  
Din colecția „Ja mai zi din frunză”





N. Lungu  
Alunelul oltenese

Vioi



D. Bughici  
Suită pentru vioară și pian

Moderato (*quasi allegretto*)



## § 94. Modul micșorat cu sexta doriană

Prin alterarea coboritoare a treptei V și alterarea suitoare a treptei VI din minorul eolian obținem modul de structura următoare :



Caracteristicile principale ale acestui mod sînt: *cvinta micșorată și sexta mare pe tonică*. Prin coborîrea treptei V se mai formează și o *secundă mărită* pe această treaptă.

Din cauza cvintei micșorate de pe tonică, modul se numește *micșorat*.

El se întilnește și în formă incompletă, de obicei ca scară pentacordică.

Față de minorul natural, acest mod are un element depresiv (treapta V coborîtă) și un element expansiv (treapta VI urcată), iar secunda mărită de pe treapta V îi dă un pronunțat caracter oriental.



Exemple din literatura muzicală :

Mult mi-e drag și-mi pare bine  
Din colecția „200 cîntece și doine”

*Allegretto*

Foa - ie ver - de trei sul - fi - ne\_ Lea - no,  
Lea - no, Mult mi-e drag și-mi pa - re bi - ne,  
Mult mi-e drag și-mi pa - re bi - ne.

Cit este satu de larg  
Din colecția „200 cîntece și doine“

Andante poco rubato ( $\text{♩} = 67$ )

Modul pentru cele două exemple

### § 95. Alte moduri populare cromatice de stare minoră mai rar întâlnite

Există și alte moduri populare cromatice de stare minoră mai rar utilizate, care provin tot din modificarea modurilor diatonice de stare minoră.

Ca și la modurile majore cromatice, modificarea acestora privește în special treptele II, IV, VI și VII, și niciodată treapta III. În unele cazuri, întâlnim moduri minore cromatice în care și treapta V apare modificată coborîtor, cum am întâlnit la modul micșorat.

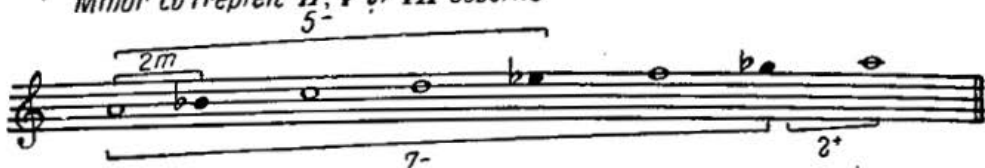
Se mai pot întâlni melodii bazate pe următoarele moduri cromatice de stare minoră :

Minor cu treptele IV VI și VII urcate

Minor cu treapta V coborită (minorul micșorat)



Minor cu treptele II, V și VII coborite



### § 96. Tetracordurile în modurile cromatice

Analizând toate modurile cromatice descrise mai înainte observăm că ele se bazează pe opt tetracorduri diferite. Dintre acestea, cinci au fost prezentate la capitolul sistemului tonal și al modurilor diatonice:



Celelalte tetracorduri se obțin prin modificarea unora dintre tetracordurile descrise mai sus:



Toate aceste tetracorduri stau la baza modurilor cromatice populare, cu ajutorul lor putându-se construi oricare din aceste moduri.

\* Tetracordul exotic este caracteristic muzicii populare din țări îndepărtate, în special celei orientale și a popoarelor de culoare.

## § 97. Construirea modurilor populare cromatice pe alte sunete

Ca și modurile populare diatonice, modurile populare cromatice se pot construi pe oricare din cele 12 sunete ale sistemului sonor prin procedeul următor:

Pe un sunet dat formăm mai întâi modul natural ce îi stă la bază, cu armura respectivă (major, minor, lidian, dorian etc.); apoi alterăm treptele necesare obținerii caracteristicilor specifice fiecărui mod cromatic.

De exemplu:

— să construim un major cu treapta IV urcată și VII coborâtă pe sunetul *mi*:

Major natural

Major cu treapta IV urcată și VII coborâtă

— să construim un dorian cu treapta IV urcată (dorian modificat) pe sunetul *mi*:

Minorul dorian

Dorianul cu treapta IV urcată

După același procedeu putem construi orice mod cromatic pe oricare din sunetele scării muzicale.

Menționăm că precizarea armurii modului diatonic de bază ușurează atât stabilirea modului cromatic folosit, cât și posibilitățile lui de armonizare.

## § 98. Modulația în moduri

În majoritatea cazurilor, melodiile populare nu se mențin într-un singur mod, ci se prezintă deosebit de colorat, folosind variate formule și inflexiuni modulatorii, câteodată pastrând același centru tonal, alteori însă schimbându-l.

Mobile, pline de viață, modurile se impletesc unele cu altele, adesea și cu majorul și minorul clasic, într-un proces modulatoriu firesc, nesupus regulilor și restricțiilor modulației tonale.

Principiul general care stă la baza modulației de acest fel constă în aceea că se pot schimba cu ușurință și fără pregătire caracteristicile unei formații module prin caracteristicile altei formații module.

Cele mai obișnuite procedee ale modulației în moduri sînt :

a. *Inflexiunea prin trepte mobile*, de la o variantă modală la alta. Scările modale, cu deosebire cele cromatice, se caracterizează printr-o mare mobilitate a treptelor lor :

Balada „Radu Anghel“  
(după E. Comișel)

*Allegro ma non troppo*

Scara x treaptă mobilă

Dorian cu treapta IV urcată și VII mobilă

b. Schimbarea structurii modului, tonica păstrîndu-se aceeași :

Melodie populară  
Din colecția tui Fira

Fa major (ionian) Fa mixolidian

Fa major (ionian) Fa mixolidian

Fa major cu tr IV urcată și VII coborîță



c. Schimbarea tonicii, structura modului rămânând aceeași :

D. Cuclin  
Pe hudița armenescă

Presto possibile

Major cu treptele II, IV urcate și VII coborâtă pe tonica re



Același mod pe tonica sol



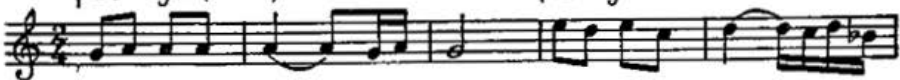
Același mod pe tonica re




d. Schimbarea atât a tonicii, cât și a structurii modului :

Doină din Banat  
Cules de V. Giuleanu

Do major (ionian)      la frigian



Fa major (ionian)



re frigian      Fa major (ionian)



re frigian



e. Prin fragmente modale caracteristice — tetracorduri, pentacorduri și hexacorduri — cu ajutorul cărora se trece fără nici o pregătire dintr-un mod popular în altul, procedeu utilizat îndeosebi în muzica cultă bazată pe cîntecul popular :

Gh. Dumitrescu  
Opera „Ion Vodă cel Cumplit“

**Allegro moderato**

hexacord cromatic-oriental cu tonica pe sol

pașaj modulatoriu

pentacord cromatic-oriental cu tonica pe fa #

mod major cromatic-oriental cu tonica pe sol

etc

f. Contaminarea unei scări sau mod cu elemente caracteristice ale altui mod :

Melodie populară românească

Scările:

Modul re dorian cu treapta IV urcată      Modul re dorian

Scara doriană care stă la baza acestei melodii a primit un element aparținând dorianului modificat (dorianul cu treapta IV urcătă).

În exemplul următor se poate observa contaminarea modului dorian cu cel locrian, acesta din urmă apărând în cadența finală (cadența locriană sau hipofrigiană).

Știi tu, bade, ce ți-am spus  
Melodie populară

Știi tu — ba — de ce ți-am spus, mă —  
La cu — les de cu — cu — ruz, mă, Cu — cu — ruz ca  
ie — de — ra Ba — dea — mi ru — pe i — ni — ma  
Ba — dea — mi ru — pe — i — ni — ma.

Scările:

Modul re dorian      Modul si locrian

## § 99. Sinteză tono-modală a gamelor și modurilor heptatonice

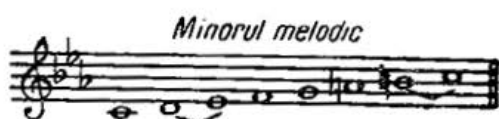
După ce au fost prezentate pe larg gamele și modurile cele mai folosite în muzica populară și cultă, pentru a ne da seama și mai bine de varietatea lor, vom expune mai jos, într-o sinteză tono-modală, toate aceste game și moduri heptatonice.

O asemenea sinteză tono-modală ne interesează nu numai din punct de vedere al prezentării teoretice, ci și din acela al posibilității de a reuni într-un sistem unitar majoritatea modurilor și gamelor heptatonice folosite în muzică, pentru a fi puse în acest fel la îndemna creației care să le folosească din plin, pe baza varietății lor structurale, și îndeosebi a celei expresive.

Tabloul general al gamelor și modurilor heptatonice construite pe sunetul do

Game și moduri de stare majoră      Game și moduri de stare minoră

Sistemul tonal



Sistemul modal

Moduri diatonice (naturale)



Moduri cromatice (modificate)

Majorul cu treptele IV urcată și VII coborită

Minorul cu treptele IV și VII urcate

Majorul cu treptele II și IV urcate și VII coborită

Minorul cu treptele II coborită și VII urcată

Majorul cu treptele II și VI coborite

Dorianul cu treapta IV urcată

Lidianul cu treapta II urcată

Modul micșorat cu sexta doriană

Mixolidianul cu treapta II urcată

Minorul cu treapta IV urcată

Mixolidianul cu treapta II coborită

Minorul cu tr. IV, VI și VII urcate

Majorul melodic cu treapta II coborită<sup>x)</sup>

Minorul cu treapta V coborită (micșorat)

\* Modul major melodic cu treapta II coborită este identic, ca sonoritate, cu modul dominantei, de care se deosebește numai prin ortografie.



## SCĂRI ȘI MODURI CU MAI PUȚIN DE 7 TREPTE IN COMPONENTA LOR

### § 100. Sisteme oligocordice (de 1, 2, 3 și 4 sunete)

Istoriceste, modurile complete de 7 sunete au fost precedate de scări cu mai puține trepte, care sînt cunoscute în teorie sub numele de *moduri prepentatonice* (sisteme oligocordice), *pentacordice*, *hexacordice* și *pentatonice*, ultimele fiind cele mai utilizate în literatura muzicală.

*Sistemul sonor oligocordic* cuprinde scări formate din 1, 2, 3 și 4 sunete care se succed fie *treptat*, fie *prin salturi*, fiind premergătoare sistemelor pentatonice și heptatonice<sup>1</sup>.

Scările oligocordice ale căror sunete se succed treptat formează — după numărul sunetelor componente — bicordiile, tricordiile și tetracordiile.

Scările oligocordice ale căror sunete se succed atât treptat, cît și prin salturi aparțin pentatoniei, avînd caracterul și structura scărilor pentatonice.

Din punct de vedere al rolului lor în creație, istoria ne arată că scările oligocordice au fost utilizate în muzica popoarelor primitive, ele stînd la baza primelor manifestări artistice muzicale ale omului. Se mai întilnesc și astăzi, însă numai în folclorul pentru copii și în unele datini populare.

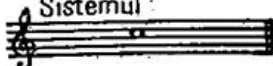
#### 1. Oligocordie dintr-un singur sunet:

Colind

Arhiva de folclor

Bu - nă zi - ua oa - meni buni Că-i cu miei,  
Cu pur - ce, Cu bă - ci - ța du - pă ei.

Sistemul:



<sup>1</sup> În limba greacă *oligos* = puțin și *chordî* = coardă, sunet (vezi nota de la pag. 3).

Asemenea oligocordii (de un sunet) se găsesc în unele genuri de cîntece care se situează la limita dintre vorbire și intonația muzicală, cum sînt — spre exemplu — cîntecele ce însoțesc jocurile copiilor.

2. Scară oligocordică formată din 2 sunete ce se succed treptat (scară bicordică):

Cîntec de copii  
Arhiva de folclor

A - zu gu - i - țã, Vi - no - n - coa fe -  
ri - țã, Sã mîn - cãm tur - ti - țã

Scara

The musical notation shows a melody on a treble clef staff in 2/4 time. The notes are: A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3. Below the melody are the lyrics. Below the lyrics is a scale diagram showing the notes A3 and G3 on a treble clef staff.

Dintre cele două sunete, funcțiunea cea mai importantă o are sunetul *re* cu care se termină melodia aceasta, „îndeplinind rolul de *nota finalis*<sup>1</sup>.

3. Scară oligocordică formată din 2 sunete dispuse prin salt (cu caracter pentatonic):

Stai, ploaie călătoare  
Arhiva de folclor

Stai ploa-ie că - lă - toa - re, Că te - a - jun - ge soa - re - le  
Si - ti ta - ie pi - cioa - re - le.

Scara.

3m

The musical notation shows a melody on a treble clef staff in 2/4 time. The notes are: A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3. Below the melody are the lyrics. Below the lyrics is a scale diagram showing the notes A3 and G3 on a treble clef staff, with a bracket and '3m' indicating a third interval.

Cele două sunete ale scării, aflîndu-se la interval de terță mică, ne dau prima imagine a modului, care în acest caz este minor.

<sup>1</sup> *Nota finalis* din exemplele ce vor urma va fi însemnată printr-o notă întreagă.



4. Scară oligocordică formată din 3 sunete ce se succed treptat  
(scară tricordică) :

Joc armean  
(după H. S. Kuşnarev)

♩ = 68

Scara: *tricordie majoră*  
3 M

În tricordie, modul începe să devină mai pregnant, în cazul de față fiind vorba de o tricordie majoră.

5. Scară oligocordică formată din 3 sunete ce se succed treptat  
și prin salt (cu caracter pentatonic) :

Cintec de copii  
Arhiva de folclor

Că-ră-buș, că-ră-buș, eu din ti-ne fac ar-cuș.

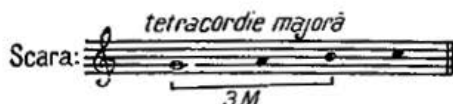
Scara: *prepentatonică minoră*  
3 m

Având la bază o terță mică, scara este prepentatonică de stare minoră. Începând de la trei sunete, oligocordiile se prezintă cu o fizionomie modală precisă, întrucât în structura lor apare treapta III (treapta modală principală).

Totodată și tonalitatea (în sensul ei larg) se conturează și mai bine datorită apariției mai multor elemente funcționale în sistem și a creșterii rolului tonicii ca centru de gravitație.

6. Scară oligocordică formată din 4 sunete ce se succed treptat  
(scară tetracordică):

Colind din Hunedoara  
Arhiva de folclor



În înțelesul teoretic de astăzi, scara acestei melodii este un tetracord major, fiind alcătuită în limita unei cvarte și având la bază o terță mare. Melodia care urmează are la bază o tetracordie minoră:

Colind din Mehedintzi  
Arhiva de folclor



7. Scară oligocordică — cu caracter pentatonic — formată din 4 sunete ce se succed treptat și prin salturi:

Cîntec de copii din Gorj  
Arhiva de folclor



## § 101. Scări pentacordice și hexacordice

Intr-un stadiu mai evoluat, sistemele oligocordice s-au completat și cu alte sunete, formînd scara pentacordică și hexacordică.

Scara pentacordică (pentacordul) este formată din 5 sunete ce se succed treptat :

### Colind

Din culegerea lui B. Bartók



Scara hexacordică (hexacordul) este formată din 6 sunete ce se succed treptat. Din punct de vedere istoric, ea este ultimul stadiu înaintea sistemului complet de 7 sunete.

### Foaie verde mușețel

Cîntec popular din Muscel

#### Moderato



## SCĂRI (MODURI) PENTATONICE

Sistemul muzical alcătuit din 5 sunete, dispuse prin secunde și salturi de terțe — între o notă și octava ei — se numește pentatonic<sup>1</sup>.

Scara pentatonică se prezintă sub două forme principale: fără semitonuri și cu semitonuri.

Scara pentatonică din care lipsesc semitonurile poartă numele de *pentatonică anhemitonică*, iar scara pentatonică ce are semitonuri poartă numele de *pentatonică hemitonică*<sup>2</sup>.

### § 102. Pentatonica anhemitonică

Sistemul pentatonic anhemitonic este format din 5 sunete ce se succed prin secunde mari și terțe mici. În succesiunea pentatonică de acest fel, terțele mici nu se află niciodată una lângă alta.

Din această așezare a sunetelor rezultă pentatonica anhemitonică (fără semitonuri), care are materialul sonor dispus în ordinea următoare: două secunde mari, un salt de terță mică, o secundă mare și alt salt de terță mică, ajungându-se la octava primului sunet:

*Pentatonica anhemitonică pe sunetul do*

3M

2M    2M    3m    2M    3m

<sup>1</sup> În limba greacă *pen*te = cinci și *tonos* = sunet.

<sup>2</sup> În limba greacă *an* = fără, *hem*i = jumătate și *tonos* = sunet (*hemitonus* = semiton).

Comparând-o cu *gama majoră naturală* completă de 7 sunete, a cărei premergătoare este, se constată că anhemitonica se deosebește de aceasta prin lipsa treptelor IV și VII, care aduc relații semitonale în sistem:



Sunetele componente ale scării pentatonice anhemitonice pot fi așezate din cvintă perfectă în cvintă perfectă, adică în ordinea reală, ceea ce înseamnă că ea este o scară naturală:



Datorită lipsei semitonurilor și implicit a sensibilelor, oricare dintre cele 5 sunete componente ale scării pentatonice poate fi luat drept tonică pentru formarea unei noi stări pentatonale, utilizându-se același material sonor.

Se obțin în acest fel 5 stări pentatonale:

*Starea I* (inițială) începe cu primul sunet al sistemului:



Având terță mare la bază, această pentatonică poate fi considerată de *mod major*.

*Starea II* începe cu sunetul al doilea al sistemului:



Neavând terță la bază, această pentatonică este considerată ca fiind *neutră* din punct de vedere al modului.

*Starea III* începe cu sunetul al treilea al sistemului:



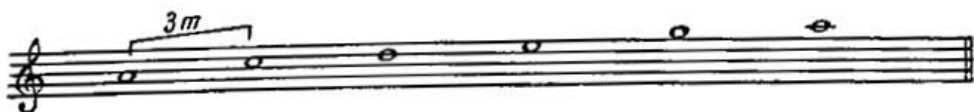
Având terță mică la bază, această pentatonică poate fi considerată de *mod minor*.

Starea IV începe cu sunetul al patrulea al sistemului :



Neavind terța la bază, această pentatonică este considerată, de asemenea, ca fiind *neutră* din punct de vedere al modului.

Starea V începe cu sunetul al cincilea al sistemului :



Avind terța mică la bază, această pentatonică este considerată ca fiind de *mod minor*.

Toate cele cinci stări ale pentatonicii, fiind alcătuite din același material sonor, sînt considerate între ele ca *scări pentatonice paralele sau relative*.

### § 103. Construirea pentatonicii pe alte sunete

Pentatonica anhemitonică poate fi construită pe oricare alt sunet al scării muzicale prin două procedee :

— fie luînd ca bază gama majoră completă de 7 sunete, din care se omit treptele IV și VII, care provoacă relații semitonale în sistem, obținînd în acest fel pentatonica anhemitonică de starea I (inițială) ;

— fie că, pornind de la un sunet oarecare, așezăm cele trei secunde mari și cele două terțe mici într-o asemenea ordine, încît salturile de terțe să nu fie niciodată alăturate. Prin acest al doilea procedeu obținem una din cele 5 stări ale pentatonicii anhemitonice.

De exemplu :

a. După primul procedeu :

Să construim o pentatonică anhemitonică pe sunetul re :

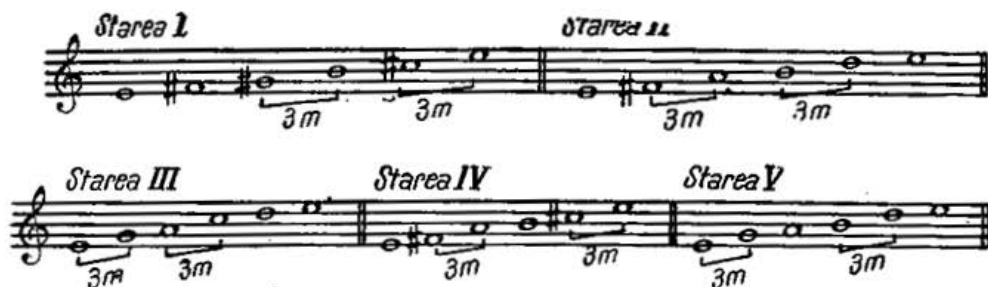


Altă pentatonică anhemitonică pe sunetul *mi bemol*:



b. După al doilea procedeu:

Să construim o pentatonică anhemitonică în toate stările pe sunetul *mi*:



Dacă prin primul procedeu obținem numai pentatonică anhemitonică de starea I (inițială), de la care apoi se pot forma celelalte patru stări ale pentatonicii alcătuite din același material sonor — adică pentatonicile relative — prin al doilea procedeu obținem pentatonicile formate pe aceeași tonică — adică pentatonicile omonime — care sînt alcătuite din material sonor diferit.

## § 104. Armura scărilor pentatonice

Notarea armurii scărilor pentatonice se face — în genere — după principiile tonale, avînd în vedere deci sistemele complete de 7 sunete.

Dacă — spre exemplu — dorim să construim o pentatonică anhemitonică pe nota *mi*, armura sa va fi aceea a tonalității *Mi major* (4 diezi). Sau dacă dorim să construim aceeași pentatonică pe *mi bemol*, vom pune la cheie armura tonalității *Mi bemol major* (3 bemoli):

Pentatonică anhemitonică pe *mi* (armura tonalității *Mi major*):





Pentatonica anhemitonică pe *mi bemol* (armura tonalității *Mi bemol* major):



Pentatonica anhemitonică este o scară foarte veche, fiind cea mai frecventă dintre sistemele de cinci sunete.

Se întâlnește în muzica multor popoare, îndeosebi la chinezi, unguri, scoțieni, bașkiri, tătari, negrii din America etc. Istoricii afirmă că pentatonica este sistemul muzical cel mai răspândit din întreaga lume. Ea se găsește de asemenea și în muzica populară românească, avînd circulație în toată țara.

În prezent, pentatonica anhemitonică face parte componentă atât din creația populară, cît și din cea cultă.

Lipsindu-i cele 2 cvinte extreme (treptele IV și VII din scara completă), care reprezintă în sistemul modern elementele de tensiune și duritate (semitonurile și tritonul), muzica bazată pe această scară are un caracter liniștit, melancolic, plin de poezie, exprimînd stări de seninătate, lirism, suavitate etc.

Conținînd sunete puține, pentatonica anhemitonică dă melodiei un colorit specific, din care deducem cu ușurință arhaismul său.



Exemple din literatura muzicală :

R. M. Glier (1875—1959)  
Baletul „Macul roșu“

Musical notation for R. M. Glier's 'Macul roșu'. It consists of two staves of music in 3/4 time, marked *mf*. The first staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody and ends with 'etc.'. Below the staves is a scale labeled 'Scala' in treble clef, spanning from G4 to G5.

M. Ravel (1875—1937)  
Cinci piese pentru copii

Musical notation for M. Ravel's 'Cinci piese pentru copii'. It consists of two staves of music in 2/4 time, marked *mf*. The first staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody and ends with 'etc.'. Below the staves is a scale labeled 'Scala' in treble clef, spanning from G4 to G5.

M. Negrea  
Cvartetul pentru coarde

Andantino

Musical notation for M. Negrea's 'Cvartetul pentru coarde'. It consists of two staves of music in 6/8 time, marked *p* and *mf*. The first staff shows a melodic line with a fermata and a triplet. The second staff continues the melody and ends with 'etc.'. Below the staves is a scale labeled 'Scala' in treble clef, spanning from G4 to G5.

Zece pahare de vin  
Cântec popular chinez

Vivo

Musical notation for the first piece, 'Zece pahare de vin'. It consists of three staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Vivo'. The melody is written in a single treble clef.

Scara

Musical notation for the scale 'Scara', consisting of a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

Plugușorul  
Colind din Reg. București

Allegretto

Musical notation for the second piece, 'Plugușorul'. It consists of three staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto'. The melody is written in a single treble clef.

Scara

Musical notation for the scale 'Scara', consisting of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The notes are: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5.

## § 105. Forma îmbogățită a pentatonicii

Cu timpul, pentatonica se îmbogățește prin introducerea — în spațiul terțelor mici — a sunetelor ce formează cvintele extreme ale sistemului, devenind pentatonică completată cu pieni<sup>1</sup>:



Compozițiile care au la baza pentatonica îmbogățită cu pieni își păstrează însă caracterul pentatonic prin succesiunile caracteristice care apar în desfășurarea melodică (succesiuni de terțe mici, precedate și urmate de secunde mari). Așadar, nu întotdeauna numărul de trepte joacă rolul hotărâtor în stabilirea caracterului pentatonic al melodiei, ci o anumită structură a acesteia. În pentatonica de acest fel, melodia are o asemenea structură încât nu apar relații de semitonuri, desenul melodic păstrându-și acel colorit și țesătură proprie pentatonicii:

### Plîngerea fetei Cîntec popular chinez

*Lento con dolore*



*Pentatonică cu pîni pe treapta IV*



<sup>1</sup> Prin pîni se înțeleg notele în plus care umplu scara pentatonică în locurile unde sînt intervale de terțe. Ei au fost observați mai întîi în muzica chineză. La început, funcția pînilor era de ordin secundar, ornamental, ulterior însă aceștia s'au emancipează ca trepte constitutive, ducînd la scara completă de 7 sunete (heptatonică).

Andante *p* rit. *x x*

a tempo *pp* etc.

Scara: Pentatonică cu pîen pe treapta VII

Evoluția pentatonicii cu pîeni duce indiscutabil la sistemele muzicale complete de 7 sunete (heptatonice).

### § 106. Pentatonica hemitonică

Pentatonica hemitonică este sistemul format din 5 sunete ce se succed prin *secunde mici* și *mari* și prin *terțe mari*. Din această succesiune rezultă o pentatonică cu semitonuri (hemitonică).

Ea este mai puțin răspîndită decît pentatonica anhemitonică, întîlnindu-se mai ales la popoarele din Extremul Orient (Japonia și Coreea). La noi se găsește de asemenea mai rar, în special în folclorul din regiunea Bihor și Maramureș.

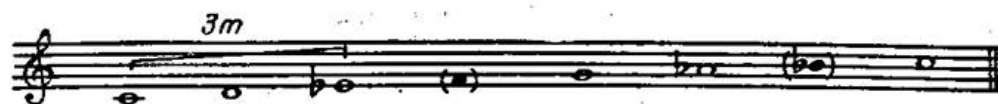
Ca structură, scara hemitonică se prezintă sub forme variate.

Cea mai frecventă formă a pentatonicii hemitonice este aceea în care materialul sonor se află dispus la intervalele următoare: *secunda mare*, *secundă mică*, *terță mare*, *secundă mică* și *terță mare*, prin care se ajunge la octava primului sunet:

3M 3M

2M 2m 2m

Comparînd-o cu *gama minoră naturală* completă de 7 sunete, constatăm că scara hemitonică se deosebește de aceasta prin lipsa treptelor IV și VII:



În privința modului, datorită intervalului de terță mică de la bază, această pentatonică este de stare minoră.

Prin analogie cu pentatonica anhemitonă putem obține și aici 5 stări diferite ale pentatonicii hemitonice, fiecare din ele începând cu o nouă treaptă din sistem :



Folosind același material sonor, toate stările pentatonicii de acest fel sînt considerate între ele ca scări *paralele* sau *relative*.

În afară de pentatonica hemitonă de această structură, uneori se mai întîlnesc în literatura muzicală și alte forme ale pentatonicii hemitonice, cu aspecte variate ale organizării materialului ei sonor. În general însă, acestea sînt alcătuite din intervalele următoare, în diferitele lor combinații : două secunde mici, o secundă mare și două terțe mari, cu condiția însă ca în starea inițială a scării, cele două secunde mici și cele două terțe mari să nu apară succesiv.

Diferite forme ale pentatonicii hemitonice construite pe sunetul *do* :



Scările pentatonice hemitonice de acest fel pot fi considerate ca premergătoare modurilor populare complete de 7 sunete. Astfel : prima scară

precede majorul natural, a doua, minorul frigian, a treia, majorul lidian, a patra, majorul mixolidian, a cincea, majorul armonic.

În pentatonicele hemitonice — în general — coloritul pentatonal nu este atât de pregnant ca în cele anhemitonice, datorită faptului că hemitonicele apar în structuri modale foarte diferite și au în componența lor semitonurile, care le apropie de modurile complete de 7 sunete.

Exemple din literatura muzicală :

Melodie japoneză



Cîntec din Maramureș  
Din culegerea lui B. Bartók

Andante

Hai, mîn - dru - le, eu să-ți spui —  
Cr - te tal - ge - re - s pe - cui, No - uă bu - ne, —  
u - nu - i spart, — Că toa - te le - am nu - mă - rat.



Cîntec popular japonez  
(după S. Erzsebet)

Colind  
Cules de G. Breazul

Allegro

§ 107. Pentatonica mixtă

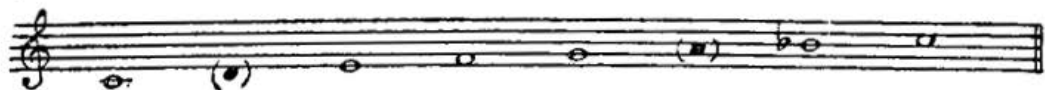
În unele cazuri se întîlnesc melodii care se bazează pe succesiuni ce aparțin atât pentatonicii anahemitonice, cît și pentatonicii hemitonice, conținînd caracteristici din ambele sisteme, adică succesiuni de terțe mari și mici, împreună cu secunde mari și mici.

Asemenea melodii au la bază *pentatonica mixtă*, al cărei material sonor este dispus astfel :

Pentatonica mixtă pe sunetul *do*

În prima parte a sistemului se află intervalele caracteristice ale pentatonicii hemitonice (terță mare, secundă mică și secundă mare), iar în a doua parte se află intervalele caracteristice ale pentatonicii anhemitonice (terță mică și secundă mare), realizându-se o pentatonică mixtă.

Ea mai poate fi considerată și ca scară mixolidiană fără treptele II și VI:



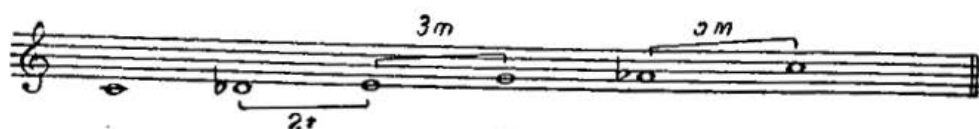
Exemple din literatura muzicală :

La toată lume-am plăcutu  
Din culegerea lui B. Bartók

*Poco rubato*



O scară pentatonică mai deosebită se întâlnește în muzica populară coreeană, care are în componența sa un interval de secundă mărită:







## SISTEME ATONALE

## § 108. Generalități

În epoca noastră întâlnim lucrări muzicale care au la baza sisteme sonore ce nu gravitează spre un centru tonal, sisteme numite din această cauză *atonale*. Apariția lor în arta muzicală este de dată mai recentă, urmînd dezvoltării și utilizării la maximum a cromatismului.

După ce maeștrii artei clasice au folosit sisteme sonore în care afinitatea tonală se vedește în cel mai înalt grad, la maeștrii artei romantice și urmașii acestora observăm o preferință crescîndă pentru introducerea în compoziție a alterațiilor, pentru utilizarea modulațiilor cromatice și enarmonice, pentru folosirea, din ce în ce mai frecvent, a disonanțelor în armonie.

Richard Wagner, Max Reger, Anton Bruckner, Richard Strauss, Prokofiev și alții încă, folosesc în melodie din ce în ce mai multe elemente cromatice. Operele lor de artă marchează însă în acest fel o mărire a culorilor paletelor componistice prin surse noi, care ridică creația tonală la un sens superior, deoarece acești compozitori nu rup legătura cu tonalitatea și principiile ei.

Opera „Tristan și Isolda”  
R. Wagner (1813—1883)



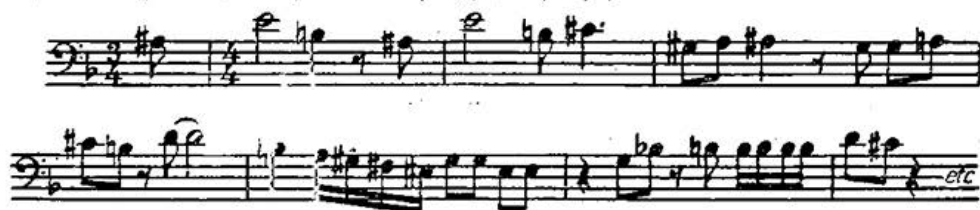
M. Reger (1873—1916)  
Recviem



A. Bruckner (1824—1896)  
Simfonia IX



R. Strauss (1864—1949)  
Opera „Elektra“



Ideea de *tonalitate*, în sensul ei clasic, respectând principiul *unității tonale* (în modulație, în construcția formelor muzicale etc.), își lărgeste sensul, ajungându-se la lucrări bazate concomitent pe două centre tonale (*bitonalitate*) și, într-un stadiu mai evoluat, la melodii și armonii ce se desfășoară simultan pe mai multe planuri tonale (*politonalitate*).

Pe lângă folosirea creatoare, artistică, a cromatismului și a *politonalității* s-au produs însă și exagerări, culminând cu proclamarea *atonalității* și *dodecafoniismului* drept sisteme de creație, ceea ce a dus la o muzică sterilă, ruptă de realitate.

Astfel de manifestări formaliste, expresie a ideologiei burgheze, reprezentată de fapt împasul în care se afla acea muzică occidentală alunecată pe panta *dăcădentismului*, caracteristică declinului culturii în țările capitaliste.

## § 109. Gama hexatonală

Poarta spre atonalism, atât din punct de vedere practic, cât și teoretic, a fost deschisă de *gama hexatonală* (gama prin tonuri).

Explicația teoretică a gamei hexatonale rezidă în gama cromatică din care provine. Pentru a înțelege acest lucru este necesar să revenim cu câteva considerații asupra gamei cromatice.

Gama cromatică în care se respectă ortografia elementelor cromatice este o *gamă cromatică tonală*<sup>1</sup>, fiindcă își ia toate aceste elemente din tonalitățile învecinate, păstrând principiul apartenenței fiecărui element cromatic acestor tonalități.

Gama cromatică însă, în care nu se ține seama de apartenența elementelor sale cromatice la vreuna din tonalități, este o *gamă cromatică atonală*.

Din această gamă cromatică atonală, dacă se merge din ton în ton, se obține un sistem alcătuit din 6 sunete, dispuse la intervale de tonuri, numit *gama hexatonală* sau *gama prin tonuri*:

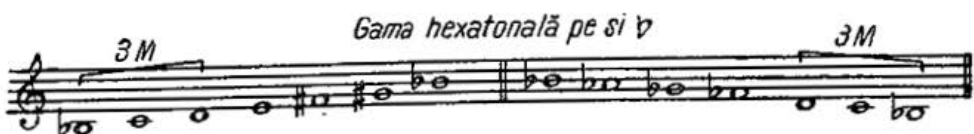
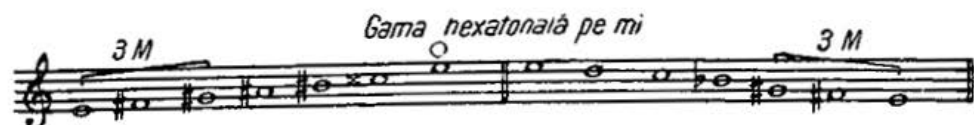
În cazul de mai sus am alcătuit gama hexatonală utilizând elementele cromatice notate cu cifrele fără soț (1, 3, 5, 7 etc.). Se poate însă tot așa de bine să obținem o gamă hexatonală, utilizând elementele cromatice din ordinea cu soț (2, 4, 6, 8 etc.), în care caz scara va începe cu sunetul *do diez* sau cu enarmonicul acestuia, *re bemol*:

De obicei, această a doua gamă hexatonală se notează enarmonic astfel:

Gama hexatonală poate fi formată pe orice sunet din cele 12 ale scării cromatice.

<sup>1</sup> A se vedea capitolul VII — „Sistemul tonal cromatic”.

În mod practic, ea se formează astfel: se ia un sunet de bază oarecare, pe care construim o succesiune de trepte dispuse la intervale de tonuri întregi, folosind în urcare trepte alterate suitor, iar în coborire trepte alterate coboritor, pînă la treapta III, care păstrează caracterul major al scării:



Neavînd semitonuri în structura sa, gama hexatonală permite cadențarea pe orice treaptă din cele șase componente, fiecare dintre acestea putînd fi luată drept tonică.

Există deci șase stări ale gamei hexatonale, cu șase tonici, diferența dintre acestea, bineînțeles, fiind numai de natură ortografică, întrucît ca sonoritate toate sînt la fel, avînd aceeași invariabilă distanță de 1 ton între trepte, deci sînt atonale.

Gama hexatonală construită pe sunetul *do* are — spre exemplu — următoarele stări<sup>1</sup>:



Gama hexatonală — în armonie — se mai numește și *modul mărît*, deoarece pe fiecare din treptele sale se formează numai trisonuri mărite:



<sup>1</sup> Diferențele ortografii întîlnite în practica muzicală se explică prin folosirea celor 6 stări ale gamei hexatonale.

Melodiile și armoniile bazate pe gama hexatonală au un caracter bizar, neobișnuit, fantastic. Când este folosită cu măiestrie și în situații adecvate, gama hexatonală poate ilustra sentimente și imagini ce-i sînt proprii ca: straniul, fantasticul, spaima, exotical, groaza, haoticul, contururile vagi, estompate<sup>1</sup>.

Acest etos se datorește faptului că scara hexatonală este construită numai din tonuri întregi și n-are atracții funcționale, ca în tonalitate.

Exemple din literatura muzicală:

Cl. Debussy (1862—1918)  
„Voiles”, preludii pentru pian

Tema 1



Tema 2



G. Pierné (1863—1937)  
„Cydalise et le Chévrepied”  
Suită de balet pentru orchestră



N. A. Rimski-Korsakov (1844—1908)  
Opera „Sadko”



<sup>1</sup> Fiind utilizată cu predilecție și cu măiestrie de către Debussy, gama hexatonală se mai numește și *gama lui Debussy*.

## § 110. Moduri cu transpoziție limitată

Unii compozitori au încercat să-și creeze singuri sistemele muzicale de care aveau nevoie în compoziție (Ravel, Messiaen și alții). Pornind de la scara cromatică și cea hexatonală, Olivier Messiaen — spre exemplu — a ajuns la un sistem propriu de moduri, denumit *moduri cu transpoziție limitată* („modes à transpositions limitées“), întrucât acestea se pot transpune numai parțial pe alte sunete<sup>1</sup>.

Cu materialul scării cromatice și cel al hexatonalei, Messiaen construiește 7 moduri, cărora le dă numele antic grecesc de *modi* sau *trodi*, fiecare mod fiind alcătuit, în cadrul unei octave, din grupe simetrice de sunete, în care ultimul sunet dintr-o grupă coincide cu primul sunet al grupei următoare.

*Primul mod* cu transpoziție limitată este însăși scara hexatonală, cu materialul căreia se pot obține șase grupe a câte două note fiecare, dispuse la interval de ton :



*Modul al doilea* este alcătuit din 4 grupe a câte 3 sunete fiecare, așezate în ordinea : semiton, ton :



*Modul al treilea* este alcătuit din 3 grupe a câte 4 sunete fiecare, așezate în ordinea : ton, semiton, semiton :



Începând cu *modul al patrulea*, celelalte sisteme sînt alcătuite numai din două grupe simetrice, fiecare grupă fiind cuprinsă în cadrul unei cvarte marite :

<sup>1</sup> Karl H. Wörner, *Tonalitätssysteme Messiaens Theorie*

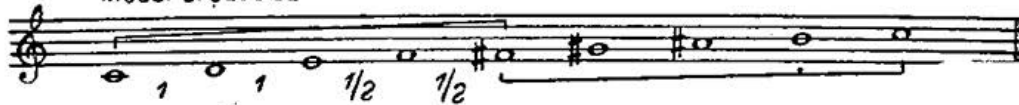
*Modul al patrulea*



*Modul al cincilea*



*Modul al șaselea*



*Modul al șaptelea*



Dam mai jos un exemplu de folosire a modului al treilea cu transpozitie limitată, de către O. Messiaen (ten, semiton, semiton):





Trebuie să precizăm însă că modurile create artificial, deși constituie o îmbogățire a scărilor muzicale, nu au o valoare artistică decit în măsura în care sînt puse în slujba expresiei, altfel rămîn goale și moarte.

Modul și tonalitatea se nasc din melodie, nu invers, melodia din mod și tonalitate.

## § 111. Atonalismul

*Atonalismul este o manieră componistică în care se neagă importanța tonalității în organizarea sunetelor pe baza ierarhizării și subordonării acestora față de un centru sonor denumit tonică.*

El contestă deci puterea ordonatoare a centrului tonal, al cărui covârșitor rol l-am văzut atît în cadrul sistemului tonal, cît și în cadrul celui modal.

Caracteristicile atonalismului — în linii mari — sînt următoarele :

*Privitor la melodie și armonie :*

Singura realitate sonoră este scara cromatică, adică divizarea unei octave în 12 semitonuri egale.

Fiecare sunet are aceeași importanță în sistem (anihilarea centrului tonal), din care cauză toate legile ce stabilesc ordinea în sistemul tonal și modal își pierd valabilitatea.

Noțiunile de consonanță și disonanță își pierd și ele sensul, iar tensiunile și rezolvările intervalelor disonante, în sensul tonal, nu-și mai au rostul, fiecare sunet al gamei cromatice avînd o importanță egală.

Acordul în sensul muzicii clasice, adică acela format din suprapunere de terțe, nu există, fiind înlocuit prin „conglomeratul fonice”, rezultat din suprapunerea pînă la cele 12 sunete ale gamei cromatice. Se evită orice succesiune de acorduri prin care s-ar putea crea la un moment dat impresia de tonalitate.

Întrebuințarea modulației nu ca un procedeu artistic, ci ca un scop în sine, trecîndu-se cu acorduri modulante prin toată seria de sunete ce le oferă gama cromatică.

*In ritm*, se preferă polimetria și asimetria de măsuri, precum și suprapunerile de ritmuri complicate, acestea rezultînd din combinații mai puțin obișnuite de diviziuni excepționale (triolete, cvartolete etc.) cu diviziuni și subdiviziuni normale ale valorilor (poliritmie).

*Agogica* cea mai variată și ascuțită ia locul tempoului obișnuit.

*In dinamică* se stimulează cu precădere efectele cele mai contrastante de nuanțe (după un *pp* urmează un brusc *ff* etc.), partiturile atonale făcînd exces din acest punct de vedere.

Efectele cele mai neobișnuite sînt căutate și în *orchestrație*, unde sînt preferate registrele de limită ale instrumentelor, iar ca manieră de a cînta,

pizzicatele, flajoletele, tremolo, glissando etc., iau locul sonorităților obișnuite, normale, ale instrumentelor.

In forme sînt evitate tiparele clasice ale compozițiilor cu binecunoscuta lor simetrie.

Cu alte cuvinte, în aproape toate compartimentele creației, atonalismul pornește de la ideea de a se evita orice procedeu folosit mai înainte și de a ignora orice principiu al unei construcții bazate pe existența unui centru tonal.

Negînd legile și procedeele care s-au dezvoltat în decursul istoriei omnirii, atonalismul introduce în creație haosul, lipsa de logică, combinațiile și calculele lipsite de sens artistic și chiar de cel științific.

Exemple de melodii atonale :

A. Schönberg (1874—1951)

Variațiuni pentru orchestră, op. 31

Molto moderato ( $\text{♩} = 88$ )

*p*

*poco rit.*

*pp*

*etc.*

A. Berg (1885—1935)

Concert pentru vioară

Delicato

*p*

*espr*

*poco f*

*f*

*etc.*

## § 112. Dodecafonismul

Dodecafonismul este un alt stadiu, etapa evoluată a atonalismului, care constă din folosirea celor 12 sunete ale gamei cromatice (gama dodecafonică) încadrate într-un sistem având ca element ordonator seria, de unde și numele de muzică serială. În esență însă, dodecafonismul nu se deosebește de atonalism decât numai ca procedeu tehnic în creație.

Seria constă dintr-o succesiune de 4, 6, 8, 12 sunete de diferite înălțimi, ce se consideră *celula generatoare* sau *tema compoziției*, care poate fi tratată după tehnica augmentării, diminuării, inversiunii și recurenței.

Este oprită în cadrul seriei — față de rolul egal ce se atribuie în compoziție fiecărui sunet — sublinierea într-un anumit fel a vreunuia dintre sunetele componente ale acesteia. De aceea, nu se poate reveni la un sunet al seriei înainte de desfășurării și epuizării întregii serii.

Intervalele folosite cu precădere în melodiile dodecafonice sînt cele disonante, în special cele de secundă, septimă, nonă etc., cu salturi neobișnuite și dificile:

A. Webern (1883—1945)  
Cvartet pentru coarde



★

Am prezentat informativ câteva din procedeele de lucru ale atonalismului<sup>1</sup>

Atonalismul în creația muzicală însă este de natură formalistă. Încălcarea a tot ceea ce a creat de veacuri pe tărîm muzical geniul uman, prin simpla renunțare la tot ceea ce a fost — așa cum face atonalismul — și căutarea de mijloace noi cu orice preț, înseamnă a desconsidera o cultură la zăre omenirea a ajuns construind cărămida cu cărămida.

<sup>1</sup> Sînt încă și alte manifestări de natură formalistă (muzica concretă aleatorie etc.) care nu pot face obiectul unui tratat, de teorie, nefiind sisteme muzicale.

Procedeele de creație intelectualiste, matematice, dogmatice ale atonalismului pot să însemne și ele ceva din punct de vedere tehnic, muzica însă este mai mult decât un simplu calcul al seriilor, ea cuprinde stări emoționale, care „pornesc de la inimă și merg la inimă“.

Poezia nu este un simplu calcul de cuvinte (orînduite într-un anumit fel), după cum pictura adevărată nu înseamnă un joc întimplător al culorilor pe pînză.

Incordarea ascuțită din lumea disonanțelor cu care te întîmpină orice lucrare atonală se transformă repede într-o monotonie care aduce plictiseală, dezințeres, deznădejde.

Cautînd să fie originali cu orice preț și vrînd să nu mai semene cu nimic din ceea ce este tonal, compozitorii atonali n-au găsit această originalitate, ci, dimpotrivă, *au ajuns să semene supărător* — în lucrările lor — *unii cu alții*.

Limitarea lor expresivă și unilateralitatea lor rezultă din tuseși subiectele aduse în scenă de atonalism: oroarea, patologicul, distrugerea etc., precum și din lipsa unui conținut de idei umanizant, înălțător, optimist.

Muzicienii de mare prestigiu s-au pronunțat categoric împotriva procedurilor de lucru atonale:

„Atonaliștii zdruncină fundamentul muzicii — sistemul tonal. Ei neaga legile de organizare armonică, și modală a sunetelor elaborate de muzica clasică. Adepții dodecafoniei merg și mai departe pe drumul năruirii tradițiilor clasice și al îngustării bazei de creație a muzicii. Unicul factor diriguitor în compunerea muzicii devine o succesiune de 12 sunete ce nu se repetă, succesiune aleasă arbitrar, care determină armonia, ritmul, timbrurile, structura și chiar paleta orchestrală a lucrării. *Dogma paralizantă a dodecafoniei ucide fantezia compozitorului, sufletul viu al muzicii*. Într-un astfel de proces de «creație», bazat pe principiul «organizării totale a sunetelor», compozitorului i se rezervă un rol jalnic. *El nu mai controlează imaginea sonoră*, pentru că aceasta rezultă de la sine din corelațiile sonore cuprinse în «serie» și deduse matematic“ (D. Șostakoviici și V. Vinogradov — Revista „Kommunist“, nr. 13, septembrie 1961).

„Viața mea aparține artei și eu nu trebuie să devin aparătorul tendințelor care, după convingerea mea, pot duce la pieirea ei. Astfel de tendințe sînt în primul rînd atonalismul și dodecafonismul... *Prin esența ei, muzica este tonală*. O natură muzicală autentică nu va putea să perceapă și să recunoască drept muzică un limbaj sonor (indiferent la ce mijloace de exprimare ar recurge) care reprezintă fructul unei samavolnicii experimentale, străin de legile firești ale artei noastre... La antipodul acestui stil atonal există muzica dodecafonică, încorsetată în legi stricte, care reprezintă fructul unui soi de sistem abstract, ce înlocuiește acea logică elementară din dezvoltarea gîndirii muzicale prin legi de creație pe cale artificială“ (Bruno Walter — Revista „Muzica“ nr. 7, iulie 1960).

„Se pot născoci multe reguli arbitrare de acest fel ; și dacă vrei neapărat să clădești pe ele mai multe stiluri de compoziție muzicală, cred că s-ar putea găsi niște reguli mai puțin mărginite și mult mai interesante. Ideea dodecafonismului îmi pare mai teoretică chiar decât erudiția greoaie a profesorilor de armonie tradiționalistă“. (P. Hindemith — din lucrarea *De vorbă cu Pablo Casals* de J. M. Corredor, ESPLA, 1957).

„Nu văd de ce tonalitatea ar trebui să fie depășită. Nu văd pentru ce folosirea sistematică a atonalității ar fi o consecință de neînlăturat a cromatismelor wagneriene, așa cum se pretinde. Schönberg însuși îmi mărturisea că vrea să cerceteze acest domeniu, încă necunoscut, pentru a vedea ce resurse conține în el. Iar urmașii săi nu au dat cu toții dovadă de aceeași înaltă conștiință muzicală. Cu toții se lasă pradă unui marasm total. Și măcar acest marasm să fie sincer. Cel mai des însă nu este decât ipocrizie în căutarea de efecte...“ (Pablo Casals — din lucrarea *De vorbă cu Pablo Casals*, de J. M. Corredor, ESPLA, 1957).

# PARTEA V

PRINCIPII TEORETICE  
COMPLEMENTARE

## TRANSPOZIȚIA

*Reproducerea exactă a unei piese muzicale din tonalitatea originală într-o tonalitate dorită sau de pe o poziție de înălțime pe altă poziție de înălțime se numește transpoziție<sup>1</sup>.*

În transpoziție se schimbă numai tonalitatea, care se situează pe altă înălțime, iar toate celelalte elemente muzicale ca modul, ritmul, metrul, planul dinamic etc., rămân neschimbate.

Scopul transpoziției este :

— a adapta o piesă muzicală pentru altă voce sau alt instrument, mai acut sau mai grav, decât cel pentru care această piesă a fost scrisă în original. De exemplu : o partitură scrisă pentru soprană să poată fi cântată de mezzo-soprană ; o partitură pentru vioară să poată fi cântată de violă etc.;

— a schimba o tonalitate incomodă cu o altă tonalitate mai comodă, pentru același instrument. De exemplu : evitarea tonalităților cu diezi la clarinetul în si bemol și înlocuirea lor prin tonalități cu bemoli, care sînt mai comode acestui instrument :

— a ușura citirea partiturilor prin înlocuirea tonalităților care folosesc mai multe alterații constitutive prin tonalități cu mai puține alterații. De exemplu : înlocuim tonalitatea *Do diez major* cu *Do major*, *Re bemol major* cu *Re major* ;

— a citi partiturile la instrumentele transpozitorii, instrumente care, din cauza construcției lor, emit alte sunete decât cele scrise în partitură. De exemplu : pentru cornul în fa nota *do* înscrisă pe portativ are ca efect sunetul *fa*.

Transpoziția se poate face la orice interval și poate fi de două feluri : scrisă și orală sau la vedere („a prima vista“).

<sup>1</sup> Transpoziția trebuie considerată ca un mijloc exclusiv tehnic, care cere pregătire teoretică și exercițiu practic consecvent, pentru a putea fi învintă și utilizată în procesul interpretării operei de artă.

## § 113. Transpoziția scrisă

Transpoziția scrisă se face copiind în întregime partitura muzicală, din tonalitatea originală, în alta tonalitate.

Pentru a realiza acest lucru, se fac următoarele operații :

— se precizează tonalitatea originală ;  
— se stabilește noua tonalitate în care dorim să transpunem, cu armura ei și intervalul care desparte, din punct de vedere al înălțimii, cele două tonalități (de exemplu : transpunem la o secundă mare, terță mică, cvartă perfectă superioară sau inferioară etc.) ;

— se scrie la cheie armura noii tonalități în care voim să transpunem ; apoi copiem toate notele la intervalul ce desparte noua tonalitate de cea veche, ținând cont ca prima notă să fie aceeași treaptă în noua tonalitate (treapta I, II, III, IV etc.), cu aceeași funcțiune, ca și în tonalitatea originală.

În cazul când piesa muzicală nu conține alterații accidentale, vom observa că, după ce s-a stabilit nota cu care începem transpoziția în noua tonalitate, nu mai este nevoie să se calculeze decit mărimea cantitativă a intervalelor (terță, cvartă, cvintă etc.), deoarece calitatea lor (perfectă, mare, marită etc.) va reieși datorită noii armuri.

Spre exemplu : să transpunem la o terță mică inferioară și la o cvartă marită superioară melodia de mai jos :

I. D. Chirescu  
Sub al păcii stindard

*Tonalitate originală*  
Un poco marciale



*Transpunere cu o terță mică inferioară*



*Transpunere cu o cvartă mărită superioară*





În ambele transpuneri, după ce am stabilit nota cu care începem, nu mai este nevoie să calculăm decât cantitatea intervalelor, întrucât calitatea acestora se va realiza de la sine prin noua armură.

În cazul însă când piesa muzicală conține alterații accidentale, va trebui să calculăm intervalele ce se formează prin alterații atât din punct de vedere cantitativ, cât și din punct de vedere calitativ.

Spre exemplu: să transpunem la o secundă mică inferioară și la o cvartă micșorată inferioară melodia de mai jos:

R. Wagner (1813—1883)  
Opera „Tristan și Isolda“

*Tonalitate originală*

*Transpunere cu o secundă mică inferioară*

*Transpunere cu o cvartă micșorată inferioară*

La ultima transpunere, acolo unde melodia se găsește în registrul grav, ea se mai poate scrie și în altă cheie:

În ambele transpuneri deci, în punctele în care apar alterațiile accidentale, trebuie calculată și calitatea intervalelor, pentru a se obține o transpoziție fidelă.

## § 114. Transpoziția orală (a prima vista)

Transpoziția orală se face prin citirea directă a piesei muzicale din tonalitatea originală în tonalitatea dorită. Ea poate fi de două feluri:

a. *Transpoziția fără schimbarea cheilor* (la semiton cromatic suitor sau eboritor);

b. *Transpoziția cu ajutorul schimbării cheilor.*

### a. Transpoziția fără schimbarea cheilor (la semiton cromatic)

*Transpoziția la un semiton cromatic suitor* se face după următoarele reguli:

— se înlocuiește în gând armura tonalității vechi cu aceea a tonalității noi situată la un semiton cromatic suitor. Spre exemplu: transpunând din *Re bemol major* în *Re major* vom înlocui armura de 5 bemoli, a primei tonalități, cu armura de 2 diezi a celei de a doua tonalități;

— toate notele se citesc la fel ca în original, în concordanță însă cu armura nouă, în afară de cele cu alterații accidentale;

— alterațiile accidentale întâlnite se vor modifica prin urcarea lor cu un semiton cromatic, astfel:

$\flat\flat$  devine  $\rightarrow b, b \rightarrow \natural; \natural \rightarrow \sharp, \sharp \rightarrow x$

De exemplu: să transpunem la 1 semiton cromatic suitor melodia de mai jos:

C. Saint-Saëns (1835—1921)  
Opera „Samson și Dalila“

*Melodie în tonalitate originală.*



*Transpunere cu 1 semiton cromatic suitor*



*Transpoziția la un semiton cromatic coboritor* se face după următoarele reguli:

— se înlocuiește în gând armura tonalității vechi cu aceea a tonalității noi situată la un semiton cromatic coboritor. Spre exemplu: transpunând din *Sol major* în *Sol bemol major*, vom înlocui armura de 1 diez a primei tonalități cu armura de 6 bemoli a celei de a doua tonalități;

— toate notele se citesc la fel ca în original, în concordanță însă cu armura nouă, în afară de cele cu alterații accidentale;

— alterațiile accidentale întâlnite se vor modifica prin coborirea lor cu un semiton cromatic, astfel:

$x$  devine  $\rightarrow \sharp; \sharp \rightarrow \natural; \natural \rightarrow b, b \rightarrow \flat\flat$

De exemplu, să transpunem la un semiton cromatic coborât melodia de mai jos :

N. A. Rimski-Korsakov (1844—1908)  
Opera „Sadko“

Melodie în tonalitate originală

Transpunere cu 1 semiton cromatic coborât

După cum s-a văzut, transpoziția la semiton cromatic sau *transpoziția cromatică* se face fără schimbarea cheilor și nu pune probleme complicate în tehnica transpoziției de acest fel.

#### b. Transpoziția cu ajutorul schimbării cheilor

Transpoziția orală la orice alt interval — în afară de aceea la semiton cromatic — se face prin schimbarea cheilor.

Pentru realizarea acestei transpoziții sînt necesare patru operații premergătoare :

1. Stabilirea tonalității originale cu armura acesteia ;
2. Precizarea tonalității în care dorim să facem transpoziția și de asemenea armura ei ;
3. Substituirea cheii vechi prin altă cheie care ne va da transpoziția dorită, cu scopul de a citi textul muzical direct în noua tonalitate ;
4. Să știm de mai înainte în fața căror note alterațiile accidentale vor suferi sau nu schimbări când le vom citi în tonalitatea nouă.

În ceea ce privește primele două operații, acestea se fac după regulile cunoscute privind aflarea tonalităților și armurilor acestora. Mai rămîne să facem cîteva precizări privitoare la substituirea cheilor și la rezolvarea problemei alterațiilor accidentale.

Cu ajutorul celor 7 chei (*sol* pe linia II, *fa* pe linia III și IV, *do* pe linia I, II, III și IV), un sunet oarecare, fără a schimba locul pe portativ, poate primi toate cele 7 denumiri ale treptelor din scara muzicală.

De exemplu : sunetul *do*, prin folosirea celor 7 chei, poate fi numit *re*, *mi*, *fa*, *sol* etc. :

Aceasta înseamnă că, folosind cheile, o piesă muzicală cu această tonică poate fi transpusă în oricare tonalitate, pe oricare din treptele scării cromatice.

În ceea ce privește ultimul punct, adică să știm de mai înainte în fața căror note alterațiile accidentale vor fi modificate și care diu ele vor rămâne neschimbate, se procedează astfel:

*In cazul transpoziției de la o tonalitate depresivă spre una mai expansivă, pe linia cvintelor (transpoziție ascendentă), se calculează diferența de cvinte dintre vechea și noua tonalitate în care transpunem și, după cum ne vom găsi, la 1, 2, 3, 4 etc. cvinte suitoare diferență, vom considera tot atâtea note din ordinea fa, do, sol, re, la, mi, si (ordinea diezilor) în fața cărora alterațiile accidentale se vor urca cu un semiton cromatic:*

$\flat\flat$  devine  $\flat$ ;  $\flat \longrightarrow \natural$ ;  $\natural \longrightarrow \sharp$ ;  $\sharp \longrightarrow \times$

Alterările accidentale întâlnite în fața altor note vor rămâne neschimbate<sup>1</sup>.

*In cazul că se transpune de la o tonalitate mai expansivă spre una mai depresivă, pe linia cvintelor (transpoziție descendentă), procedăm invers: se calculează diferența de cvinte dintre vechea și noua tonalitate în care transpunem și, după cum ne vom găsi, la 1, 2, 3, 4 etc. cvinte coboritoare diferență, vom considera tot atâtea note din ordinea si, mi, la, re, sol, do, fa (ordinea bemolilor), în fața cărora alterările accidentale se vor coborî cu un semiton cromatic:*

$\times$  devine  $\sharp$ ;  $\sharp \longrightarrow \natural$ ;  $\natural \longrightarrow \flat$ ;  $\flat \longrightarrow \flat\flat$

<sup>1</sup> Transpoziția are la bază calculul prin cvinte, deoarece trecerea tonalității de pe un plan sonor pe altul afectează sunetele în ordinea în care apar ele în sistemul cvintelor (ordinea reală). Dacă transpunem în suire, sînt afectate întotdeauna sunetele din ordinea ascendentă a cvintelor (fa, do, sol, re, la, mi, si), iar dacă transpunem în coborîre sînt afectate întotdeauna sunetele din ordinea descendentă a cvintelor (si, mi, la, re, sol, do, fa). Diferența în cvinte dintre două tonalități, cunoscînd armurile lor, se află (așa după cum s-a arătat și la § 41) scăzînd între ele armurile, în cazul cînd acestea sînt omogene, și adunînd armurile, în cazul cînd acestea sînt eterogene. Rezultatul ce se va obține va reprezenta diferența în cvinte dintre cele două tonalități. De exemplu:

*de la Sol major (1 $\sharp$ ) la Mi major (4 $\sharp$ ) este o diferență de trei cvinte ascendente (4 $\sharp$ -1 $\sharp$ =3);*

*de la Fa major (1 $\flat$ ) la La $\flat$  major (4 $\flat$ ) este o diferență de trei cvinte descendente (4 $\flat$ -1 $\flat$ =3);*

*de la Si $\flat$  major (2 $\flat$ ) la Re major (2 $\sharp$ ) este o diferență de patru cvinte ascendente (2 $\flat$ +2 $\sharp$ =4);*

*de la La major (3 $\sharp$ ) la Fa major (1 $\flat$ ) este o diferență de patru cvinte descendente (3 $\sharp$ +1 $\flat$ =4) etc.*

Alterațiile accidentale întâlnite în fața altor note vor rămâne neschimbate.

### Aplicații practice de transpoziție prin schimbarea cheilor

Să transpunem, spre exemplu, piesa următoare cu o terță mare mai sus sau cu o sextă mică mai jos :

B. Smetana (1824—1884)  
Opera „Mireasa vîndută“



Operațiile premergătoare ce trebuie făcute :

1. *Stabilirea tonalității originale* : după armura și celelalte reguli de stabilire a tonalității, tonalitatea piesei este *la minor*.

2. *Noua tonalitate*, care se află la o terță mare mai sus sau o sextă mică mai jos, este *do diez minor*, avînd ca armură 4 diezi (*fa diez, do diez, sol diez, re diez*). Pe linia cvintelor este vorba deci de o transpoziție de la o tonalitate mai depresivă spre una mai expansivă (transpoziție ascendentă).

3. *Substituirea cheii* : în cazul de față, deoarece melodia nu începe cu tonica, ci cu cvinta acesteia, identificăm sunetul care reprezintă tonica, adică *la*, și căutăm cheia în care acest sunet (*la* din spațiul al doilea al portativului) se va numi *do* : cheia de bas (*fa* pe linia IV).

În consecință, vom citi acest fragment în cheia lui *fa* pe linia IV, cu armură de 4 diezi.

4. *Situația alterațiilor accidentale* : dacă piesa n-ar fi avut nici o alterație accidentală, calculele făcute pînă acum ar fi fost suficiente pentru a citi piesa transpusă în noua tonalitate. Avînd în vedere însă că apar pe parcurs alterații accidentale, este necesar să știm de mai înainte care dintre acestea se vor schimba și care nu.

Noua tonalitate (*do diez minor*) se găsește, față de tonalitatea originală (*la minor*), la distanță de 4 cvinte ascendente, de aceea vom lua din ordinea diezilor 4 note : *fa, do, sol și re*, în fața cărora alterațiile accidentale întâlnite se vor modifica suitor (cu 1 semiton cromatic). Celelalte alterații accidentale din cuprinsul melodiei vor rămîne neschimbate :

Alt exemplu : să transpunem cu o secundă mică mai jos sau cu o septimă mare mai sus melodia următoare :

W. A. Mozart (1756—1791)  
Opera „Răpirea din Serai“



1. Tonalitatea originală : *Si bemol* major (armură, 2 bemoli).
2. Tonalitatea nouă : *La* major (armură, 3 diezi). Pe linia cvintelor, este vorba de transpoziția de la o tonalitate mai depresivă spre una mai expansivă (transpoziție ascendentă).
3. Cheia pe care o vom folosi : *do* pe linia IV (tenor).
4. Diferența de cvinte : 5 cvinte ascendente, ceea ce înseamnă că alterațiile accidentale întâlnite în fața lui *fa*, *do*, *sol*, *re* și *la* se vor modifica suitor (cu 1 semiton cromatic), iar restul de alterații accidentale vor rămâne neschimbate.



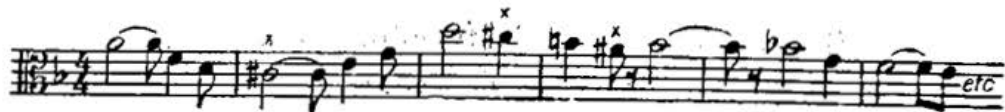
x = alterații care nu se schimbă

Să transpunem, spre exemplu, melodia următoare cu o secundă mare mai jos sau cu o septimă mică mai sus.

R. Wagner (1813—1883)  
Opera „Parsifal“



1. Tonalitatea originală: *mi minor* (armură 1 diez).
2. Tonalitatea nouă: *re minor* (armură 1 bemol). Pe linia cvintelor este vorba deci de o transpoziție de la o tonalitate mai expansivă spre una mai depresivă (transpoziție descendentă).
3. Cheia pe care o vom folosi: *do* pe linia III (alto).
4. Diferența de cvinte: 2 cvinte *descendente*, ceea ce înseamnă că alterațiile accidentale întâlnite în fața lui *si* și *mi* se vor modifica descendent, iar restul alterațiilor vor rămâne neschimbate:



*x = alterații care nu se schimbă*

### § 115. Transpoziția în cazul cînd pe parcurs se schimbă armura

Cînd pe parcurs se schimbă armura unei piese muzicale, regulile de transpoziție stabilite la armura inițială rămîn valabile și la armura nouă, atît în ceea ce privește cheia folosită, cît și numărul alterațiilor accidentale ce sînt supuse schimbării.

Bineînțeles că la fiecare schimbare a armurii pe parcurs trebuie să ținem seama și de alterațiile constitutive noi.

Să transpunem în cîteva tonalități melodia care urmează:



Din *Sol major* (1 diez) în *La major* (3 diezi) = transpoziție la 2 cvinte *ascendente*:

— cheia pe care o vom folosi: *do* pe linia III (alto);

— alterațiile accidentale întâlnite în fața lui *fa* și *do* se vor schimba suitor pe tot parcursul (și după înlocuirea armurii), întrucît din tonalitatea *La bemol major* (4 bemoli) se trece în *Si bemol major* (2 bemoli), deci se face o transpoziție tot la 2 cvinte *ascendente*, cheia păstrîndu-se aceeași.



Din Sol major (1 diez) în Si bemol major (2 hemoli) = transpoziție la 3 cvinte descendente:

- cheia pe care o vom folosi: *fa* pe linia IV (bas);
- alterațiile accidentale întâlnite în fața lui *si, mi, la* se vor schimba coboritor pe tot parcursul (și după înlocuirea armurii), întrucât din tonalitatea *La bemol major* (4 bemoli) se trece în *Do bemol major* (7 bemoli), deci se face o transpoziție tot la 3 cvinte descendente, cheia păstrându-se aceeași.

## § 116. Transpoziția la tonalități ce depășesc 7 cvinte diferență

În transpoziția la tonalități ce depășesc 7 cvinte diferență se aplică aceleași reguli descrise mai înainte, cu deosebirea că alterațiile accidentale — pentru notele ce trec peste 7 cvinte diferență — se modifică după principiul dublei urcări sau dublei coboriri, astfel:

*In transpoziție ascendentă*

$\flat$  devine  $\natural$ ;  $b \longrightarrow \sharp$ ;  $\natural \longrightarrow \times$

*In transpoziție descendentă*

$\times$  devine  $\natural$ ;  $\sharp \longrightarrow b$ ;  $\natural \longrightarrow \flat\flat$

Să transpunem — spre exemplu — piesa următoare cu o terță micșorată mai jos sau cu o sextă mărită mai sus:

G. Fauré (1845—1924)  
„La bonne chanson“, op. 61, nr. 6



1. Tonalitatea originală: *Re bemol major* (5 bemoli).
2. Tonalitatea nouă: *Si major* (5 diezi).
3. Cheia pe care o vom folosi: *do* pe linia I (sopran).
4. Diferența de cvinte: 10 cvinte ascendente, ceea ce înseamnă că toate alterațiile accidentale se vor modifica astfel: o dată suitor cu 1 semiton cromatic, iar în fața sunetelor ce depășesc 7 cvinte, adică în fața lui *fa, do, sol*, se vor modifica suitor încă o dată printr-un semiton cromatic, deci, în fața acestora alterațiile se vor urca dublu.



\* = alterație dublu urcată





## CAPITOLUL XVI

### NOTE MELODICE (STRAINE DE ACORD)

Se numesc note melodice (străine de acord) acele note care, împreună cu cele reale din acorduri, servesc la construirea liniei melodice<sup>1</sup>.

În operele muzicale, din punct de vedere armonic, distingem două feluri de note:

1. Note care fac parte din componența acordului, numindu-se pentru acest motiv note reale;

2. Note care nu fac parte din acord, ci servesc la formarea liniei melodice împreună cu notele reale ale acordurilor, numindu-se, din această cauză, note melodice.

Ca note melodice sînt considerate: notele de pasaj (de trecere), broderiile, întîrzierile (suspensiile), apogiaturile, anticipațiile și *échappée*-urile.

În general, toate notele melodice se sprijină pe notele reale din acord și se atașează de ele prin mișcare alăturată, ceea ce ne face să le analizăm în funcție de acestea.

#### § 118. Notele de pasaj (de trecere)

Notele melodice care fac trecerea treptată — ascendentă sau descendentă — dintre două note reale din acord se numesc note de pasaj sau de trecere. De exemplu:



<sup>1</sup> Rolul și funcțiile notelor melodice se determină față de acordurile pe care le însoțesc deci, în armonie. Ele nu trebuie să fie confundate cu notele ornamentale, care se determină numai față de melodie.

Ele se întrebuintează pe timpii slabi sau pe fracțiunile slabe ale timpilor, utilizarea lor pe timpii tari transformându-le în altfel de note melodice (apogiaturi sau întârzieri nepregătite).

Notele de pasaj sînt de două feluri: *diatonice* și *cromatice*.

a. *Notele de pasaj diatonice* sînt alcătuite din elemente diatonice care se introduc între notele reale din acord, de aceea se scriu respectînd ortografia gamei diatonice:



Alterarea cromatică a notelor de pasaj diatonice poate provoca inflexiuni modulatorii:



Între două note reale din acord ce se află la interval de terță putem plasa o singură notă de pasaj diatonică, iar între două note ce sînt la interval de cvartă putem plasa două note de pasaj diatonice:



J. S. Bach (1685—1750)  
Preludiul nr. 8



b. *Notele de pasaj cromatice* sînt alcătuite din elemente cromatice care se introduc între notele reale din acord și notele de pasaj diatonice, de aceea se scriu respectînd ortografia gamei cromatice.



Intre două note reale din acord, ce sînt la interval de secundă mare, putem introduce o singură notă de pasaj cromatică :



Intre două note reale din acord, ce sînt la interval de terță mare, putem introduce o notă de pasaj diatonică și două note de pasaj cromatice; iar între două note reale, aflate la interval de terță mică, putem introduce o notă de pasaj diatonică și o notă de pasaj cromatică :



Intre două note reale din acord, ce sînt la interval de cvartă perfectă, putem introduce două note de pasaj diatonice și două cromatice :



R. Schumann (1810—1856)  
Allegro, op. 8



Notele de pasaj diatonice și cromatice pot fi atît la o singură voce — în care caz se numesc *simple* — cît și la două și trei voci deodată — în care caz se numesc *duble* și *triple*.

a. Note de pasaj simple :

W. A. Mozart (1756—1791)  
Uvertura la opera „Don Juan”

A musical score for a piano accompaniment. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with several notes marked with an 'x' above them, indicating passing notes. The bottom staff is in bass clef and provides harmonic support with chords. The word 'cresc.' is written below the first measure, and 'p' is written below the second measure. The word 'etc.' is written at the end of the first staff.

b. Note de pasaj duble și triple (formind acorduri de trecere sau de pasaj) :

L. v. Beethoven (1770—1827)  
Sonata op. 2, nr. 3

A musical score for a piano accompaniment. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with several notes marked with an 'x' above them, indicating double and triple passing notes. The bottom staff is in bass clef and provides harmonic support with chords. The tempo marking 'Assai allegro' is written above the first measure. The word 'etc.' is written at the end of the first staff.

## § 119. Broderiile

Broderia este o notă melodică ce urmează unei note reale din acord — la treapta superioară sau inferioară — revenind apoi la aceeași notă.

Dacă se formează cu treapta vecină superioară a notei reale, broderia se numește superioară, iar dacă se formează cu treapta vecină inferioară, broderia se numește inferioară.

broderii superioare

A musical notation on a single staff showing a sequence of notes. The first note is a quarter note. The second note is a quarter note with an 'x' above it, indicating an upper embroidery. The third and fourth notes are quarter notes. The fifth note is a quarter note with an 'x' above it, indicating an upper embroidery. The sixth note is a quarter note with an 'x' above it, indicating an upper embroidery.

broderii inferioare

A musical notation on a single staff showing a sequence of notes. The first note is a quarter note. The second note is a quarter note with an 'x' above it, indicating a lower embroidery. The third and fourth notes are quarter notes. The fifth note is a quarter note with an 'x' above it, indicating a lower embroidery. The sixth note is a quarter note with an 'x' above it, indicating a lower embroidery.

Uneori se folosește și *broderia dublă* (superioară și inferioară) :

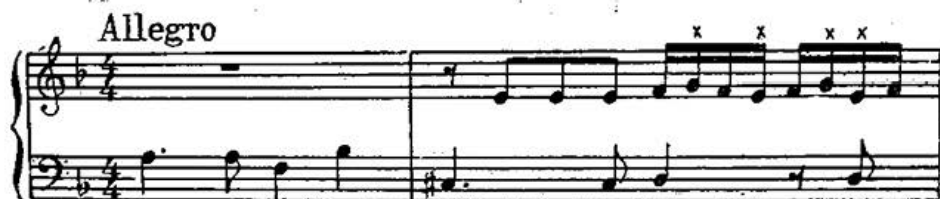


Broderiile sînt de natură diatonică, cele inferioare pot fi aduse și la distanța de semiton față de notele reale din acord, fără a avea însă un caracter modulatoriu :



Ele se întrebunțează pe timpii slabi sau pe părțile slabe de timp, putînd apărea concomitent și la mai multe voci :

W. A. Mozart (1756—1791)  
Recviem

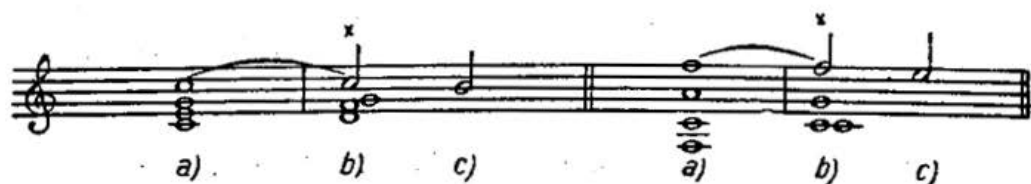


## § 120. Întîrzierile (suspensiile)

Se numesc *întîrzieri* sau *suspensii* notele prelungite dintr-un acord în altul, unde acestea devin disonante, rezolvîndu-se apoi prin mișcare treptată pe sunetele a căror apariție a fost întîrziată.

În procesul întîrzierii putem distinge trei momente : a) pregătirea întîrzierii, b) momentul întîrzierii (adică, momentul disonanței, deoarece nota

care întârzie trebuie să fie disonantă față de acordul unde ea apare) și c) momentul rezolvării întârzierii :



Este necesar să observăm următoarele :

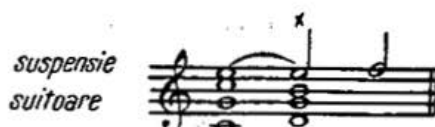
— pregătirea disonanței nu trebuie să fie de durată mai scurtă decât însăși disonanța ;

— disonanța trebuie să fie întotdeauna pe timpul tare sau partea tare de timp ;

— rezolvarea disonanței trebuie să fie pe timpul slab sau partea slabă de timp.

Din punct de vedere al direcției de rezolvare, întârzierile pot fi : coboritoare și suitoare.

Cele coboritoare se utilizează la secunda mare sau mică față de sunetul în care se rezolvă, iar cele suitoare, de obicei, la secunda mică :



Suspensiile pot fi la o voce, două și trei voci concomitent, formându-se astfel acordurile întârziate :



R. Wagner (1813—1883)  
Opera „Tannhäuser“



x = suspensii

## § 121. Apogiaturile

Apogiaturile sînt note melodice care apar ca disonanțe nepregătite pe timpii tari, înlocuind temporar notele din acord în care apoi se rezolvă<sup>1</sup>.

Fața de notele din acord pe care le înlocuiesc, ele pot fi: *superioare* și *inferioare*.

a. *Apogiaturile superioare* se formează la interval de secundă mare sau mică față de nota din acord.

b. *Apogiaturile inferioare* se formează de obicei la interval de secundă mică, modificînd — în cazul alterațiilor accidentale — structura diatonică a melodiei, fără însă a avea caracter modulatoriu:



Apogiaturile (superioare și inferioare) pot fi la o voce, la două și trei voci, putîndu-se forma acordurile apogiate.

În general, apogiaturile sînt supuse tuturor regulilor întîrzierilor, afara de pregătire, deci ele sînt întîrzieri nepregătite.

J. S. Bach (1685—1750)  
Messa în si minor

Largo

*pp*

*pp*

*pp*

*etc.*

*x = apogiaturi*

<sup>1</sup> În limba italiană *appoggiare* = a apăsa, a sprijini, a rezema.



## § 122. Anticipațiile

*Anticipațiile sînt notele melodice — străine de acord — care anunță apariția lor cu note reale în acordul următor.*

Ele apar, de obicei, pe timpii slabi ai măsurii și sînt de durată scurtă. Anticipațiile pot fi: *directe și indirecte.*

a. *Anticipația directă* se repetă la aceeași voce, rezolvîndu-se deci pe nota pe care a anunțat-o:



L. v. Beethoven (1770—1827)  
Sonata pentru pian nr. 20



b. *Anticipația indirectă* se rezolvă în acordul următor la alta voce, nu la vocea care a anunțat-o:



J. Haydn (1732—1809)  
Sonata pentru pian în Do major



Anticipația poate fi la o singură voce sau la mai multe voci, formându-se astfel acordurile anticipate :

P. I. Ceaikovski (1840—1893)  
Sonata pentru pian în Sol major

The image shows a musical score for P. I. Ceaikovski's Sonata for Piano in G major. It features two staves, treble and bass clef. The music is in 2/4 time and marked *ff*. Several chords are marked with an 'x' above them, indicating they are anticipatory chords. The score ends with the word *etc.*

*x = acorduri anticipate*

### § 123. Échappée-urile

Échappée-urile sînt note melodice (straine de acorduri) de durată scurtă care nu se rezolvă obișnuit în acordul următor (se sustrag rezolvării normale)<sup>1</sup>.

Ele se aseamănă în multe cazuri cu broderiile neterminate și se găsesc aumai pe timpji slabi ai măsurii sau pe părțile slabe de timpji. De exemplu :

The image shows two musical examples. The first is labeled 'Broderie' and shows a melodic line on a treble clef staff with a series of eighth notes. The second is labeled 'Échappée' and shows a melodic line on a treble clef staff with a series of eighth notes, including a note marked with an 'E' above it. Both examples end with the word *etc.*

J. S. Bach (1685—1750)  
Sonata II pentru pian

The image shows a musical score for J. S. Bach's Sonata II for Piano. It features two staves, treble and bass clef. The music is in C major and 2/4 time, marked *sf*. Several notes in the treble staff are marked with an 'x' above them, indicating they are échappées. The score ends with the word *etc.*

<sup>1</sup> În limba franceză *échapper* = a scăpa, a fugi, a evada.

## NOTE ORNAMENTALE

Se numesc note ornamentale sau ornamente acele note și formule melodice auxiliare ce se adaugă liniei melodice de bază, cu scopul de a o împodobi și a o înfrumuseța<sup>1</sup>.

Ele s-au definitivat încă din secolele XVII și XVIII cînd au cunoscut o întrebuințare foarte largă. Utilizate inițial cu scopul de a înlocui durată scurtă a sunetelor produse de clavecin, ornamentele au căpătat, cu timpul, prin întrebuințarea lor cu măiestrie, un rol expresiv bine precizat în melodie, integrîndu-se în gîndirea muzicală, așa cum se întîlnesc la marii maeștri ai secolului XIX (Wagner, Chopin, Liszt și alții). Astăzi se folosesc mai mult în literatura instrumentală și mai puțin în literatura pentru voci, cărora le sînt accesibile numai unele dintre ornamente.

În practica muzicală se întîlnesc următoarele forme stabile de ornamente:

- |  |   |   |
|--|---|---|
| 1. Apogiatura ornamentală <sup>2</sup> | <ul style="list-style-type: none"> <li>a. scurtă</li> <li>b. lungă</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>— simplă</li> <li>— dublă</li> <li>— triplă</li> <li>— multiplă</li> </ul> |
| 2. Mordentul                           | <ul style="list-style-type: none"> <li>a. simplu</li> <li>b. dublu</li> </ul> |   |
| 3. Grupetul                            |   |   |
| 4. Trilul                              |   |   |
| 5. Arpeggiato                          |   |   |
| 6. Glissando                           |   |   |
| 7. Portamento                          |   |   |
| 8. Fioritura                           |   |   |
| 9. Cadența melodică.                   |   |   |

<sup>1</sup> În limba latină *orno-are* = a împodobi.

<sup>2</sup> Apogiatura se numește ornamentală pentru a se deosebi de apogiatura ce aparține notelor melodice (străine de acorduri).

În general, practica muzicală oferă nenumărate posibilități de interpretare a ornamentelor, aceasta depinzând de stilul pieselor, compozitor, epoca în care au fost scrise etc.<sup>1</sup>.

Ca reguli generale de interpretare a ornamentelor menționăm:

a. Nota care se împodobește cu vreun ornament, făcând parte din linia melodică de bază, se numește *notă principală* sau *notă reală* față de ornamentul său;

b. Ornamentul își ia durata necesară execuției sale din valoarea notei reale la care este atașat;

c. În ceea ce privește intonația, notele care formează ornamentul sînt supuse efectului armurii;

d. Alterațiile puse deasupra sau dedesubtul semnului de ornamentație privesc sunetele auxiliare — superioare sau inferioare — ale sunetului ornamentat;

e. Nota finală a oricărui ornament trebuie să fie întotdeauna sunetul real al melodiei.

## § 124. Apogiatura ornamentală

*Ornamentul melodic format din una sau mai multe note ce se scriu cu caractere mai mici decît cele obișnuite, pe lângă una din notele principale ale melodiei, poartă numele de apogiatură*<sup>2</sup>.

După caracterul și durata acesteia, apogiatura poate fi de două feluri: scurtă și lungă.

### a. Apogiatura scurtă

*Apogiatura scurtă* — numită astfel pentru că în execuție ia o valoare minimală din nota pe lângă care este pusă — se așază înaintea unei note principale a melodiei și, după numărul sunetelor care o alcătuiesc, poate fi: simplă, dublă, triplă și multiplă.

*Apogiatura simplă* este alcătuită dintr-un singur sunet, notîndu-se cu caractere mici printr-o valoare de optime tăiată de o bară oblică și unită prin *legato* cu nota pe care o ornează<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> În studiul nostru propunem cele mai frecvente norme de interpretare a ornamentelor cu aplicarea lor actuală.

<sup>2</sup> În limba germană apogiatura este cunoscută sub numele de *Vorschlag*.

<sup>3</sup> Apogiatură scurtă simplă se taie printr-o linie oblică pentru a se deosebi de apogiatură lungă.

Ea este de obicei o notă vecină superioară sau inferioară față de nota reală a melodiei, dar poate fi și oricare altă notă.

Apogiatura scurtă se execută în toate cazurile cît se poate de repede.

	<i>apogiatură scurtă superioară</i>	<i>apogiatură scurtă inferioară</i>				
se scrie:						
se execută:						

Exemple din literatura muzicală :

L. Boccherini (1743—1805)  
Cvintet pentru coarde



M. P. Musorgski (1839—1881)  
Tablouri dintr-o expoziție



Țarina Abrudului  
Joc popular românesc

Moderato



Citeodată, mai ales în muzica populară, se întâlnește și apogiatura scurtă ce urmează după o notă reală din melodie de care ea este legată. În care caz poartă numele de apogiatură scurtă *posterioră* sau *apendiculară*:

se scrie:



se execută:



Tot mă uit mereu pe lună  
Din colecția „Cîntece populare noi“

**Allegro**

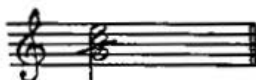


Foa- ie ver- de de-o si- pi-că, Tot mă uit me- reu pe lun-că.

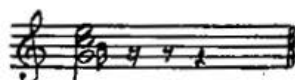
*Acciaccatura* este un ornament mai vechi, scos actualmente din uz, care constă din lovirea scurtă și concomitentă cu un sunet din acord a treptei vecine ce se găsește la o secundă mică inferioară<sup>1</sup>.

Ea se notează printr-o linie oblică, ce se pune sub nota din acord care primește un asemenea ornament:

se scrie



se execută



\* = acciaccatura

*Acciaccatura* a fost utilizată în literatura veche pentru clavicin și orgă.

*Apogiatura dublă și triplă* este formată din două, respectiv, trei note ornamentale ce se scriu cu caractere mici înaintea notei reale a melodiei, de care sînt unite prin *legato*. Ele se notează de obicei cu valori de șaisprezecimi, fără însă a fi tăiate prin bară oblică.

Ca și apogiatura simplă, apogiatura dublă și triplă se execută cît se poate de repede, luîndu-și valoarea din nota reală pe care o ornamentează:

<sup>1</sup> În limba italiană *acciaccare* = a lovi, a strivi. În unele tratate sînt numite acciaccaturi și apogiaturile scurte, ceea ce nu este justificat față de sensul cu care acest termen a intrat în teoria muzicii.

*a, apogiatură dublă*      *biapogiatură triplă*  
 se scrie      se execută

Exemple din literatura muzicală :

**B. Galuppi (1706—1785)**  
 Sonata în La major pentru pian și harpă

**B. Britten**  
 Opera „Peter Grimes“

**L. Profeta**  
 Cîntec de pădure

**Presto (con allegrezza) ♩ = 176**

— *Apogiatura multiplă* constă din patru sau mai multe note ornamentale, cu mers treptat sau prin salturi, care preced o notă reală din melodie.

Apogiatura multiplă pentru instrumente mai poartă numele de *pasaj*, iar cea scrisă pentru voce se mai numește *ruladă*<sup>1</sup> sau *coloratură*:

*se scrie:*



*se execută*



J. N. Hummel (1778—1837)  
Concert pentru pian în la minor



Apogiatura multiplă care merge treptat — ascendent sau descendent — spre nota principală a melodiei se mai numește și *tiradă*<sup>2</sup>.



C. Porumbescu (1854—1883)  
Serenadă



<sup>1</sup> În limba franceză *rouler* = a rostogoli.

<sup>2</sup> În limba italiană *tirata* = întins. În sensul de pasaj alcătuit din sunete treptate.





Sînt cazuri cînd apogiatura lungă nu respectă cu strictețe regulile de mai sus, ci se scrie și se execută cu valoarea în care a fost notată de compozitor.

De aceea, ca regulă generală, *apogiatura lungă se execută luînd din nota principală a melodiei o durată egală cu nota în care este scrisă* :



Apogiatura lungă se află întotdeauna pe timpii tari ai măsurii sau pe părțile tari ale timpilor, de aceea ea se interpretează prin accentuare<sup>1</sup>, ieșind în evidență ca intensitate și expresie mai mult decît nota reală pe care o ornamează, motiv pentru care se mai numește și *apogiatură expresivă*. Actualmente, apogiatura lungă ornamentală nu se mai întilnește scrisă cu note mărunte, ci se include în linia melodică generală. Ea se mai întilnește însă în partituri de muzică veche, în special în cele din epoca preclasică.

Exemple din literatura muzicală :

J. N. Hummel (1778—1837)



W. A. Mozart (1756—1791)

Cvartetul în La major pentru flaut și coarde



<sup>1</sup> Vezi nota de la pag. 192.



### § 125. Mordentul

Mordentul este ornamentul care constă din alternarea rapidă a notei reale din melodie cu nota alăturată (superioară sau inferioară) și revenirea la aceeași notă reală<sup>1</sup>.

După cum alternarea la treapta superioară sau inferioară se face o singură dată sau de două ori, mordentul poate fi simplu și dublu.

a. Mordentul simplu este alcătuit din 3 note: nota reală cu care începe, nota vecină (superioară sau inferioară) și din nou nota reală:



Când mordentul se face la nota vecină superioară, acesta se numește *mordent superior* și se notează cu semnul:

Când mordentul se face la nota vecină inferioară, acesta se numește *mordent inferior* și se notează cu același semn însă tăiat:

Mordentul este un ornament viu, expresiv, executându-se cu accent pe nota cu care începe, de unde și numele de mordent<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> În terminologia germană este cunoscut sub numele de *Pralltriller* (tril lovit, izbit).

<sup>2</sup> În limba franceză *mordre* = a mușca (iar în limba germană *brallen* = a izbi, a lovi, a ricoșa).

Alterațiile puse deasupra sau dedesubtul mordentului au efectul următor :

### Mordent superior



### Mordent inferior



Exemple din literatura muzicală :

J. S. Bach (1685—1750)  
Mică fugă la 2 voci pentru pian



G. Fr. Haendel (1685—1759)  
Gigă din „Suita I”



Joc din Beiuș  
Din culegerea lui B. Bartók

Allegretto





N. Oancea  
Pastorală

Op! Mă du-sei cu plu-gu-n coastă, Văd o mîn-dră de ne —  
-vas-tă, Văd o mîn-dră de ne — vas-tă.

Astăzi, mordentul se mai scrie și cu note marunte, în loc de semnul stenografic obișnuit:

A. Hacıaturian  
Gaianeh



b. Mordentul dublu este alcătuit din 5 note: nota reală care alternează de două ori cu nota vecină superioară sau inferioară, terminându-se tot pe nota reală. Când alternarea se face la nota vecină superioară, mordentul dublu este socotit superior și se notează cu semnul  iar când alternarea se face la nota vecină inferioară, mordentul este inferior, notându-se tot cu același semn, însă tăiat: 

### Mordent dublu superior

*se scrie:*



*se execută:*



### Mordent dublu inferior

*se scrie:*



*se execută:*



Exemple din literatura muzicală :

Fr. Couperin (1668—1733)  
„Recit de Chromorne“



G. Fr. Haendel (1685—1759)  
Suita nr. 3 în re minor pentru pian





## § 126. Grupetul

Grupetul este ornamentul format dintr-un grup de 4 sau 5 sunete, în care alternează sunetul real al melodiei cu treapta lui superioară și cu cea inferioară<sup>1</sup>.

Cînd este alcătuit din 4 sunete, grupetul începe cu nota vecină a sunetului real, iar cînd este alcătuit din 5 sunete, grupetul începe cu însăși nota reală.

După cum se merge mai întîi la treapta superioară sau inferioară a notei reale, grupetul poate fi: *superior* sau *inferior*.

Grupetul superior se notează prin semnul: , iar grupetul inferior prin același semn răsturnat<sup>2</sup>: 

Grupul de 4, respectiv 5 sunete ale ornamentului alcătuiesc un desen melodic, asemănător semnului stenografic prin care se notează. Dăm mai jos grupetul superior și inferior pe sunetul *do*:

*Grupet superior din 4 sunete*



*Grupet inferior din 4 sunete*



*Grupet superior din 5 sunete*



*Grupet inferior din 5 sunete*



La grupetul alcătuit din 5 sunete, desenul relevă complet linia melodică, față de cel alcătuit din 4 sunete, care este considerat incomplet, fiindcă nu se începe cu sunetul real.

<sup>1</sup> În limba italiană *gruppetto* = grup. În limba germană poartă numele de *Doppelschlag* (apoziatură dublă, superioară și inferioară sau invers).

<sup>2</sup> Interpretarea semnului stenografic al grupetului a dat loc la multe controverse, unii considerînd același semn ca grupet superior iar alții ca grupet inferior. Pentru evitarea confuziilor în ultimul timp, grupetul inferior se scrie tăiat spre a se deosebi de cel superior.

Fiind un ornament grațios și propice melodiei, se întrebuițează mai ales în pasajele cantabile. Față de celelalte ornamente permite o interpretare mai liberă din punctul de vedere al duratei execuției și al caracterului piesei muzicale. Din această cauză, grupetul nu convine tempourilor repezi. Se întâlnește mai ales în muzica stilului rococo și în operele lui Richard Wagner, care l-a utilizat destul de frecvent<sup>1</sup>.

*În ceea ce privește interpretarea*, dintre ornamente, grupetul se prezintă cu cele mai multe variante, în funcție de epoca, școala și stilul componistic.

De aceea, dăm mai jos normele generale de interpretare ale grupetului, cu aplicarea lor cea mai frecventă.

#### a. Grupetul așezat deasupra unei note

În tempourile mai repezi și pe valori de note mai mici (pătrime, optime etc.), se întrebuițează grupetul format din 4 sunete, începându-se direct cu nota ajutoare superioară sau inferioară, după cum ne indică semnul. Un astfel de grupet se execută de obicei ocupând valoarea totală a notei deasupra careia este pus. De exemplu :

<i>se scrie :</i>	
grupet superior	
<i>se execută :</i>	
<i>se scrie :</i>	
grupet inferior	
<i>se execută :</i>	

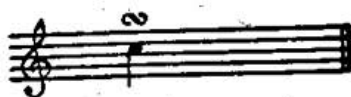
În tempourile rare și mijlocii se obișnuiește grupetul format din 5 sunete. De exemplu :

<sup>1</sup> Pentru acest motiv, unele tratate îl mai numesc *grup wagnerian*.



grupet superior

se scrie :



se execută :



grupet inferior

se scrie :



se execută :



În cazul când grupetul se află pe o notă de durată mai mare, fie binară, fie ternară (doime sau doime cu punct), acesta se execută la începutul notei reale printr-un grup format din 5 note, astfel :

grupet  
pe valoare  
binară

se scrie



se execută

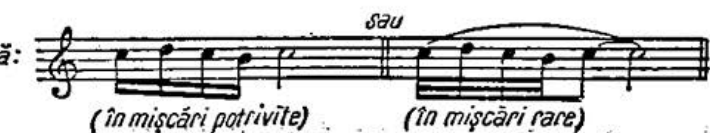


grupet  
pe valoare  
ternară

se scrie :

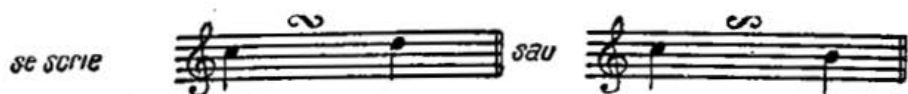


se execută :



## b. Grupetul așezat între două note

Dacă grupetul se află între două note, în cazul când acestea sînt de valori mici (pătrime sau optime), iar tempoul este repede, atunci acesta se execută pe a doua jumătate din valoarea primei note:



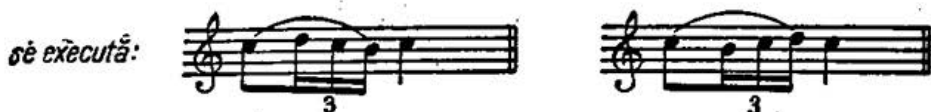
Dacă însă același grupet — între două note — este așezat după o valoare mai mare (notă întreagă sau doime) și într-un tempo mai rar, acesta se execută pe ultimul sfert al notei după care urmează:



J. Brahms (1833—1897)  
Cvartet pentru pian și coarde, op. 25



În cazul când grupetul se află între două note de aceeași înălțime, el se execută, sub forma de triolet, pe a doua jumătate a primei note, pentru a se evita repetarea aceluiași sunet:



În cazul cînd grupetul se află după o notă cu punct, dublu-punct sau triplu-punct, acesta se execută pe a doua jumătate a notei reale, neluînd din durata punctului. În acest caz, grupetul se execută ca și cînd ar fi între două note de aceeași înălțime, punctul fiind socotit ca repetare a aceleiași sunet :



În cazul cînd grupetul urmează după o valoare ternară (o notă cu punct constitutiv), el se execută pe durata punctului constitutiv :



L. v. Beethoven (1770—1827)  
Trio în do minor, op. 1, nr. 3

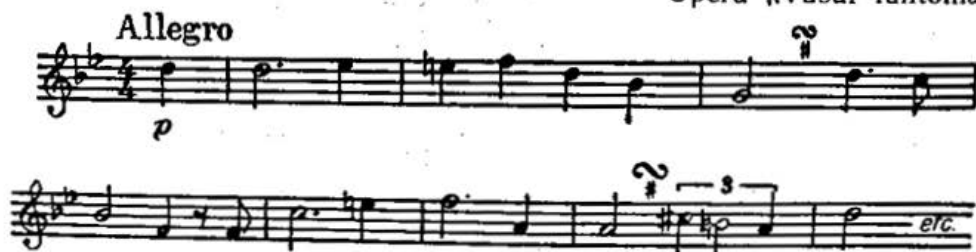


### c. Grupetul cu alterații

Alterația care se află deasupra semnului de grupet se referă la nota superioară a acestuia, iar aceea de dedesubtul semnului, la nota inferioară. Ea nu are efect asupra notelor reale din melodie:



R. Wagner (1813—1883)  
Opera „Vasul fantomă”



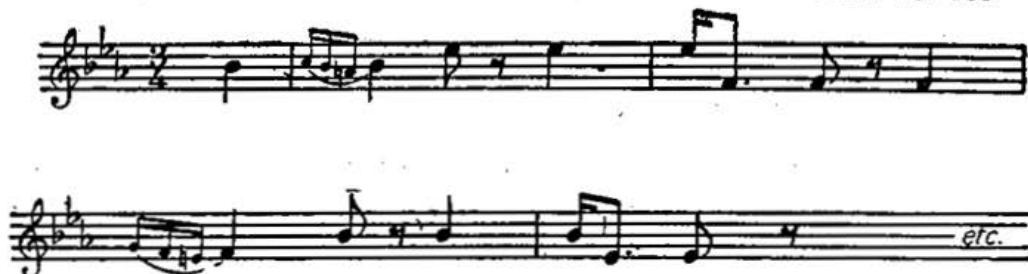
J. Haydn (1732—1809)  
Sonata în Do major pentru pian, nr. 35



În afară de semnul stenografic prin care se redă grupetul ( $\infty$  sau  $\infty$ ) acesta se mai întâlnește indicat și cu note mai mici decât cele reale din melodie sau direct *in extenso*:

*Grupet scris cu note mai mici decât cele reale:*

J. Haydn (1732—1809)  
Simfonia nr. 103



W. A. Mozart (1756—1791)  
Sonata pentru vioară și pian în Fa major



*Grupet notat „in extenso“:*

L. v. Beethoven (1770—1827)  
Septet, op. 20




R. Wagner (1813—1883)  
Opera „Götterdämmerung“



## § 127. Trilul

Trilul este ornamentul care constă din alternarea continuă, regulată și cît se poate de repede a unei note reale cu vecina ei superioară<sup>1</sup>.

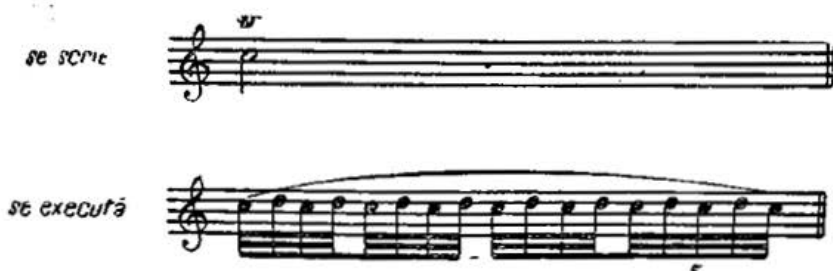
El se notează cu literele *tr* (prescurtare a cuvintului tril) ce se pun de obicei deasupra și uneori dedesubtul notei reale din melodie.

Dacă nota supusă trilului este de durată mai mare, sau dacă un șir de note de aceeași înălțime trebuie să fie ornamentate cu tril, în acest caz, după semnul trilului se adaugă o linie ondulată pînă în punctul unde încetează ornamentul: 

Din punct de vedere al caracterului, trilul este un ornament strălucitor, vioi, fiind propriu sentimentelor luminoase, voioase, tinerești. El a fost folosit cu precădere în muzica preclasică și clasică, Mozart scriind chiar *Simfonia trilurilor*, iar Tartini, *Sonata „Trilul diavolului”*.

### Reguli în notarea și interpretarea trilului

Trilul se începe și se termină de obicei cu nota reală, ocupînd valoarea totală a acesteia:

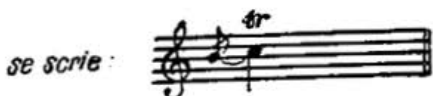
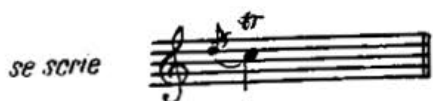


N. Paganini (1782—1840)  
Capricii, op. 1, nr. 8



<sup>1</sup> În limba italiană *trillare* = a vibra, a scutura.

Dacă trilul trebuie să înceapă cu nota vecină superioară sau inferioară, atunci notei trilate i se adaugă apogiatura scurtă superioară sau inferioară, în care caz se consideră *tril cu pregătire*:



Când după o notă cu tril urmează apogiaturi scurte duble, acestea se execută la sfârșitul trilului, considerându-se în acest caz *tril cu încheiere*:



R. Wagner (1813—1883)  
opera „Götterdämmerung“



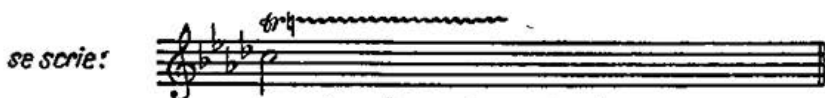
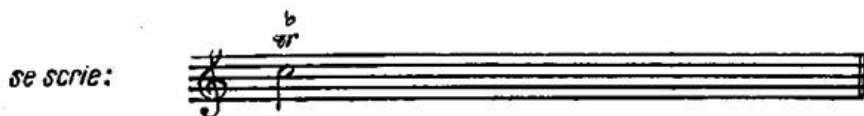
Uneori, trilul are atât pregătire, cât și încheiere, în care caz nota cu tril va fi precedată și urmată de apogiaturile respective:



Dinicu — Heifetz  
Hora staccato, pentru vioară și pian



Dacă nota secundară cu care se formează trilul trebuie să fie alterată, aceasta se marchează prin așezarea alterației respective deasupra sau după semnul prin care se înseamnă trilul :

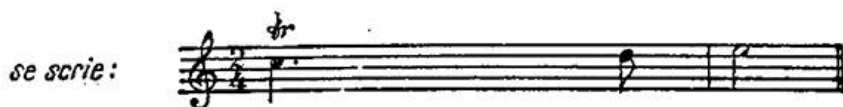


W. Piston  
„The Incredible Flutist”  
Suită de balet





Cind trilul se află pe o notă punctată, execuția lui trebuie să se termine în momentul în care începe valoarea punctului:



G. Fr. Haendel (1685—1759)  
Sonata III pentru pian



În cazul cînd trilul se află pe o notă de durată foarte mică și într-un tempo repede, atunci acesta se execută ca un mordent, sau — cum este cazul în exemplul de mai jos — ca un grupet care începe cu nota reală a melodiei:

W. A. Mozart (1756—1791)  
Variațiuni în La major



Dacă trilul trebuie să se execute în succesiune pe sunete de diferite înălțimi, semnul de notație al trilului nu se pune decît o singură dată, prelungindu-se în schimb linia ondulată deasupra acestor sunete. În acest caz, trilul poartă numele de *catenă* sau *lanț de triluri*:

L. v. Beethoven (1770—1827)  
Sonata pentru vioară și pian

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' over the notes) and slurs. The middle staff is a grand staff with a treble clef, containing a few notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, featuring a bass line with slurs and triplet markings.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with a long slur over the first two measures, followed by notes marked with *sf sf sf*. The middle staff is a grand staff with a treble clef, containing a few notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, featuring a bass line with a *cresc.* marking and notes marked with *sf sf sf*.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with notes marked with *sf sf sf sf sf sf sf sf sf p* and ends with *etc.*. The middle staff is a grand staff with a treble clef, containing a few notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, featuring a bass line with notes marked with *sf sf sf sf sf sf p* and ends with *etc.*

G Tartini (1692—1770)  
Sonata „Trilul Diavolului”

The image shows the first five staves of a musical score. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 2/4 time signature. The music starts with a piano (*p*) dynamic and features a trill on the first note. The second staff includes the instruction *poco a poco cresc.* The subsequent staves continue the trill pattern with various rhythmic values and articulations. The fifth staff ends with a double bar line and the word *etc.*

Citeodată trilul se găsește la două sau chiar trei voci, executându-se concomitent :

The image shows two musical examples illustrating simultaneous trills. The first example is labeled *se scrie* and shows two staves with trills on the same notes, connected by a wavy line to indicate they are performed together. The second example is labeled *se execută :* and shows a single staff with a complex, multi-voiced trill pattern, marked with a fermata and the number 5.

## Alte forme ale trilului



În muzica italiană mai veche (secolele XVII și XVIII) se întâlnește un tril de o manieră aparte în execuție, numit *ribatutta*<sup>1</sup>. El se folosește pe o notă de o durată mai mare sau cu coroană. În execuție, un asemenea tril începe rar, subliniindu-se ca intensitate nota reală a melodiei, apoi se accelerează din ce în ce mai mult, până se ajunge la un tril obișnuit (cu pulsații egale). La sfârșit, *ribatutta* își rarește mișcarea, ca o concluzie a întregului ornament:

se scrie  
Or (*ribatutta*)



se execută:



În literatura preclasică se mai întâlnește un tril provenit din mordent, care se notează cu semnul  când începe cu nota vecină superioară, sau cu semnul  când începe cu nota vecină inferioară:



Dacă semnul trilului are la sfârșit o prelungire, acesta indică un tril cu închidere:



<sup>1</sup> În limba italiană *ribattere* = a bate din nou (sunetele).

## § 128. Arpeggiato

*Arpeggiato*<sup>1</sup> este un ornament mai rar întâlnit în literatura muzicală ce constă din intonarea succesivă și în mod arpeggiat a sunetelor unui acord, în loc ca acestea să fie cîntate dintr-o dată (placat). El se folosește mai ales în literatura pentru harpă — de unde își trage numele — și uneori în literatura pentru pian, notîndu-se printr-o linie verticală ondulată sau prin note mici succesive ce se pun înaintea acordului arpeggiat:



În cazuri rare, cînd compozitorul dorește să se execute un *arpeggiato* în coborîre, atunci se începe de la nota cea mai înaltă a acordului spre cea mai gravă. Însemnarea unui *arpeggiato* în coborîre se face fie prin note începînd cu cea mai acută, fie prin adăugarea la linia frîntă a unei săgeți care arată sensul coborîtor al acestuia:



La unele instrumente — ca de exemplu la harpă — unde *arpeggiato* este propriu instrumentului, toate acordurile se execută arpeggiat, chiar dacă nu poartă semnul respectiv. În acest caz, pasajele care nu trebuie să se execute în acorduri arpeggiate, vor avea indicația *non arpeggiato*.

Prin *arpeggiato* se obțin puternice efecte de sonoritate, specifice mai ales muzicii cu caracter dramatic. El însă se folosește și în creația muzicală cu caracter pastoral, liric, descriptiv etc.

Imaginile poetice, povestitoare, și în special cele acvatice își găsesc redarea cea mai sugestivă în muzica pentru harpă, unde acordurile se cîntă arpeggiat.

<sup>1</sup> De la stilul de a cînta al harpei.

O succesiune de acorduri arpeggiate produce puternice efecte de sonoritate, capabile să redea cele mai diverse stări sufletești ca: severitatea, neliniștea, tulburarea, dramaticul — ori lirismul, seninătatea, liniștea etc.

C. Franck (1822—1890)  
Preludiu, coral și fugă pentru pian

Musical score for C. Franck's Preludiu, coral și fugă pentru pian. The score is written for piano (pp) in a key with two flats and a 4/4 time signature. It features a series of arpeggiated chords in both the treble and bass staves, with the right hand playing a melodic line. The piece concludes with the word "etc.".

M. Ravel (1875—1937)  
Introducere și Allegro pentru harpă

Un peu plus lent

Musical score for M. Ravel's Introducere și Allegro pentru harpă. The score is written for harp in a key with two flats and a 4/4 time signature. It features a series of arpeggiated chords in both the treble and bass staves, with the right hand playing a melodic line. The piece concludes with the word "etc.".

## § 129. Glissando

*Glissando* este ornamentul care constă din alunecarea rapidă și egală de la o notă la alta a melodiei prin sunetele intermediare<sup>1</sup>.

El se notează fie prin termenul *gliss.*, ca prescurtare de la *glissando*, fie printr-o linie ondulată sau dreaptă ce se pune între cele două note extreme ale ornamentului.

Ca durată, *glissando* își ia valoarea din nota cu care începe:

### *Glissando în urcare*

se scrie:  se execută: 

### *Glissando în coborâre*

se scrie:  se execută: 

La voci, *glissando* se face pe intervale mai mici decât octava, alunecându-se ușor și rapid prin fiecare sunet al scării cromatice, adică prin semitonuri:

### Mărie, Mărie Cântec popular din Oltenia

Moderato



Mă - ri - e, Mă - ri - e,  
Ia să mi spui tu mi - e: n,  
Mă - ri - e, Mă - ri - e, Ia să mi spui tu mi - e

<sup>1</sup> În limba franceză *glisser* = a aluneca.



La instrumente, *glissando* se execută diferit, datorită posibilităților tehnice ale fiecărui instrument. Spre exemplu, la instrumentele cu coarde (vioară, violă, violoncel) *glissando* se execută trecându-se prin succesiunea cromatică a sunetelor intermediare.

La pian, *glissando* se obține mai frecvent pe scara sunetelor naturale.

La harpă însă sînt posibile diferite forme de *glissando*, cu structura cea mai variată: note diatonice cu modificări cromatice, note repetate, acordurile de septimă micșorată, gama prin tonuri întregi etc.

R. M. Glier (1875—1956)

Concert pentru harpă



Uneori, sunetele prin care trebuie să se parcurgă în *glissando* sînt indicate de compozitor la începutul ornamentului, în care caz se va urma această succesiune pentru tot *glissando*:

V. Iușceanu

Tablouri simfonice





Alteori, *glissando* se face fără punct de oprire, ca în exemplul do mai jos:

V. Vinogradov  
Variațiuni pe o temă populară rusă

The first system of the musical score shows a melodic line in the treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It features a trill on a note, followed by a glissando (indicated by a dashed line) leading to another trill. The second system continues with a trill and a glissando, and then a trill with a glissando. The notation includes various ornaments and dynamic markings.

Un efect onomatopeic remarcabil se obține din combinația trilului cu *glissando* în imitația la vioară a cîntecului ciocîrlici:

Gr. Dinicu (1889—1949)  
Ciocîrlia

The musical score for 'Ciocîrlia' by Gr. Dinicu consists of three systems of music. The first system shows a trill with a glissando, followed by a trill with a glissando. The second system shows a trill with a glissando, followed by a trill with a glissando. The third system shows a trill with a glissando, followed by a trill with a glissando. The notation includes various ornaments and dynamic markings.

## § 130. Portamento

*Portamento*<sup>1</sup> este un ornament ce constă din purtarea legată a vocii sau a intonației de la un sunet la altul prin câteva sunete vecine celor reale. În *portamento* deci nu se trece prin toate sunetele intermediare ca în *glissando*.

El se întrebuițează mai ales pentru voci și pentru instrumentele cu arcuș. Portamentul ajută la sublinierea, din punct de vedere expresiv, a celor două sunete legate printr-insul, fiind utilizat pentru a reda sentimente tandre, uneori triste și de un adânc lirism.

Se notează printr-un *legato* cu indicația rezumativă *port.*, scrisă deasupra sau dedesubtul semnului *legato*:



G. Giordani (1744—1798)  
Caro mio ben



Dacă nu se execută cu grijă și rezervă, *portamento* devine un procedeu neartistic și lipsit de gust.

## § 131. Fioritura

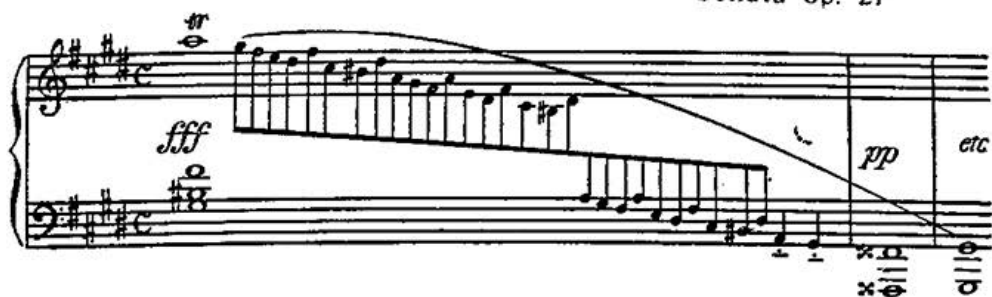
*Fioritura*<sup>2</sup> este ornamentul ce se înfiltează la sfârșitul unei fraze muzicale și constă din scurte pasaje melodice scrise cu note mici, care se plasează între două note reale ale melodiei.

Ea urmează de obicei după o notă cu coroană și nu intră în calculul măsurii:



<sup>1</sup> În limba italiană *portare* = a purta, a duce (*portamento* = purtarea vocii)  
În limba franceză este cunoscut sub numele de *port de voix*.

<sup>2</sup> În limba italiană *fiorire* = a înflori, a orna.



### § 132. Cadența melodică sau de bravură

În piesele de mai mare amploare, cum sînt concertele instrumentale, de obicei în locul unde lucrarea se află la punctul său culminant se întilnește un pasaj ornamental de o durată mai mare numit *cadență melodică*.

Ea constă din întrebuițarea diferitelor ornamentații construite pe tematica lucrării, servind pentru a arăta posibilitățile tehnice, de bravură și de virtuoziitate ale interpretului. Ca și *fioritura*, cadența melodică nu intra în calculul măsurii.

Cadențele melodice sînt scrise de obicei de către compozitori, ele însă pot fi create și de interpreți, folosind materialul tematic al lucrării respective.

Cînd se ajunge la coroana de unde se începe cadența, ansamblul se oprește, lăsînd pe solist să-și desfășoare singur arta sa de interpret și de virtuozi. După terminarea cadenței, care de obicei se face tot pe o coroană, ansamblul reintră în execuția obișnuită a piesei. Există și cadențe melodice vocale, dar cele mai folosite sînt cadențele instrumentale.

Exemple din literatura muzicală:

#### A. Rubinstein (1829—1894)

##### Melodie



J. Brahms (1833—1897)  
Concertul pentru vioară în Re major

The image shows three staves of musical notation. The top staff is in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time. It features a melodic line with various ornaments and dynamics like *sf*. The middle staff is also in treble clef and D major, with a bass line. It is labeled "(cadenza)" and contains a series of sixteenth-note patterns. The bottom staff is in treble clef and D major, continuing the sixteenth-note pattern and ending with "etc."

★

În general, ornamentele melodice nu au fost interpretate întotdeauna la fel ci, variind de la epocă la epocă, ba chiar de la compozitor la compozitor.

Tratatele prevăd diverse indicații despre traducerea lor, din care însă nu lipsesc controversele.

În exemplele care urmează, prezentăm traducerea *in extenso* a diferitelor ornamente folosite în literatura muzicală, traducere care s-a făcut după principiile expuse la fiecare ornament în parte. S-a ținut seama în traducerea ornamentelor de regulile și principiile cele mai obișnuite de interpretare ale acestora :

J. Haydn (1732—1809)  
Cvartetul în Do major, op. 33, nr. 2

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled "Text original" and is in treble clef, C major, and common time. It shows a simple melodic line with some ornaments. The bottom staff is labeled "Traducerea in extenso a ornamentelor" and is in treble clef, C major, and common time. It shows the same melodic line but with the ornaments expanded into more complex, multi-measure passages. Vertical dashed lines connect the ornaments in the original text to their extended versions in the translation. Both staves end with "etc."

G. B. Pescetti (1704—1766)  
Sonata în do minor pentru harpă

*Text original*

*Traducerea in extenso*

*etc.*

*etc.*

P. Nardini (1722—1793)  
Sonata pentru vioară și pian nr. 7

*Text original*

*Traducerea in extenso*

*etc.*

*etc.*

G. Fr. Haendel (1685—1759)  
Suita II pentru pian

Adagio  
*Text original*



*Traducerea in extenso*



În exemplul de mai sus, trîrul începe cu apogiatura superioară, deoarece vine treptat de la nota anterioară.

G. Fr. Haendel (1685—1759)  
Menuet

*Text original*



*Traducerea in extenso*



Musical score for the first system of a Minuet by Fr. Couperin. It consists of two staves in G major and 3/4 time. The top staff has a melody with dynamics markings *p*, *mf*, and *f*. The bottom staff has a rhythmic accompaniment. Both staves end with *etc.*

Fr. Couperin (1668—1733)  
Menuet

*Text original*

Musical score for the second system of the Minuet. The top staff is labeled *Text original* and the bottom staff is labeled *Traducere in extenso*. The top staff has dynamics markings *p*, *mf*, and *p*. The bottom staff has a more complex accompaniment with a quintuplet marked *5*. Both staves end with *etc.*

Jiana  
Joc popular din Hunedoara

*Text original*



*Traducere in extenso*

Musical notation for the extended translation of 'Jiana'. It consists of four staves. The first staff is a treble clef with a dense sequence of notes, including triplets. The second and third staves are bass clefs, each containing a triplet of eighth notes. The fourth staff is a treble clef with a triplet of eighth notes. Vertical dashed lines connect the original notes to their extended counterparts. The piece ends with 'etc.' on the second and fourth staves.

W. A. Mozart (1756—1791)  
Cvartet pentru pian și coarde

*Text original*



*Traducere in extenso*

Musical notation for the extended translation of Mozart's quartet. It consists of four staves. The first staff is a treble clef with a triplet of eighth notes. The second and third staves are bass clefs, each containing a triplet of eighth notes. The fourth staff is a treble clef with a triplet of eighth notes. Vertical dashed lines connect the original notes to their extended counterparts. The piece ends with 'etc.' on the second and fourth staves.



*Text original*  
**Allegro giusto**

**J. N. Hummel (1778—1837)**

The score consists of six staves. The first two staves are labeled 'Text original' and 'Traducere in extenso' respectively. The original version (top two staves) features a melody with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a half note. The extended version (bottom two staves) includes a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. Vertical dashed lines connect corresponding notes between the original and extended versions. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

**J. Haydn (1732—1809)**  
Sonata pentru pian nr. 19

The score consists of two staves. The top staff is labeled 'Text original' and the bottom staff is labeled 'Traducere in extenso'. The original version (top staff) features a melody with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a half note. The extended version (bottom staff) includes a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. Vertical dashed lines connect corresponding notes between the original and extended versions. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The dynamic marking 'mf' is present in both staves. The piece ends with 'etc'.

## ABREVIATIILE SCRISULUI MUZICAL

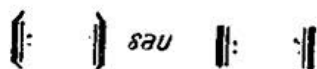
Se numesc *abreviații*, *semnele cu ajutorul cărora se prescurtează și se simplifică scrisul muzical, crușindu-se astfel timp, spațiu și muncă*<sup>1</sup>.

Ele privesc îndeosebi literatura instrumentală, unde acestea se aplică pe scară largă.

Cele mai utilizate *abreviații* ale scrisului muzical sînt: *semnele de repetiție*, *semnele de trimitere*, *prescurtările de natură metrică și cele de natură ritmică*.

## § 133. Semne de repetiție (repriza)

Cînd un fragment melodic trebuie să se repete *aidoma*, acesta se înadrează în *semnele de repriză* care se scriu astfel:



M. Chiriac  
Sirba

<sup>1</sup> În limba italiană *abbreviare* = a prescurta, a reduce, a restringe.

Când se repetă partea de la început a unei piese muzicale, semnul de repetiție se scrie o singură dată, în locul de unde ne întoarcem pentru a repeta :

Ed. Lalo (1823—1892)  
Rapsodie norvegiană pentru orchestră



Uneori se folosesc semnele de repetiție unite, indicând repetarea părții de la început și apoi a părții care urmează :

M. M. Ippolitov-Ivanov (1859—1935)  
„Cvartetul pentru coarde“ op. 13



Semnele de repetiție se folosesc câteodată cu *volte*<sup>1</sup> (I, II și excepțional III), care indică alte terminații ale fragmentului repetat :

I. D. Chirescu  
Viteazul pandur

Cu gîn - dul să - și a - pe - re

va<sup>3</sup> - tra, sol - da - tul vi - teaz din pan - duri. — Cu

- da - .tul vi - teaz din pan - duri. — etc.

<sup>1</sup> În limba italiană *volte* = oară, dată, rînd.

## § 134. Semne de trimitere

*Semnele de trimitere* se folosesc în notația muzicală atunci când se repetă părți mai mari din lucrările muzicale. Acestea sînt:

*Da Capo* (prescurtat *D.C.*) înseamnă repetarea întregii piese muzicale de la început.

*Da Capo al Fine* (*D.C. al Fine*) înseamnă repetarea piesei muzicale de la început pînă la indicația *Fine*.

*D'al segno* § al *Fine* (prescurtat *D'al* § al *Fine*) înseamnă repetarea piesei muzicale de la acest semn § pînă la indicația *Fine*. Ca *segno* se mai folosește și următorul desen:

*Da Capo al* ⊕ *e poi la Coda* (prescurtat *D.C. al* ⊕ *e poi la Coda*) înseamnă repetarea de la început pînă la semnul ⊕ și apoi se trece la *Coda* — partea de încheiere a piesei muzicale.

Schematic, ultimul dintre cazuri se prezintă astfel:



## § 135. Prescurtări de natură metrică

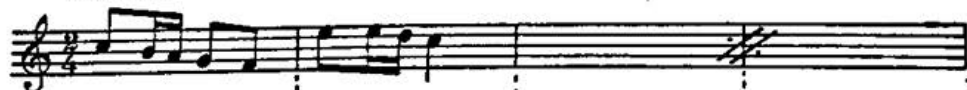
*Prescurtarea măsurilor* sau a timpilor măsurii ce se repetă se face prin următoarele semne de abreviere:

Repetarea aceleiași măsuri:



### Repetarea a două măsuri :

*se scrie :*

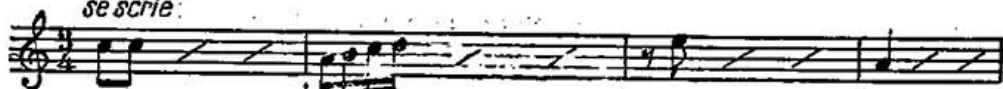


*se execută :*



### Repetarea timpilor unei măsuri :

*se scrie :*



*se execută :*



Pauzele pentru mai multe măsuri de același fel se prescurtează prin indicarea în cifre a numărului de măsuri prevăzute cu pauze :





b. Tremolo pe două sunete succesive se execută alternativ și în valorile indicate de barele notelor tremolate :



D. Popovici  
Nervi de toamnă

*Allegro* *f* *meno f* *etc.*

c. Acordurile tremolate se execută după aceleași principii ca și notele tremolate, adică în valorile indicate de barele notelor :





### § 137. Alte semne de prescurtare a serisului muzical

Mai pot fi considerate în rîndul abreviațiilor și următoarele expresii:  
*Con ottava alta* — ce se scrie deasupra unui pasaj melodic — arată că notele pasajului respectiv se cîntă împreună cu octavele lor superioare pînă la terminarea liniei punctate:

se scrie:

*con ottava alta* - - - - -



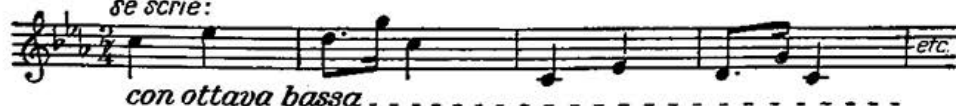
se execută:



*Con ottava bassa* — ce se scrie dedesubtul unui pasaj melodic — arată că notele pasajului respectiv se cîntă împreună cu octavele lor inferioare pînă la terminarea liniei punctate:

se scrie:

*con ottava bassa* - - - - -



se execută





*Simile* indică repetarea aidoma pentru întregul pasaj melodic a detaliilor de interpretare și de tehnică (în special la instrumente) prevăzute în măsurile anterioare :

N. A. Rimski-Korsakov (1844—1908)  
Opera „Sadko“

Violă

*Sempre* are același sens ca și *simile*.

H. E. Kayser (1815—1888)  
Studii pentru vioară, op. 20

Allegro assai

În general, ca abreviații ale scrisului muzical mai pot fi considerate :

- notarea prescurtată a nuanțelor (*p.*, *mf.*, *f* etc.)
- notarea prin semne stenografice a ornamentelor (*w* *∞* *✶* etc.)
- întrebuințarea punctului în loc de *legato* de prelungire

( *d*... în loc de *d d d d* )

— semnul octavei (*octava alta* și *octava bassa*) etc.

## ALTE ELEMENTE ALE EXPRESIEI IN INTERPRETAREA MUZICALA

O operă de artă muzicală este gândită, creată și elaborată într-un proces complex, care se termină de obicei cu detaliile privind expresia în interpretare.

O parte din aceste detalii au fost descrise la capitolele în care se integrau organic (dinamica, tempoul, accentele ritmice etc.). Ne-au mai rămas să studiem: *legato* și *punctul de expresie*, *accentuarea* și *frazarea melodică*, factori expresivi de o importanță deosebită în interpretare.

### § 138. Legato, semn de expresie

În afară de utilizarea sa ca semn de prelungire a duratei, *legato* se mai întâlnește în literatura muzicală și ca semn de accentuare, de frazare, melismatic și *legato francez* (în notația pentru unele instrumente).

1. *Legato de accentuare* cuprinde două sau mai multe note de înălțimi diferite, indicând accentuarea ușoară a primei note și execuția neîntreruptă, coerentă, a celorlalte note din grupul reunit prin acest semn.

P. I. Ceaikovski (1840—1893)  
Serenadă melancolică



Accentul primei note cerut de un asemenea legato se rezolvă printr-o alunecare ușoară pe notele următoare:

L. v. Beethoven (1770—1827)  
Simfonia IX



2. *Legato de frazare* cuprinde note de diferite înălțimi, indicând limitele motivelor și frazelor muzicale.

Fragmentul melodic cuprins într-un asemenea *legato* se cântă fără întrerupere, dintr-o singură respirație. El se folosește atât în literatura muzicală instrumentală, cât și în cea vocală.

J. S. Bach (1685—1750)  
Fantezie cromatică



În literatura pianistică, *legato de frazare* este un indiciu foarte prețios al respirației, îndeosebi când avem frazări diferite pentru fiecare mână :

Fr. Chopin (1810—1849)  
Mazurcă

Vivace

Musical score for Fr. Chopin's Mazurka. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The tempo is marked "Vivace". The score shows two separate melodic lines, one for each hand, both marked with long slurs to indicate legato phrasing. The right hand has a more active, rhythmic melody, while the left hand has a more steady accompaniment. The piece ends with the word "etc." in the bottom right corner.

Întrebuințarea *legato*-ului la instrumentele cu coarde și arcuș stă la baza tehnicii mîinii drepte, adică mînuirii arcușului.

3. *Legato melismatic* — folosit numai în muzica vocală — cuprinde note de diferite înălțimi ce se cântă pe o singură silabă.

În marile compoziții vocale ale veacurilor XVIII și XIX, așa cum sînt celebrele *messe* de Bach, Mozart, Beethoven sau oratoriile de Haendel, Haydn etc., se întîlnește adesea acest *legato melismatic*.

L. v. Beethoven (1770—1827)  
Missa solemnis

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a whole note rest, followed by a melismatic passage of eighth notes. The lyrics "In" and "glo" are written below the notes. The second staff is a vocal line in treble clef, also starting with a whole note rest and then a melismatic passage. The lyrics "In" and "glo" are written below. The third staff is a vocal line in treble clef, starting with a whole note rest and then a melismatic passage. The lyrics "In" and "glo" are written below. The bottom staff is a bass line in bass clef, starting with a whole note rest and then a melismatic passage. The lyrics "Glo" and "ri-a" are written below.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef, continuing the melismatic passage. The lyrics "glo" and "ri-a" are written below. The second staff is a vocal line in treble clef, continuing the melismatic passage. The lyrics "ri-a, in" and "etc." are written below. The third staff is a vocal line in treble clef, continuing the melismatic passage. The lyrics "ria" and "in glo" are written below. The bottom staff is a bass line in bass clef, continuing the melismatic passage. The lyrics "in" and "glo-ri-a" are written below.

Foarte adesea *legato melismatic* se întâlnește în cântecele noastre populare, mai ales în acele *cântece lungi*, în care, pe o singură silabă, se deapănă un șir întreg de note și figurații melodice:

Cit este satu de larg  
Din colecția „200 cântece și doine“

**Andante poco rubato**

S-am zis ver-de ma - tos-tat

B. Bartók (1881—1945)  
Culegere din Bihor

**Lento molto rubato**

A  
Cu uzi mîn-dră  
cu cîn-tă

Ieși a - fă - ră , și-l as ou - tă

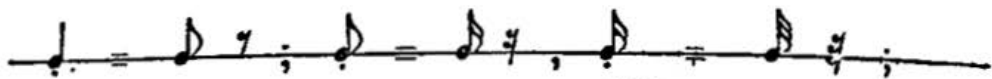
4. *Legato francez* — folosit îndeosebi în literatura pentru pian, harpă, piatti, gong și altele — indică prelungirea sunetului pe toată durata notei, pînă la stingerea sa naturală sau pînă la apariția unei alte note:

Piatti  $\frac{2}{4}$

### § 139. Punctul, semn de expresie

Pe lângă utilizarea sa ca semn de prelungire a duratei, punctul servește și ca semn de expresie. În acest caz, el se așază deasupra sau dedesubtul notelor, îndeplinind rolul de: *staccato*, *staccatissimo* și *mezzo staccato*.

1. *Staccato* se reprezintă în scris prin punctul care se așază deasupra sau dedesubtul notelor, micșorînd cu aproximativ jumătate durata acestora:



Notele care primesc *staccato* se execută detașat și cu o ușoară accentuare, avînd un caracter și o expresie nouă față de celelalte din contextul muzical.

În compoziție, *staccato* se folosește pentru situații și cerințe estetice variate.

Uneori, prin el se imprimă melodiei un caracter vioi, o mișcare sprintenă, plină de viață :

M. Negrea  
„Prin Munții Apuseni“  
Tablouri simfonice

### Allegro moderato



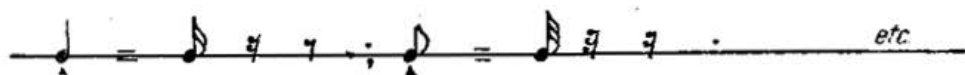
Alteori, mai ales cînd timpul este liniștit, domol, prin *staccato* se exprimă gingășia, grația etc. :

L. v. Beethoven (1770—1827)  
Simfonia I

### Andante cantabile



2. *Staccatissimo* se reprezintă în scris printr-un punct alungit care, așezat deasupra sau dedesubtul notelor, micșorează cu aproximativ trei sferturi durata acestora :



În *staccatissimo*, notele se execută și mai detașat decît cele care au *staccato*, iar accentuarea lor este și mai pronunțată.

Utilizarea simultană a acestui semn la mai multe familii de instrumente, dacă momentul componistic o cere, produce un efect remarcabil în lucrările orchestrale, scoțind în relief pasajele de o forță expresivă deosebită :

Fr. Schubert (1797—1828)  
Simfonia VIII

Coardele și tromboanele

3. *Mezzo staccato* (*mezzo legato*) este semnul grafic care indică o execuție semilegată a notelor, fiecare fiind urmată de o mică suspensie :

În exemplul care urmează, *mezzo staccato* din acompaniamentul clarinetelor și al violinelor îmbracă într-un ritm deosebit de atrăgător tema expusă de violoncel :

Fr. Schubert (1797—1828)  
Simfonia VIII

Cl. A

Viola

Vcl.

## § 140. Accentul melodice (culminația în melodie)

Studiul accentelor folosite în muzică (accentul metric, ritmic și cel impus) se completează prin acela al *accentului melodice*.

Într-un fragment melodic distingem întotdeauna un sunet predominant ca intensitate, care de obicei este fie unul dintre sunetele cele mai înalte ale fragmentului melodic respectiv, fie unul dintre cele cu durată mai mare. Un asemenea sunet — posedând accentul principal al fragmentului melodic — poartă numele de *punct culminant sau ictus melodic*.<sup>1</sup> El se află pe unul din timpii tari ai măsurii.

Partea din melodie care precede punctul culminant sau *ictusul* se numește *preictus* și se execută printr-un *crescendo*; iar partea din melodie care urmează după *ictus* se numește *postictus* și constituie relaxarea culminației.

### I. Vidu (1860—1931) Preste deal

*Allegretto*

*p* *preictus* *ictus* *postictus* *preictus*

Pe cîm-pul cel cu flori, În mîn-dre sâr-bă -

*ictus* *postictus* *preictus* *ictus* *post*

-tori, Cîn-tînd tre-ceam u - sor.

*ictus* *preictus* *ictus* *postictus* *etc*

Ca pa-să - rea în zbor, Ca pa-să - rea în zbor.

Cele trei elemente ale accentuării melodice — *preictus*, *ictus* și *postictus* — nu se găsesc întotdeauna în totalitatea lor în linia melodică.

<sup>1</sup> În limba latină *ico-icere* = a bate, a lovi; *ictus* = bătaie, lovitură. Între *thesis* și *ictus* există diferența următoare: pe cînd *thesis* se referă la toți timpii tari ai măsurilor, *ictus* se referă numai la accentul principal al fragmentului melodic.



Uneori lipsește *preictusul* :

T. Brediceanu  
Voinicel cu părul creț

Vivo

*ictus* ----- *postictus*

Voi - ni - cel cu pă - rul creț

*ictus* ----- *postictus*

Nu te - ti - ne-a - șa mă - ret. etc.

Alteori, în cazuri mai rare, lipsește *postictusul* :

I. Runcu  
Cîntec haiducesc

----- *preictus* -----

Mîn - dră mi - că și svîr - lu - gă, N-o a -

- jun - ge ca - lu-n fu - gă, Cu pă - rul ca ne - gu - ra, Cu

o - chii ca dă - cu - ra, Cu tru - pul ca fla - că - ra. A - le - lei! etc.

*Ictusul* însă nu lipsește niciodată din melodie, el putînd exista și singur.

*Ictusul*, *preictusul* și *postictusul* sînt factori importanți ai expresiei, respectarea lor justă în interpretare contribuind la execuția artistică a lucrărilor muzicale.

## § 141. Accentul melodic provenit din text

În melodiile vocale, pe lângă accentele descrise pînă acum, un rol important îl au și accentele provenite din text. Ele sînt de două feluri: accentele *tonice* și accentele *expresive* (patetice).

a. *Accentul tonic* este dat de *silaba accentuată* a unui cuvînt. De exemplu: *flo-ri-le*, *fe-ri-ci-rea*, *pri-mă-va-ra*, *mun-ci-tor*.

Pentru o legătură trairnică și firească a textului cu muzica, accentul tonic trebuie să coincidă cu unul din accentele muzicale, deci fie cu centrul metric, fie cu cel ritmic, sau cu ictusul melodic:

Gh. Dumitrescu

Cavalcada din oratoriul „Tudor Vladimirescu“

Că - lări pe cai nă - praz -  
- nic por - nesc pan - du - rii-n goa - nă. etc.

Acolo unde coincidența accentelor tonice cu accentele muzicale nu este posibilă, se utilizează accentele impuse, pe care compozitorul le înscamnă în mod special:

M. Jora

Cîntec de fluier

Con malincolia

I - ni - ma mi-e dru - mul cu plo - i - le.  
Mi-e dru - mul cu pra - ful și o - i - le.

În cîntecul popular întîlnim cazuri cînd accentele cuvintelor nu coincid cu cele muzicale, prin ele se păstrează însă acea originalitate ritmică

și melodică specifică melodiei populare, ce nu ține seama. întotdeauna, de silabele accentuate ale cuvintelor.

Drăgaica  
Joc popular românesc  
(după E. Comișel)

Hai, dră - gai - că, să să - rim, să să - rim să  
ră - să - ni - mi, să să - rim să ră - să - rim.

b. *Accentul expresiv (patetic)* este dat de cuvântul sau cuvintele care au — în propoziția sau versul din care fac parte — conținutul expresiv cel mai puternic (în exemplele de mai jos, cuvintele subliniate):

I. Croitoru  
Cântec de leagăn

Liniștit, gingaș

*p*  
1. Măi - cu - ta stă pe-n se - rat în prid - vor —  
2. Prin ani te văd, scum - pul meu fe - cio - raș, —

Strîngînd la piept al ei mîn - dru fe - cior, —  
Al pa - tri - ei scut și des - toi - nic os - taș, —

*mf*  
ti e nă - dej - dea sa, Și - i cin - tă - n - cet a - sa:  
A - priig a - pă - ră - tor, Lup - tînd pen - tru po - por

rall. — — — — —  
Na - ni, na - ni pu - i - șor.

## Aria lui Cavaradossi

Fru-mo-su-mi vis a-cum pe veci a-

-pu-ne, Pierd via-ra-n-trea-gă si mor în dis-pe-

-ra-re, Si mor în dis-pe-ra-re. etc.

În interpretare, asemenea cuvinte, care posedă accentuarea patetică, vor fi mai subliniate ca intensitate față de celelalte din context, pentru a se scoate în evidență conținutul lor emoțional deosebit.

Neglijarea accentelor patetice lipsește interpretarea muzicală de trăirea, simțirea și pătrunderea în conținutul operelor de artă, care nu se poate obține fără legătura indisolubilă dintre melodie și text.

## § 142. Fraza melodică

## Elemente de sintaxă în melodie

Teoria muzicii oferă — după cum am văzut — toate elementele de natură morfologică în analiza și cunoașterea melodiei *scz*: ambitus, intervale, mod, tonalitate, ritm, măsură etc.

Elementele de cunoaștere sintactică a melodiei — adică acelea care privesc frazarea, simetria și arhitectura acesteia — aparțin de fapt altei discipline și anume formelor muzicale.

Totuși, teoria muzicii, având strânse legături cu celelalte discipline muzicologice, trebuie să realizeze o trăsătură de unire și cu disciplina formelor, studiind elementele cele mai simple ale frazării muzicale (motivul, propoziția, fraza, perioada), după cum a făcut această trăsătură de unire și cu armonia, când au fost analizate acordurile și notele melodice (străjine de acorduri).

Datorită accentelor ritmico-melodice, care scot în evidență simetria lucrărilor muzicale, este posibilă organizarea discursului muzical în secțiuni bine definite ca: *motivul*, *propoziția (mezza-fraza)*, *fraza* și *perioada*.

Cunoașterea lor în compoziția muzicală ne dă posibilitatea de a aplica, în interpretare, o frazare justă, fără de care — întocmai ca în vorbire — discursul muzical nu ar putea fi înțeles.

1. *Motivul* este cel mai mic element al unei fraze melodice, care se poate contura și individualiza din punct de vedere ritmic și melodic. El reprezintă, în compoziție, germele ideii sau temei muzicale pe baza căreia se dezvoltă întregul discurs muzical. Celulele motivului (părțile mai mici din care este alcătuit) sînt grupate în jurul unui accent care subordonează, din punct de vedere al intensității, elementele motivului.

Ca sens, el trebuie să însemne întrebarea sau *antecedentul* pentru un nou motiv care-i urmează în mod logic și care se numește, din această cauză, *motiv consecvent*.

Punctuația sau oprirea între două motive nu este absolut necesară, dar, dacă se face, este echivalentă cu virgula din vorbire.

2. *Propoziția (mezza-fraza)*. Două motive reunite (un antecedent și un consecvent) într-o idee melodică mai completă poartă numele de *propoziție* sau *mezza-frază*.

După o mezza-frază urmează în mod logic o scurtă oprire, o respirație mai mare decît între motive, un semirepaus, care nu trebuie să depășească însă sensul virgulei din vorbire.

3. *Fraza*. Două propoziții sau mezza-fraze (una antecedentă și cealaltă consecventă) alcătuiesc o *frază melodică*. Ea are un înțeles ritmic și melodic deplin, fără însă a încheia expunerea ideilor muzicale. Oprirea la sfîrșitul unei fraze muzicale se face printr-o semicadență echivalentă în vorbire cu punctul și virgula (;).

4. *Perioada*. Două fraze melodice alcătuiesc *perioada*, organizare melodică superioară, avînd un sens deplin, desăvîrșit. După o perioadă, oprirea se face întotdeauna printr-o cadență al cărei sens în vorbire este echivalent cu punctul.

Două sau mai multe perioade alcătuiesc împreună *discursul muzical* sau compoziția muzicală.

Forma cea mai clară și cea mai simplă a frazării melodice este de natură binară, așa cum a fost descrisă mai sus, adică: 2 motive alcătuiesc o propoziție, 2 propoziții alcătuiesc o frază, 2 fraze alcătuiesc o perioadă. Construcția frazei însă mai poate fi și astfel: la un motiv ante-

cedent să se răspundă cu 2 motive consecvente, la o propoziție antecedentă să se răspundă cu două propoziții consecvente etc.

În dansuri, ca menuetul, gavotta, giga, couranta și altele, deoarece sînt caracterizate printr-o desăvîrșită simetrie metro-ritmică, ne apare cel mai clar frazarea de tip binar :

W. A. Mozart (1756—1791)  
Opera „Don Juan”

Tempo di minuetto

musical notation (treble clef, 3/4 time signature)  
 ┌───────────┐ ┌───────────┐  
 | motivul I (antecedent) | motivul II (consecvent) |  
 └───────────┘ └───────────┘  
 ┌──────────────────────────────────┐  
 | mezzafraza I (antecedentă) |  
 └──────────────────────────────────┘  
 ----- fra -

musical notation (treble clef, 3/4 time signature)  
 ┌───────────┐ ┌───────────┐  
 | motivul III (antecedent) | motivul IV (consecvent) |  
 └───────────┘ └───────────┘  
 ┌──────────────────────────────────┐  
 | mezzafraza II (consecventă) |  
 └──────────────────────────────────┘  
 - za I antecedentă - - - - -

musical notation (treble clef, 3/4 time signature)  
 ┌───────────┐ ┌───────────┐  
 | motivul I (antecedent) | motivul II (consecvent) |  
 └───────────┘ └───────────┘  
 ┌──────────────────────────────────┐  
 | mezzafraza III (antecedentă) |  
 └──────────────────────────────────┘  
 ----- fraza II - - - consecventă - - -

musical notation (treble clef, 3/4 time signature)  
 ┌───────────┐ ┌───────────┐  
 | motivul III (antecedent) | motivul IV (consecvent) |  
 └───────────┘ └───────────┘  
 ┌──────────────────────────────────┐  
 | mezzafraza IV (consecventă) |  
 └──────────────────────────────────┘  
 -----



Prezentînd mai amănunțit unele elemente și factori ai expresiei muzicale, ne-am gîndit la rolul deosebit pe care-l are interpretarea pentru opera de artă.

*Interpretul* (vocal sau instrumental) este al doilea creator al operei de artă, el dă viața muzicii și desăvîrșește ultimul act al fenomenului muzical.

Opera de artă muzicală începe cu compozitorul, dar se termină cu interpretul.

Din aceasta deducem răspunderea covîrșitoare, rolul deosebit al interpretului în prezentarea lucrărilor muzicale.

Un asemenea rol nu poate fi dus la bun sfîrșit decît printr-o cunoaștere temeinică a operelor de artă, prin analiza științifică a elementelor componente ale acestora: melodia, armonia, stilul, forma, conținutul de idei etc., într-un cuvînt, prin pătrunderea în simburile componistic.

Marii artiști interpreți au fost mari și prin aceea că, pe lângă tehnica și virtuozitatea de un înalt nivel, dispuneau și de o temeinică cultură muzicală, ce le permitea să vină cu o contribuție personală valoroasă și constructivă în interpretarea lucrărilor, în perfectă concordanță cu ideile compozitorului, și să fie — așa cum se spune despre interpreții celebri — acei care re-creează opera de artă.

## C U P R I N S U L

### PARTEA III Teoria tonalității

	<u>Pag.</u>
§ 1. Introducere în sistemele sonore . . . . .	5
<i>Cap. I. Sistemul tonal</i>	
§ 2. Considerații teoretice și istorice . . . . .	7
§ 3. Sistemul tonal diatonic. Diatonismul . . . . .	10
§ 4. Noțiunea de gamă, mod, tonalitate . . . . .	11
<i>Cap. II. Principii teoretice referitoare la gamă</i>	
§ 5. Ordinea reală (naturală) și cea aparentă a sunetelor în gamă . . . . .	16
§ 6. Gama diatonică naturală . . . . .	17
§ 7. Gama diatonică modificată . . . . .	18
§ 8. Tetracordul. Tetracordurile în gamele sistemului tonal . . . . .	19
§ 9. Treptele modale . . . . .	21
<i>Cap. III. Principii teoretice referitoare la mod</i>	
<b>A. Sistemul modului major</b>	
§ 10. Majorul natural. Determinarea caracteristicilor acestui mod și a provenienței sale în rezonanță . . . . .	23
§ 11. Majorul armonic. Determinarea caracteristicilor majorului armonic . . . . .	27
§ 12. Majorul melodic. Determinarea caracteristicilor majorului melodic . . . . .	30
<b>B. Sistemul modului minor</b>	
§ 13. Minorul natural. Determinarea caracteristicilor minorului natural și a provenienței sale în rezonanță . . . . .	34



	<u>P: g</u>
§ 14. Minorul armonic. Determinarea caracteristicilor minorului armonic . . . . .	38
§ 15. Minorul melodic. Determinarea caracteristicilor minorului melodic . . . . .	41
§ 16. Minorul lui Bach . . . . .	43
§ 17. Tabloul comparativ al modului major și minor cu variantele lor . . . . .	45

*Cap. IV. Principii teoretice referitoare la tonalitate*

§ 18. Teoria funcționalității. Existența tonicii, criteriul funcționalității în muzică . . . . .	47
§ 19. Funcționalitate modală, funcționalitate tonală . . . . .	48
§ 20. Cvinta și terța, intervale coordonatoare ale relațiilor funcționale în tonalitate . . . . .	49
§ 21. Sistemul de funcțiuni în tonalitate . . . . .	51
§ 22. Trepte tonale . . . . .	53
§ 23. Acordul, sinteza armonică a tonalității . . . . .	53
§ 24. Acordul de trei sunete (trisonul) . . . . .	55
§ 25. Acordul de septimă . . . . .	57
§ 26. Acordul de nonă . . . . .	59
§ 27. Acorduri principale și secundare. Acorduri consonante și disonante . . . . .	60

*Cap. V. Formarea tonalităților majore și minore pe alte sunete*

**A. Tonalitățile majore**

§ 28. Tonalitățile majore cu diezi. Procedee de construire a acestora pe alte sunete . . . . .	61
§ 29. Tabloul gamelor tonalităților majore cu diezi . . . . .	65
§ 30. Tonalitățile majore cu bemoli. Procedee de construire a acestora pe alte sunete . . . . .	66
§ 31. Tabloul gamelor tonalităților majore cu bemoli . . . . .	69

**B. Tonalitățile minore**

§ 32. Tonalitățile minore cu diezi. Procedee de construire a acestora pe alte sunete . . . . .	70
§ 33. Tabloul gamelor tonalităților minore cu diezi . . . . .	71
§ 34. Tonalitățile minore cu bemoli. Procedee de construire a acestora pe alte sunete . . . . .	72
§ 35. Tabloul gamelor tonalităților minore cu bemoli . . . . .	73
§ 36. Variantele tonalităților majore și minore cu diezi și cu bemoli . . . . .	74
§ 37. Tonalități ce depășesc 7 alterații constitutive. Procedee de construire a acestora pe alte sunete . . . . .	75

**Cap. VI. Raporturile ce se pot stabili între tonalități**

§ 38.	Tonalități relative (paralele)	79
§ 39.	Tonalități omonime	80
§ 40.	Tonalități enarmonice	82
§ 41.	Tonalități înrudite	84
§ 42.	Intervale caracteristice în gamele majore și minore	88
§ 43.	Rezolvarea intervalelor caracteristice	93

**Cap. VII. Sistemul tonal cromatic**

§ 44.	Cromatismul	95
§ 45.	Cromatismul în concepția tonală	96
§ 46.	Reguli generale de cromatizare	96
§ 47.	Ortografia cromatizării gamelor	98
§ 48.	Cromatizarea gamelor majore	100
§ 49.	Cromatizarea gamelor minore	102
§ 50.	Ortografia pasajelor cromatice	104
§ 51.	Intervale diatonice și cromatice	104

**Cap. VIII. Modulația**

§ 52.	Modulația în sistemul tonal	103
§ 53.	Modulația după puterea de afirmare a noului centru sonor	108
§ 54.	Modulația după gradul de înrudire dintre tonalități	110

**A. Modulația la tonalități apropiate**

§ 55.	Modulația din tonalitatea majoră la relativă sa minoră și viceversa	112
§ 56.	Modulația la dominantă și la relativă acesteia	113
§ 57.	Modulația la subdominantă și la relativă acesteia	115

**B. Modulația la tonalități depărtate**

§ 58.	Modulația prin tonalități tranzitorii	117
§ 59.	Modulația prin progrese sau secvențe melodice	118
§ 60.	Modulația prin schimbarea modului	121
§ 61.	Modulația prin pasaje cromatice	122
§ 62.	Modulația prin enarmonie	124
§ 63.	Modulația bruscă	125

**PARTEA IV**  
**Teoria modurilor**

**Cap. IX. Sistemul modal**

§ 64.	Introducere în sistemul modal	129
§ 65.	Clasificarea modurilor	130

**Sistemul modal diatonic**

§ 66. Modurile antice grecești . . . . .	131
§ 67. Modurile medievale . . . . .	134

**Cap. X. Modurile populare diatonice**

§ 68. Modul ionian . . . . .	139
§ 69. Modul dorian . . . . .	141
§ 70. Modul frigian . . . . .	143
§ 71. Modul lidian . . . . .	145
§ 72. Modul mixolidian . . . . .	148
§ 73. Modul eolian . . . . .	150
§ 74. Modul locrian . . . . .	152
§ 75. Analiza modurilor diatonice pe bază de tetracorduri . . . . .	154
§ 76. Funcțiunile sunetelor (treptelor) în moduri . . . . .	156
§ 77. Construirea modurilor populare diatonice pe alte sunete . . . . .	157
§ 78. Armura modală . . . . .	159

**Cap. XI Raporturile ce se pot stabili între modurile naturale**

§ 79. Moduri relative . . . . .	161
§ 80. Moduri omonime . . . . .	162
§ 81. Moduri învecinate . . . . .	163

**Cap. XII Sistemul modal cromatic**

§ 82. Noțiunea de cromaticism în concepția modală . . . . .	164
---	-----

**Moduri populare cromatice de stare majoră**

§ 83. Majorul cu treapta IV urcată și VII coborâtă . . . . .	165
§ 84. Majorul cu treptele II și IV urcate și VII coborâtă . . . . .	167
§ 85. Majorul cu treptele II și VI coborâte (majorul dublu-armonic) . . . . .	169
§ 86. Lidianul cu treapta II urcată . . . . .	171
§ 87. Mixolidianul cu treapta II urcată . . . . .	173
§ 88. Modul dominantei . . . . .	174
§ 89. Alte moduri populare cromatice de stare majoră, mai rar întâlnite . . . . .	176

**Moduri populare cromatice de stare minoră**

§ 90. Minorul cu treptele IV și VII urcate (minorul dublu-armonic) . . . . .	178
§ 91. Minorul cu treapta II coborâtă și VII urcată . . . . .	181
§ 92. Minorul cu treapta IV urcată . . . . .	182
§ 93. Dorianul cu treapta IV urcată . . . . .	184
§ 94. Modul micșorat cu sexta doriană . . . . .	186
§ 95. Alte moduri populare cromatice de stare minoră mai rar întâlnite . . . . .	187

	<u>Pag.</u>
§ 96 Tetracordurile în modurile populare cromatice . . . . .	188
§ 97 Construirea modurilor populare cromatice pe alte sunete . . . . .	189
§ 98 Modulația în moduri . . . . .	189
§ 99 Sinteza tonal-modala a gamelor și modurilor heptatonice construite pe sunetul <i>do</i> . . . . .	193

**Cap. XIII. Scări și moduri cu mai puțin de 7 trepte în componența lor**

§ 100. Sisteme oligocordice (de 1, 2, 3 și 4 sunete) . . . . .	197
§ 101. Scări pentacordice și hexacordice . . . . .	201
§ 102. Pentatonica anhemitonica . . . . .	202
§ 103. Construirea pentatonicii pe alte sunete . . . . .	204
§ 104. Armura scărilor pentatonice . . . . .	205
§ 105. Forma îmbogățită a pentatonicii . . . . .	209
§ 106. Pentatonica hemitonica . . . . .	210
§ 107. Pentatonica mixtă . . . . .	213

**Cap. XIV. Sisteme atonale**

§ 108 Generalități . . . . .	216
§ 109. Gama hexatonala . . . . .	218
§ 110. Moduri cu transpoziție limitată . . . . .	221
§ 111. Atonalismul . . . . .	223
§ 112. Dodecafonismul . . . . .	225

**PARTEA V**

**Principii teoretice complementare**

**Cap. XV. Transpoziția**

§ 113. Transpoziția scrisă . . . . .	232
§ 114. Transpoziția orală ( <i>a prima vista</i> ) . . . . .	233
a. Transpoziția fără schimbarea cheilor . . . . .	234
b. Transpoziția cu ajutorul schimbării cheilor . . . . .	235
§ 115. Transpoziția în cazul când pe parcurs se schimbă armura . . . . .	239
§ 116. Transpoziția la tonalități ce depășesc 7 cvinte diferență . . . . .	240
§ 117. Transpoziția în lucrările atonale și cele notate fără armura . . . . .	241

**Cap. XVI. Note melodice (străine de acord)**

§ 118. Notele de pasaj (trecere) . . . . .	242
§ 119. Broderiile . . . . .	245
§ 120. Intârzierile (suspensiile) . . . . .	246
§ 121. Apogiaturile . . . . .	248
§ 122. Anticipațiile . . . . .	249
§ 123. <i>Echappée</i> -urile . . . . .	250

## Cap. XVII. Note ornamentale

§ 124.	Apogiatura oruamentala	252
a.	Apogiatura scurta (simpla, dubla, tripla, multipla)	252
b.	Apogiatura lunga	257
§ 125.	Mordentul	259
a.	Mordentul simplu	259
b.	Mordentul dublu	261
§ 126.	Grupetul	263
§ 127.	Trilul	270
§ 128.	Arpeggiato	277
§ 129.	Glissando	279
§ 130.	Portamento	282
§ 131.	Fioritura	282
§ 132.	Cadența melodică sau de bravura	283

## Cap. XVIII. Abreviațiile scrisului muzical

§ 133.	Semne de repetiție (repriza)	290
§ 134.	Semne de trimitere	292
§ 135.	Prescurtări de natură metrică	292
§ 136.	Prescurtări de natură ritmică	294
§ 137.	Alte semne de prescurtare a scrisului muzical	296

## Cap. XIX. Alte elemente ale expresiei în interpretarea muzicală

§ 138.	<i>Legato</i> , semn de expresie, de frazare, melismatic și <i>legato</i> francez	298
§ 139.	Punctul, semn de expresie. <i>Staccato</i> , <i>staccatissimo</i> , <i>mezzo staccato</i>	301
§ 140.	Accentul melodic (culminația în melodie), ictus, preictus, postictus	304
§ 141.	Accentul melodic provenit din text	306
§ 142.	Fraza melodică. Elemente de sintaxă în melodie.	308

Responsabil de carte: TITUS MOISESCU  
Tehnoredactor: BEATRICE MANOLIU

---

*Dat la cules 06.12.62. Bun de tipar 06.12.62. Tiraj 2645 exemplare.  
Hirtie velină mată de 80 gr. m<sup>2</sup>. Ft. 70×100/16. Coli ed.  
17,28. Coli de tipar 20. Ediția II. Comanda 5383. A. nr. 3728.  
Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 78*

---

Tiparul executat sub com. nr. 5383 la Intreprinderea Poligrafică  
Nr. 2, Str. Brezoianu Nr. 23, București R.P.R.