



ELENA SAMBRIȘ

**COMPUNEREA
ACOMPANIAMENTULUI
LA CURSUL DE ARMONIE**

Ghid metodic

Chișinău - 2019

Ministerul Educației, Culturii și Cercetării al Republicii Moldova
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Facultatea Artă Muzicală
Departamentul Muzicologie, Compoziție și Jazz

ELENA SAMBRIȘ

**COMPUNEREA
ACOMPANIAMENTULUI
LA CURSUL DE ARMONIE**

Ghid metodic

pentru ciclul I, Licență de studii universitare

Domeniul de formare profesională: **0114 Formarea profesorilor**

Specialitatea: **0114.12 Muzică**

Chișinău, 2019

COMPUNEREA ACOMPANIAMENTULUI LA CURSUL DE ARMONIE

Ghid metodic pentru ciclul I, Licență de studii universitare
Domeniul de formare profesională: 0114 Formarea profesorilor
Specialitatea: 0114.12 Muzică

Autor: **ELENA SAMBRIȘ**, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar interimar

Redactor științific: **ANGELA ROJNOVEANU**, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar științific

Recenzenți: **GALINA COCEAROVA**, doctor în studiul artelor, profesor universitar,
Om Emerit

PAVEL GAMURARI, lector universitar

Aprobat și recomandat pentru editare de Consiliul Științific al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, procesul verbal nr.4 din 30.06.2019

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Sambriș, Elena.

Compunerea acompaniamentului la cursul de armonie : Ghid metodic pentru ciclul I, Licență de studii universitare. Domeniul de formare profesională: 0114 Formarea profesorilor : Specialitatea: 0114.12 Muzică / Elena Sambriș ; red. șt.: Angela Rojnovceanu ; Acad. de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Fac. Artă Muzicală, Dep. Muzicologie, Compoziție și Jazz. – Chișinău : CEP USM, 2019. – 55 p. : n. muz., tab.

Adnot. : lb. rom., engl., rusă. – Bibliogr. : p. 54 (4 tit.). – 20 ex.

ISBN 978-9975-149-33-4.

ISMN 979-0-3480-0392-4.

781.66(075)

S 18

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 2019

© Sambriș Elena, autor

© Rojnovceanu Angela, redactor științific

CUPRINS

ADNOTĂRI.....	4
INTRODUCERE.....	5
1. FACTURA MUZICALĂ.....	6
1.1. Noțiunea de factură, tipurile ei.....	6
1.2. Trăsăturile caracteristice ale facturii.....	11
1.3. Funcțiile vocilor de factură.....	12
1.4. Figurația și tipurile ei.....	14
2. ACOMPANIAMENT LA MELODIE.....	20
2.1. Acompaniament în factura acordico-armonică (corală).....	20
2.2. Acompaniament în factura omofonică dezvoltată.....	24
2.3. Crearea acompaniamentului prin acorduri cifrate (alfanumerice).....	34
2.4. Recomandări finale.....	36
3. MODELE DE ARMONIZARE.....	38
3.1. Cântecele vioi cu acompaniament în factura omofonică dezvoltată.....	38
3.2. Cântecele liniștite cu acompaniament în factura omofonică dezvoltată.....	39
3.3. Cântecele de leagăn cu acompaniament în factura omofonică dezvoltată.....	41
3.4. Cântecele vioi cu acompaniament în factura omofonică polifonizată.....	42
4. LUCRĂRI PRACTICE.....	43
ÎNCHEIERE.....	53
BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ.....	54

ADNOTĂRI

Ghidul metodic abordează probleme ce vizează alcătuirea acompaniamentului în cadrul predării disciplinei „Armonia”. În publicația de față sunt examinate aspectele teoretice ale structurii și tipurilor de figurație. De asemenea, sunt propuse tabele ale formulelor structurale și ale marcării numerice a acordurilor folosite în muzica de jazz. Lucrarea conține modele de armonizare și exerciții la temele studiate. Ghidul metodic este destinat cadrelor didactice ale Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, cât și celor din liceele, colegiile, universitățile din republică, în care se studiază disciplina „Armonia”.

The methodical manual is devoted to problems related to the creation of accompaniment in the Harmony course. The theoretical aspects of texture, types of figuration, various textural formulas in the context of their use when composing are considered. Tables of texture formulas and numerical designation of chords used in jazz are offered. The manual contains examples of harmonization and exercises. The publication is addressed to teachers of the Academy of Music, Theater and Fine Arts, high schools, colleges and universities on the subject Harmony.

Методическое пособие посвящено проблемам, связанным с созданием аккомпанемента в курсе Гармонии. Рассматриваются теоретические аспекты фактуры, типы фигурации, предлагаются таблицы фактурных формул и цифрового обозначения аккордов, используемых в джазе. В пособии содержатся образцы гармонизации и задания. Издание адресовано преподавателям Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств, лицеев, колледжей и университетов по дисциплине «Гармония».

INTRODUCERE

În opinia majorității profesorilor și muzicienilor, compunerea acompaniamentului unei melodii este un proces creativ, al cărui succes depinde de o serie de factori: gustul estetic, imaginația, auzul muzical dezvoltat, simțul stilului, intuiția și înțelegerea. Această opinie este adevărată în multe sensuri, mai ales atunci când este vorba de proiecte creative serioase. Cu toate acestea, în cadrul sarcinilor minore de studiere, care apar în cadrul cursului de armonie pentru studenții de la specialitatea *Pedagogia muzicală*, compunerea acompaniamentului este disponibilă fiecărui student, dacă este folosit un algoritm special.

După cum se știe, un algoritm este o anumită secvență de acțiuni, ce conduce către un rezultat pozitiv. Oferind un plan de acțiune corespunzător, în acest ghid metodic vom demonstra posibilitățile algoritmului și vom arăta caracteristicile fiecărei etape de implementare a lui. Nivelul de posesie al instrumentului pentru crearea unui acompaniament este de minimă importanță, deoarece fiecare student va putea să scrie textul muzical, lăsând măiestria să-l stăpânească în mod independent.

Având în vedere necesitatea concentrării practice a tuturor disciplinelor speciale de pregătire a viitorilor profesori de muzică, vom obține eficiența maximă prin introducerea pe scară largă a acestei forme de lucru în cadrul cursului *Armonia*. După cum se știe, cadrele didactice de muzică trebuie adesea să acompanieze un cor, ansamblu, un solist, o orchestră pentru copii sau de instrumentiști, dar nu întotdeauna există acompaniamentul gata pregătit. Din diverse motive, poate fi necesară o corectare, de exemplu, datorită tesiturii inconveniente sau a complexității texturii etc. În astfel de cazuri, profesorul de muzică trebuie să manifeste creativitate la prelucrarea acompaniamentului. De asemenea, adesea este necesar să se facă acompaniamentul unei melodii cu acorduri, care sunt însemnate prin litere și cifre și deci, trebuie să le descifrăm și apoi le prezentăm într-o factură potrivită. Or, în numeroasele culegeri de cântece pentru copii, doar melodiile cu text literar sunt date și trebuie să compunem acompaniamentul. Aceste aspecte demonstrează diversitatea sarcinilor și necesitatea esențială de a stăpâni abilitățile de compunere a acompaniamentului.

Însă în practică există cazuri în care un student interpretează bine compozițiile muzicale complexe, învățate din note, dar întâlnește dificultăți la acompanierea cântecului din repertoriul copiilor, în cazul în care i se oferă doar melodia sau melodia cu acorduri cifrate. Evident, pentru a rezolva această problemă, exercițiile tradiționale de armonie nu sunt suficiente. Prin urmare, este necesar să includem armonizarea melodiilor din repertoriul copiilor, deși principiile abordărilor în acest caz vor fi diferite. Dacă le comparăm, vom vedea că principala insuficiență a problemelor de armonie este neutralitatea caracterului lor și lipsa particularităților de gen. Dimpotrivă, cântecele din repertoriul copiilor sunt întotdeauna destul de clare în expresivitatea lor și presupun soluții genuistico-texturale la fel de concrete. Bazându-ne pe gen și formă, pe normele armoniei clasice, folosind diferite tipuri de figurații și isonuri, putem crea un acompaniament necomplicat, dar expresiv, al cântecului pentru copii. Pentru a atinge acest scop și a dezvolta abilitățile de compunere a acompaniamentului, vă oferim un algoritm și suport metodologic pentru acesta, inclusiv scheme, tabele și probleme practice pentru studenți.

1. FACTURA MUZICALĂ

1.1. Noțiunea de factură, tipurile ei

Pentru a crea în mod corect un acompaniament și a dobândi abilitățile necesare în acest tip de activitate, este necesar să înțelegem bine structura țesutului muzical și să abordăm în mod conștient crearea acompaniamentului. Primul pas în acest sens este studiul facturii muzicale.

Se știe că totalitatea elementelor sonore ale unei piese muzicale constituie așa-numita **țesătură muzicală**. Structura și caracterul materialului muzical depind de diferite principii ale formării lui.

Factura este totalitatea mijloacelor de expunere muzicală care implementează un anumit principiu al organizării materialului muzical.

Există două tipuri principale de organizare a țesăturii muzicale: pe o voce (monovocală) și pe multe voci (multivocală/plurivocală). Expunerea monovocală este de două tipuri: monodia și monofonia. Expunerea multivocală, la rândul său, este de mai multe tipuri: polifonie, eterofonie, omofonie, stereofonie.

Monodia este expunerea muzicală pe o voce, în care domină coordonarea orizontală a tonurilor, iar dezvoltarea muzicală nu este asociată cu nici o formă de acompaniament. Expunerea monodică este caracteristică pentru muzica veche, precum și pentru muzica religioasă de diferite tradiții și epoci istorice. La moment ea este cea mai răspândită în muzica populară, dar se întâlnește și în cea academică, unde aplicarea ei este însoțită de sarcinile speciale de expresivitate (**exemplul 1**).

Exemplul 1. D. Șostakovici. Simfonia nr. 10, partea I, începutul

Moderato ♩ = 96

Violoncelli
Contrabassi
Vc.
Cb.

Nu trebuie să identificăm o monodie cu nicio expunere monovocală. Melodia de tip armonic, care descrie conturul acordurilor, poate fi prezentată și în mod monofonic, dar este doar similară cu monodia, diferită de ea prin faptul că presupune un subtext armonic și deci, este supusă logicii armonice. Prin urmare, expunerea pe o voce în care sunt identificate funcțiile armonice este, mai exact, numită **monofonie**.

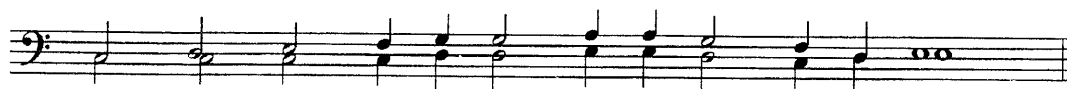
La variațiile de monodie sau monofonie se referă și expunerea monovocală cu dublarea la interval de octavă. Dacă dublarea se face la orice alt interval, atunci o astfel de bivocalitate

este deja tranzitorie de la monovocalitate la multivocalitate și ar trebui considerată ca eterofonie.

Eterofonia este expunerea muzicală pe mai multe voci, în care vocile prezintă autonomie parțială, realizând simultan variante ale aceleiași melodii. Eterofonia este foarte răspândită în muzica multor popoare, precedând istoric atât polifonia, cât și omofonia.

În primele exemple de polifonie – organumele medievale din secolele IX-XIX – factura prezintă mișcarea paralelă a două voci cu intervale de cvartă sau cvintă într-un ritm. Vocile nu sunt independente, teme lor sunt identice, în același timp nu există nicio voce principală – această situație este caracteristică pentru eterofonie (**exemplul 2**).

Exemplul 2. Organum din secolul al X-lea



Eterofonia este folosită destul de larg în muzica secolului al XX-lea, în care se întâlnesc dublările complexe în diferite intervale și acorduri, în orice disonanță.

Polifonia isonară, caracteristică, de exemplu, pentru cântecul popular rus, este un fel de eterofonie.

Omofonia este expunerea muzicală multivocală, în care vocile sunt împărțite în vocea principală și vocile secundare (care formează acompaniamentul). Omofonia permite diferite variante ale relației ritmice dintre voci, drept urmare, se formează trei tipuri de factură omofonică:

- omofonie acordico-armonică*, în care mișcarea vocilor este ecviritmică, adică dezvoltarea ritmică a vocilor coincide (**exemplul 3**);

Exemplul 3. F. Chopin. Preludiul nr. 20



- omofonie dezvoltată* – formată din melodie dezvoltată cu acompaniament acordic sau figurativ (**exemplul 4**);

Exemplul 4. F. Schubert. Vals





c) *omofonie polifonizată* – formată atunci când în vocile din acompaniament apar contrapuncte, imitații sau material tematic (**exemplul 5**).

Exemplul 5. P. Ceaikovski. *Barcarola* (repriză)



Polifonia este expunerea muzicală multivocală, bazată pe combinația de voci independente și dezvoltate melodic, care sună simultan în contrast unul cu celălalt și, în același timp, constituie un tot integrat. Un alt nume pentru polifonie este **contrapunctul**.

Există două tipuri de polifonie:

a) *imitativă* – vocile conduc alternativ o temă (genurile de fugă, canon, invenție etc.) (**exemplul 6**);

Exemplul 6. J.S. Bach. *Invenție*



b) *contrastantă* – în același timp sunt combinate diferite teme sau melodii (**exemplul 7**).

Exemplul 7. N. Rimski-Korsakov. *Mireasa țarului*, actul I

Adagio

Любаша
Знать не лю - бишь больше ты сво - ю Лю - ба - - - шу

Грязной
Тяж - ко ре - чи э - ти слу шай

Stereofonia este un nou tip de factură, care a apărut în muzica secolului XX (stereofonie – termenul lui L. Diacikova [4, p. 133]). Este asociată cu utilizarea noilor tehnici de compoziție, de exemplu: punctualism (**exemplul 8**), micropolifonia (**exemplul 9**), clustere ș.a. Într-o astfel de factură, vocile sună nediferențiat, indistinctiv, formând împreună pete sau blocuri sonore în loc de melodii și acorduri individuale, realizând tehnica sonorică.

Exemplul 8. A. Webern. *Bagatelle*

V-no I
pp *p* *pp*

V-no II
pp

V-la
pp *pp*

Vc.
pp *pp* *p*

Exemplul 9. R. Șcedrin. *Poetoria*, partea I

(ca 6-8 sec)

Cb. 1 *pizz.*
p parlando *sempre simile*
 Cb. 2 *pizz.*
p parlando *sempre simile*
 Cb. 3 *pizz.*
p parlando *sempre simile*
 Cb. 4 *pizz.*
p parlando *sempre simile*
 Cb. 5 *pizz.*
p parlando *sempre simile*
 Cb. 6 *pizz.*
p parlando *sempre simile*
 Cb. 7 *pizz.*
p parlando *sempre simile*
 Cb. 8 *pizz.*
p parlando *sempre simile*

În muzică există adesea o stratificare a țesutului muzical în straturi de factură cu utilizarea simultană a diferitelor tipuri ale ei. Se formează **factura mixtă** – tipul sintetic, amestecat, în diverse combinații. De exemplu, în corul *Crucifixus* din *Mesa h-moll* de J.S. Bach factura polifonică din partea corului este suprapusă pe acompaniamentul omofonic al orchestrei; în prima parte a cantatei lui S. Taneev *Ioan de Damasc* expoziția corală a fugii este însoțită de acompaniamentul omofonic al orchestrei (**exemplul 10**).

Schimbarea succesivă a tipurilor de facturi este caracteristică compozițiilor mari (operă, simfonie, cantată etc.), unde o schimbare a facturii indică, de obicei, o nouă secțiune sau parte a compoziției.

Exemplul 10. J.S. Bach. *Mesa h-moll. Crucifixus*

Poco adagio

S. Cru - ci - fi - xus
A. Cru - ci - fi - xus
T. Cru - ci fi - xus
B. Cru - ci - fi - xus

1.2. Trăsăturile caracteristice ale facturii

Factura muzicală are o structură complexă, care depinde, în primul rând, de principiile generale ale organizării materialului muzical. Acesta este un sistem cu mai multe niveluri, ce cuprinde, în mod organic, toate mijloacele de expresivitate muzicală aflând o întruchipare concretă în el. Melodia, armonia, ritmul, timbrul, dinamica etc. – toate sunt încadrate în factură și se manifestă numai prin ea, adică factura este **un factor integrat** pentru ele. În același timp, factura, în sensul mai restrâns al cuvântului, este unul din mijloacele expresivității muzicale, care posedă anumite proprietăți expresive și formative.

Proprietățile expresive ale facturii sunt asociate cu posibilitățile ei coloristice. Factura este un strat sonor de muzică ce se aude spontan, direct și în care sunt realizate toate fenomenele muzicale, prin urmare acest aspect al facturii este cel mai important și se numește **fonism**.

Pentru a caracteriza fonismul, se folosesc expresii condiționate, care indică densitatea (transparentă, densă), volumul (simplu, compact, modest, larg), masa (masivă, ușoară) etc. Aceste proprietăți ale facturii depind de mai mulți factori: registru, timbru, intervale, ritm, numărul de voci ș.a. În general, cu cât sunt mai multe voci, cu cât este mai jos registrul, mai strânse intervalele ce formează consunare și cu cât factura este mai omogenă, cu atât sonoritatea este mai densă și viceversa.

Calitatea densității este strâns legată de asociațiile spațiale și contribuie la crearea unei imagini pitorești, în care spațiul redă mișcare sau este static. Mișcarea și spațiul au un caracter metaforic în muzică, deoarece sunt percepute asociativ prin prisma **relațiilor orizontale și verticale** în factură.

Un alt parametru al facturii este **profundimea**. Manifestarea ei depinde de împărțirea facturii în voci principale, reliefate, ce par a fi în prim-plan – și secundare, care formează fundalul. De regulă, la interpretarea unei compoziții muzicale, o astfel de distribuție a funcțiilor vocilor este accentuată de dinamică, chiar dacă aceste momente nu sunt indicate în textul muzical. Profundimea facturii determină anumite asociații cu perspectiva în artele

vizuale, precum și desfășurarea liniilor melodice (orizontala facturii) asemănătoare cu desenul sau grafica, iar fonismul consunărilor armonice (verticala facturii) este comparat cu o culoare în pictură.

Proprietățile de formațiune ale facturii nu sunt atât de evidente în comparație cu capacitățile lui expresive. Schimbările diferitelor tipuri de factură apar relativ rar, deoarece o singură factură cu un anumit număr de voci, de regulă, persistă în mai multe construcții muzicale. În astfel de cazuri, factura servește ca un factor unificator. În acele compoziții, în care se produce schimbarea facturii pe marginea formei, ea subliniază limitele dintre secțiuni, executând o funcție de separare. Această tehnică de **contrast al facturii** poate fi utilizată atât în aspectul sintactic, cât și în cel dramaturgic.

Dezvoltarea factuală se manifestă printr-o tehnică răspândită, cum este creșterea treptată a densității facturii printr-o mărire a numărului de voci și o lărgire a diapazonului sonorității, ceea ce contribuie la relieful punctului culminant. În toate aceste cazuri, factura acționează ca unul dintre cele mai importante mijloace de formare.

Particularitatea dezvoltării facturale rezidă în faptul că aceasta se desfășoară nu neapărat într-un mod direct și crescând, deoarece noțiunile „mai mic” și „superior”, „mai puțin” și „mai mare” (cu excepția numărului de voci) în factură sunt foarte relative. Însă multe tipuri de factură pot provoca un șir de **asociații de gen** și pot avea un rol imens în dezvoltarea imaginii artistice. Aici dezvoltarea factuală corespunde dramaturgiei muzicale și logicii muzicale.

Din moment ce un gen constituie un concept care include un sistem de expresivitate muzicală (implementat într-un anumit fel în factură) este firesc ca semnele stabile ale unui gen să fie asociate cu **tipizarea facturii** lui și, prin aceasta, cu toate celelalte mijloace de expresivitate muzicală.

Tipurile principale de factură, sub aspect de gen, trebuie să fie împărțite, în primul rând, din punct de vedere al folosirii mijloacelor de interpretare, deoarece componența interpretativă determină posibilitățile și dictează limitele în utilizarea materialului muzical specific, adică creează un contur unic al facturii. De aici se produc principalele tipuri de factură – orchestrală, corală, instrumentală (inclusiv de vioară, de pian etc.).

Sistematizarea ulterioară a tipurilor de factură se referă în mod direct la genurile operelor muzicale, printre care predomină genurile din viața cotidiană – cântecul, dansul și marșul. Astfel sunt dansurile diferitelor epoci și popoare – menuet, poloneză, mazurcă, polcă, vals, bolero, tango, tarantelă și multe altele, asociate cu diferite tipuri de factură. Pe lângă aceste tipuri, există și factura de cântec, de romanță, corală etc. Acesta este nivelul de tipizare a conținutului muzical, când o **formulă scurtă de factură** este capabilă să reprezinte întregul gen ca un fenomen stabil și dezvoltat istoric.

Pentru a implementa formula factual-genuistică, este suficient un fragment mic cu o lungime de la una până la câteva măsuri. Aici, de obicei, ritmul revine pe prim plan sau, mai precis – figura ritmico-armonică în factură. Formulele facturale-genuistice devin un mijloc important de expresie muzicală, care participă la crearea unei imagini artistice. Luminozitatea efectului acestei tehnici se datorează conciziei și caracterului ei metaforic. Uneori, chiar și o mică aluzie contribuie la crearea de contraste semnificative genuistico-stilistice.

1.3. Funcțiile vocilor de factură

O factură este formată din diferite voci sau grupuri de voci care diferă în funcțiile lor. Vom numi următoarele: **melodia, basul, vocile de acompaniament, dublarea, contrapunctul, pedala** (inclusiv **punctul de orgă**), **ostinato**.

Într-o factură omofonică, a cărei trăsătură este împărțirea facturii în vocea principală – **melodia** cea mai des plasată în vocea sopranului – și vocile de însoțire, de acompaniament – melodia este reliefată nu numai din cauza poziției sale în registru, ci, mai ales, datorită individualizării tematice. Vocile, de asemenea, nu rămân neutre, deoarece între ele există o diviziune funcțională, de exemplu, în vocile basului și interioare-armonice.

Basul este a doua cea mai semnificativă voce după melodie, care într-o factură omofonică creează un suport armonic pentru melodie sau o mișcare contrară. În plus, de multe ori melodia în sine se deplasează în registrul inferior și devine o voce de bas. Basul poate reprezenta o linie melodică sau poate fi limitat la mișcări cu intervale de cvartă și cvintă și altele, alcătuite pe sunetul inferior în figurația armonică de diferite tipuri.

Melodia împreună cu basul formează vocile externe, sau **vocile de contur**, care au o mare importanță pentru expresivitatea compoziției. Deseori ele prezintă o polifonie simplă pe două voci și, de asemenea, determină, în mare măsură, verticala armonică și conținutul vocilor interioare de acompaniament.

Aceste funcții ale vocilor facturii sunt prezente în fiecare factură omofonică, prin urmare ele sunt considerate **principale**. În plus, există și voci **secundare**. De exemplu, dacă o melodie sau un bas sunt dublate la interval de octavă, atunci aceste voci au rolul de **dublare** coloristică. Adesea la melodia dată se adaugă un ison sau o melodie secundară. Funcția acestei voci se numește **contrapunct**. El este caracteristic pentru omofonia polifonică sau pentru factura mixtă. Și, în cele din urmă, sunetele susținute în vocile interioare și superioare sunt numite **pedale**, în vocea inferioară – **punct de orgă**.

Punctele de orgă și pedalele primesc adesea o formă mai complexă, reprezentând nu un sunet susținut, ci o figură repetată pe mai multe sunete. Astfel de puncte de orgă și pedale sunt **figurate**. Prin caracterul lor, ele sunt mult mai aproape de **ostinato** – procedeul factual, care constă în repetarea turațiilor melodice, ritmice sau armonice. Ostinato, la rândul său, poate funcționa ca o voce principală sau contrapunct, precum și un punct de orgă figurat sau o pedală figurată.

Întreaga **diversitate a funcțiilor facturale ale vocilor** se manifestă, în cea mai mare măsură, anume în **factura omofonică**. Alte tipuri de factură au mai puține posibilități în ceea ce privește diferențele funcționale ale vocilor.

Este necesar să se înțeleagă că vocile dintr-o factură nu au funcțiile indicate de la început și până la sfârșit, deoarece în procesul de dezvoltare muzicală funcțiile lor adesea se schimbă. De exemplu, o melodie poate trece în diferite voci – superioară, interioară, inferioară. Când melodia se deplasează în vocea basului, atunci funcțiile de bas și de melodie coincid. Vocile armonice interioare pot fi împărțite prin efectuarea diferitelor funcții secundare – contrapuncte, pedale, dublare. Aici observăm **acțiunea legii variabilității funcțiilor vocilor de factură**, care este un caz particular al manifestării legii variabilității funcțiilor, de exemplu, armonice, funcții ale părților într-o formă, pe care le întâlnim deseori în structura unei lucrări muzicale.

În tipurile mixte de factură, care combină caracteristicile omofoniei și polifoniei, se realizează toate funcțiile principale și secundare menționate mai sus, dar se adaugă și funcțiile caracteristice vocilor facturii polifonice – **imitație, ison, contrapunct**.

În factura orchestrală se observă separarea funcțională a vocilor, în care fiecare funcție este atribuită diferitelor instrumente sau grupuri de instrumente. În factura monotimbrală (pian, cor, etc.) divizarea funcțională a vocilor este reliefată printr-un registr anumit. Sunt importante, de asemenea, și procedeele sintactice sau de formațiune. Schimbarea funcțiilor facturale apare, de regulă, la limitele construcțiilor muzicale, uneori destul de lungi, dar poate fi și între propoziții, fraze și motive. În același timp, schimbarea funcțiilor facturale ale vocilor

este unul dintre mijloacele de dezvoltare factuală și, în general, de dezvoltare muzicală în întregime. În strânsă legătură cu factura se află și posibilitățile de timbre, realizate în dezvoltarea timbrală și în dramaturgia timbrală, în primul rând, în factura orchestrală.

1.4. Figurația și tipurile ei

Diferite tipuri de factură pot avea un număr diferit de voci – de la una (monodie) la câteva zecimi (sonorică), în timp ce în arta occidentală a ultimelor trei secole domină muzica cu factură de la două până la cinci-șase voci, deoarece acest număr de voci este clar audibil, distins prin audiere în toată expresivitatea lor. Cu toate acestea, un număr mai mare de voci nu este deloc o raritate, iar într-o serie de stiluri muzicale din trecut (arta corală a Renașterii, partituri orchestrale de romantism târziu, concerte în muzica rusă) era un fapt obișnuit.

În muzica modernă factura cu un număr mare de voci, exprimată într-un anumit mod, se numește **hipermultivocalitate**, reprezentând tehnica sonoră. Într-o astfel de factură, fiecare voce, individual, nu este auzită cu claritate, ci intră într-un singur complex sonor indivizibil – **timbreblock**. Culorile luminoase ale sunetului au cel mai mare efect în factura orchestrală, corală, de ansamblu și necesită un număr mare de interpreți. În alte condiții (de exemplu, lucrări pentru pian), numărul de voci este, de obicei, limitat și respectă legile mai tradiționale ale organizării facturii.

Așa cum s-a menționat, factura este un sistem complex organizat, în care vocile nu numai că diferă prin funcții, dar pot să se apropie funcțional, îndeplinind un rol similar. Ele sunt capabile să se unească în grupuri destul de mari, suprapuse larg, ceea ce dă facturii amploare și spațialitate. În anumite condiții (densitatea vocilor în grupuri, lipsa de independență), vocile formează **straturi facturale**, care pot fi mai multe. La realizarea acestor straturi, se formează **polifonie de straturi facturale** – un procedeu specific, care este utilizat pe scară largă în muzica modernă.

Vocile care efectuează diferite funcții în factură – melodie, bas, punctul de orgă etc. – fi combinate în grupuri sau straturi. Fiecare astfel de funcție, reprezentată de o singură voce sau de un grup de voci, devine un element independent al facturii. Unele dintre ele se caracterizează printr-o mai mare libertate și diversitate în implementarea anumitor soluții specifice. Acestea sunt melodia, basul, contrapunctul. Alte elemente sunt tipizate și se repetă, ceea ce este caracteristic pentru vocile armonice interioare.

În factura omofonică desfășurarea verticală se relevă prin anumite combinații stabile de repetare a vocilor, numite **figurație**. Astfel, sub noțiunea de figurație se înțelege un model factual de voci, care constă dintr-un număr de **figuri repetitive** – grupuri speciale de sunete care conturează un acord, o turație melodică sau ritmică.

În consecință, remarcăm trei tipuri principale de figurații:

- 1) **figurația ritmică** – repetarea în orice ritm de sunet, interval sau acord (**exemplul 11**);

Exemplul 11. G. Verdi. *Aida*, actul II

Allegro



2) **figurația armonică** – mișcarea vocii pe sunetele acordului (exemplul 12);

Exemplul 12. F. Schubert. *Ave Maria*

Andante quasi adagio

The image shows a musical score for Schubert's 'Ave Maria'. It consists of two staves: a vocal line on the right and a piano accompaniment on the left. The tempo is marked 'Andante quasi adagio'. The piano part features a series of triplets in the right hand, while the left hand plays a simple, steady accompaniment. The vocal line is not clearly visible, but the piano accompaniment is the focus of the harmonic figuration.

3) **figurația melodică** – mișcarea vocii pe sunetele acordice și neacordice (exemplul 13).

Exemplul 13. P. Ceaikovski. *Evghenii Oneghin*, actul II

Andante

Ленский

Что день грядущий мне готовит? Е -

го мой взор напрасно ловит,

The image shows a musical score for Tchaikovsky's 'Evghenii Oneghin', Act II. It consists of two systems of staves. Each system has a vocal line on the right and a piano accompaniment on the left. The tempo is marked 'Andante'. The piano part features a series of triplets in the right hand, while the left hand plays a simple, steady accompaniment. The vocal line is clearly visible and contains the lyrics: 'Ленский: Что день грядущий мне готовит? Е - го мой взор напрасно ловит,'. The piano accompaniment is the focus of the melodic figuration.

Împărțirea figurației în aceste trei tipuri nu determină rolul exclusiv al armoniei, melodiei și ritmului în fiecare dintre ele și nivelarea completă a semnificației altor mijloace de expresivitate muzicală. În principiu, rolul ritmului este foarte important în toate figurațiile. Turațiile de figurație armonică și melodică trebuie să fie expuse în factură într-un mod ritmic, adică trebuie să găsească o expunere temporară concretă. La rândul lor, sunetele, intervalele și acordurile, care sunt tonuri de orice armonie, adică au semnificația armonică și nu doar ritmică, fac parte din figurația ritmică.

În multe tipuri de figurații se activează alte mijloace de expresie muzicală, pe lângă cea principală și, în consecință, apar **tipurile mixte**. Astfel se formează figurația ritmico-armonică, ritmico-melodică și melodico-armonică.

Figurația ritmico-armonică se numește expunerea consunărilor armonice într-o formă desfășurată și nu în sonoritatea simultană, adică sub forma unor sunete, intervale, acorduri care apar succesiv, formând împreună o consunare armonică unică. În același timp, elementele individuale ale figurației ritmico-armonice se supun unui anumit ritm susținut, purtând sarcina sa expresivă. Acest tip de figurație este unul dintre cele mai frecvente în muzică, având multe varietăți (**exemplul 14**).

Exemplul 14. G. Bizet. *Carmen*, actul I

Allegretto

The musical score for Carmen, Act I, Allegretto, features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in 2/4 time and contains the lyrics: "L'a - mour est un oi - seau re - bel - le que nu pe - ut ap - pri - voi - ser". The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic pattern of eighth notes. The tempo is marked "Allegretto".

Figurația ritmico-melodică este repetarea anumitor figuri melodice într-un anumit ritm. Acesta este un tip mai rar întâlnit decât o figurație melodică sau ritmică (**exemplul 15**).

Exemplul 15. W.A. Mozart. *Requiem. Lacrymosa*

Larghetto

S.
La - - - cry-mo - sa di - - - es il - la

A.
La - - - cry-mo - sa di - - - es il - la

T.
La - - - cry-mo - sa di - - - es il - la

B.
La - - - cry-mo - sa di - - - es il - la

Figurația melodico-armonică este combinația de mișcare pe sunetele acordului cu mișcarea ornamentală prin încercuirea de sunete acordice (**exemplul 16**).

Exemplul 16. F. Schubert. *Sonata c-moll*, partea I

Allegro

P-no
p

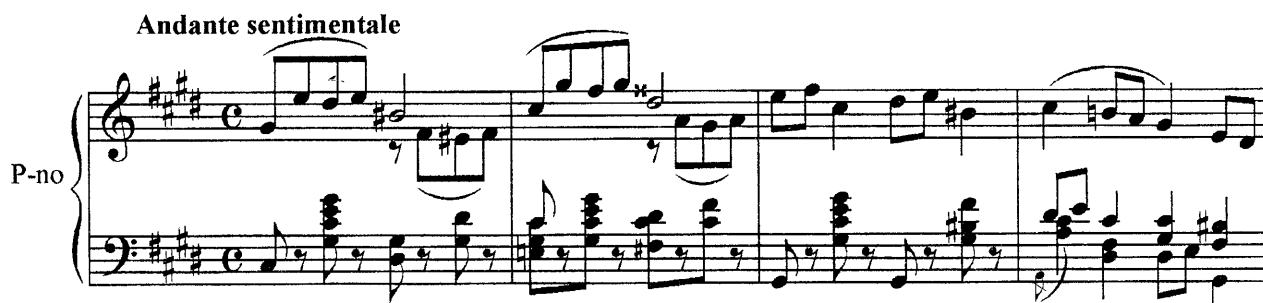
Deseori se întâlnește figurația melodică sub formă de motive mici de durată scurtă egale, care se introduc în una sau câteva voci de acompaniament, pentru a revigora mișcarea melodică. Deoarece vocile de acompaniament sunt, în general, mai puțin mobile decât melodia principală, îmbogățirea prin figurație melodică le dă o anumită dinamică, creează suport

pentru linia melodică principală sau „răspunde” la ea în momentul întreruperii sale sau opririi pe durate mari (**exemplul 13**).

În calitate de figurație melodică, pot fi introduse turațiile bazate pe sunetele auxiliare în jurul unui ton de armonie sau pe sunetele de trecere. Adesea, în figurațiile melodice apar replicile din tema principală care suna în melodie – sunt create niște imitații scurte pentru vocea principală (**exemplul 17**).

Exemplul 17. P. Ceaikovski. *Nocturnă*

Andante sentimentale



Toate aceste tipuri de figurații sunt cele mai tipice pentru vocile armonice intermediare, dar pot fi, de asemenea, folosite în melodie și în vocea basului. Deci, basul, împreună cu vocile intermediare, poate participa la figurația ritmică sau ritmico-armonică prin includerea sunetelor neacordice înconjurate cu cele acordice sau prin mișcările mici treptate – adică elementele de figurație melodică. Ocazional, și vocea principală se construiește sub formă de figurație armonică sau melodică, care este caracteristică pentru melodiile de tip instrumental (**exemplul 18**).

Exemplul 18. J.S. Bach. *Preludiu d-moll din Clavirul bine temperat*, partea I



În general, diferite tipuri de figurație utilizate în voci de acompaniament sunt concepute să completeze și să sublinieze expresivitatea vocii melodice principale, fără a contesta dominația vocii principale, ceea ce sporește posibilitățile artistico-expressive inerente ale facturii muzicale.

Figurația, fiind un element integrat al facturii, precum și factura în sine se schimbă și evoluează istoric și stilistic. În unele cazuri, figurația indică un gen anume, ca și factura în întregime. De exemplu, figurația ritmico-armonică sub formă de acorduri aranjate devine o formă preferată de acompaniament în melodiile romanțelor din secolul al XIX-lea (**exemplul 19**).

Exemplul 19. M. Glinka. *Я помню чудное мгновенье*

Allegro moderato

The musical score for Example 19 consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, 2/4 time, with the lyrics: "Я пом - ню чудно-е мгно-вень - е: пе-ре-до мной я - ви - лась ты ___". The middle and bottom staves form the piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

Un alt tip de figurație ritmico-armonică, reprezentând o alternanță uniformă a sunetelor acordului în registrul mediu, a fost numit „basul lui Alberti”, deoarece compozitorul Domenico Alberti, în secolul al XVIII-lea, a folosit-o printre primii (**exemplul 20**). O astfel de expunere în acompaniament devine un procedeu foarte răspândit și se regăsește în multe lucrări ale compozitorilor europeni din secolele XVIII – începutul secolului XIX: G. Telemann, J. Haydn, W. A. Mozart, J.K. Bach, L. Beethoven ș.a.

Exemplul 20. W.A. Mozart. *Sonata C-dur*, partea I

Allegro

The musical score for Example 20 shows the piano accompaniment of a sonata in C major, 2/4 time. It features a characteristic Alberti bass pattern in the left hand, consisting of a steady eighth-note accompaniment. The right hand has a melodic line with some slurs and a dynamic marking of *tr* (trillo).

Evident, figurația are o mare valoare expresivă în muzica de diferite stiluri și genuri, iar rolul ei nu se limitează la factura omofonică.

Cunoașterea diferitor tipuri de figurație este foarte importantă atunci când compuneți acompaniamentul, deoarece vă va permite să evitați monotonia în factura creată și să selectați mijloace expresive adecvate conținutului muzical și poetic al melodiei armonizate.

Lucrări la subiectul 1

1. Determinați tipul de factură în următoarele compoziții:
 - a) M. Glinka. *Marșul lui Cernomor* din opera *Ruslan și Ludmila*
 - b) J.S. Bach. *Preludiul mic C-dur*
2. Determinați construcția facturii muzicale, funcțiile vocilor, tipurile figurației în următoarele compoziții:
 - a) J.S. Bach. *Preludiu f-moll* din *Clavirul bine temperat*, vol. II
 - b) P. Ceaikovski. *Visul dulce* din *Albumul pentru copii*
 - c) Gh. Sviridov. *Romanță* din *Ilustrațiile muzicale pentru nuvela lui A. Pușkin „Viscol”*
 - d) R. Schumann. *Visurile* din *Albumul pentru tineri*.

2. ACOMPANIAMENT LA MELODIE

2.1. Acompaniamentul în factura acordico-armonică (corală)

Lucrul asupra compoziției acompaniamentului pentru melodia propusă se concentrează, în primul rând, asupra facturii omofonice, care corespunde repertoriului de cântec școlar. Aceasta nu înseamnă interzicerea sau restricționarea utilizării facturii polifonice și a elementelor ei, dimpotrivă, folosirea diferitelor tehnici polifonice îmbogățește factura omofonică a cântecelor pentru copii. În plus, unele cântece din repertoriul școlar implică interpretarea în forma canonului sau permit utilizarea imitațiilor, isonurilor.

Și totuși, inițial, este recomandabil să ne limităm la o factura omofonică, care demonstrează mai clar legile armoniei. Studenții trebuie să stăpânească acompaniamentul de tip acordico-armonic, care, la prima vedere, nu diferă de problemele tradiționale pentru armonizările existente în manuale. Cu toate acestea, armonizarea melodiilor de cântece are unele particularități.

În primul rând, dacă problemele presupun armonizarea fiecărui sunet al melodiei, iar tema *Sunetele neacordice* este studiată mult mai târziu, atunci când armonizați melodiile cântecelor, trebuie să se aibă în vedere diferite sunete neacordice. În al doilea rând, dacă în probleme ritmul pulsației armonice este inițial stabil și, de regulă, armoniile se schimbă la fiecare timp al măsurilor, atunci în melodiile cântecelor ritmul pulsației armonice poate varia foarte mult și depinde de mulți factori – tempo, gen, caracterul melodiei în general, în timp ce în probleme, așa cum s-a menționat, el este nivelat, neutru. La prima etapă, este necesar ca atenția să fie concentrată asupra soluționării acestor două probleme.

Vă recomandăm să nu abandonați complet soluționarea problemelor tradiționale, dar să lucrați la compunerea acompaniamentului simultan. Armonizarea problemelor ajută să se concentreze atenția asupra conducerii corecte a vocilor și în acompaniament, deoarece conducerea vocilor, bazată pe canoanele armoniei clasice, educă cultura și flexibilitatea auzului muzical și, ulterior, face posibilă evaluarea corectă a diferitelor deviații de la standardele armoniei clasice. Lucrarea la acompaniament prezintă și o serie de cerințe artistice, de aceea compunerea acompaniamentului este o sarcină mai dificilă decât simpla selectare a acordurilor.

Melodiile selectate pentru armonizare din folclorul diferitelor popoare, din repertoriul copiilor nu se limitează la mișcarea pe sunetele acordice, dar includ, în mod liber, diverse tipuri de figurație melodică, care ar trebui studiate cât mai curând posibil – printre primele teme.

Analizăm **tipurile sunetelor acordice și neacordice.**

Sunetele acordice sunt sunetele care intră în structura acordului. Pentru armonia clasică, bazată pe structura acordurilor de terțe, sunetele acordice sunt prima, terța, cvinta, septima și nona acordului.

Sunetele neacordice sunt sunetele care nu intră în structura acordului de terță, dar sunt legate de ea cu mișcarea la intervalul de secundă.

Există diferite clasificări ale sunetelor neacordice. Un criteriu important, care influențează intensitatea sonorității armonice, este poziția metrică a sunetului neacordic. Pe timpul tare sau relativ tare sunetul neacordic are un efect mai puternic asupra verticalei armonice, sună mai luminos și mai intens decât pe un timp slab.

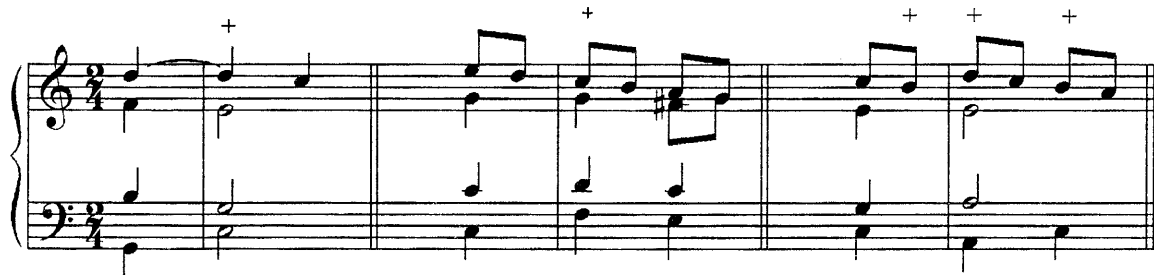
În acest sens, sunetele neacordice sunt împărțite în două grupuri:

- 1) sunete neacordice pe timpul tare și relativ tare al măsurii (întârziere);
- 2) sunete neacordice pe timpul slab al măsurii (sunetele de trecere, auxiliare, anticipație).

Astfel, există următoarele tipuri de sunete neacordice:


1) **întârziere** – se formează prin extinderea sunetului acordului anterior (precedent) pe timpul tare cu rezolvarea ulterioară pe timpul slab; întârzierile sunt împărțite în pregătite și nepregătite, numite *apogiatură*, care, la rândul lor, pot fi luate treptat sau prin salt (**exemplul 21**);

Exemplul 21.



2) **sunetul de trecere** – se formează în mișcarea lină pe timpul slab între două sunete acordice (**exemplul 22**);

Exemplul 22.



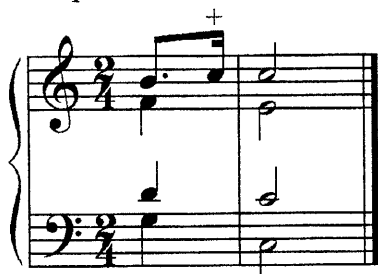
3) **sunetul auxiliar** – se formează pe timpul slab între sunetul acordic și repetarea lui; s-au distins sunetele auxiliare, care au fost introduse și rezolvate cu mișcarea lină, precum și luate prin salt (nepregătite) sau părăsite prin salt (nerezolvate, așa-numitele *cambiate*) (**exemplul 23**);

Exemplul 23.



4) **anticipație** – se formează pe timpul slab de la introducerea sunetelor acordului ulterior în acordul dat (**exemplul 24**).

Exemplul 24.



Sunetele neacordice pot fi aplicate nu numai într-o singură voce, dar în două și trei voci simultan; folosite în două voci, ele se numesc duble, în trei – triple. În plus, toate sunetele de trecere și auxiliare pot fi atât diatonice cât și cromatice.

Toate tipurile sunetelor neacordice se întâlnesc pe scară largă în melodiile cântecelor pentru copii, cu excepția anticipației, care nu este răspândită aici, dar a fost adesea folosită în muzica clasică și a epocii baroc.

Dacă luăm în considerare verticala armonică în întregime, atunci aplicarea liberă a diferitelor sunete neacordice este caracteristică, în primul rând, vocii principale, adică melodiei, de unde provine altă denumire a sunetelor neacordice – **figurația melodică**. Cu toate acestea, sunetele neacordice se întâlnesc și în alte voci ale facturii – vocile interioare, isonuri, contrapuncturi. Aici înțelesul lor corespunde pe deplin noțiunii *figurație*, care este concepută pentru a completa și a sublinia expresivitatea vocii melodice principale.

Există două tipuri principale de figurație – **cantabilă** și **pasaj-ornamentală**, în dependență de desenul figurației și de tempoul de executare. În melodiile cu caracter instrumental se folosesc ambele tipuri de figurație, iar în melodiile de tip vocal, recomandate pentru armonizare, se întâlnește numai figurația cantabilă.

Așadar, utilizarea sunetelor neacordice într-o melodie, pe de o parte, complică efectuarea compunerii acompaniamentului, deoarece oferă un număr mai mare de variante diferite de armonizare, dar, pe de altă parte, simplifică această lucrare, deoarece ritmul pulsației armonice încetinește în totalitate, schimbarea armoniei se produce mai rar și numărul acordurilor se micșorează.

În unele cazuri, studenții pot întâmpina dificultăți la selectarea unui anumit acord, când armonizează oarecare sunet ca acordic sau neacordic. Vă recomandăm să vă bazați pe legile generale ale armoniei clasice, să respectați schimbarea acordurilor lină și naturală, să folosiți cele mai tipice turații descrise în manualul de armonie, deoarece extravaganța la armonizarea cântecelor școlare nu este pe deplin potrivită. De asemenea, ar trebui să fiți foarte sensibili la ritmul pulsației armonice, deoarece în melodiile pentru copii schimbarea acordurilor are loc, de obicei, la timpurile măsurii, iar atunci când se folosesc tempourile rapide în anumite cântece, acordurile pot să mențină o măsură sau mai multe. În majoritatea cazurilor, la un acord revin două sau mai multe sunete melodice.

Dorința de a folosi turațiile tipice nu înseamnă că nu este nevoie să demonstrați un gust armonic, să aveți grijă de diversitatea sonorității armoniei acompaniamentului. Este important să nu mergeți dincolo de „stilul” melodiei cântecului, pentru a nu încălca semnificația lui artistică. Deci, un cântec simplu pentru copii, o melodie folclorică sau un cântec dintr-un desen animat poate că ar trebui să difere semnificativ în ceea ce privește mijloacele sale armonice, deoarece în anumite genuri și stiluri de muzică există unele dintre cele mai cunoscute variante de armonizare. Aceste variante sunt medii, nu prea simple și nu prea complexe, dar care dezvăluie complet posibilitățile artistice ale melodiei, pentru care și trebuie să fie orientate la armonizare. O astfel de variantă medie nu este unica posibilă și corectă, deoarece sunt admise

întotdeauna diferite abateri într-o direcție sau alta, dacă sunt determinate de un proiect creativ special și sunt justificate din punct de vedere artistic.

Deci, atunci când armonizați melodiile cântecelor în stadiul inițial, când creați un acompaniament în factura acordico-armonică, trebuie să efectuați următoarele acțiuni:

1) interpretați melodia în raport cu tempoul și caracterul (cu cuvinte, dacă există);

2) determinați reperele armonice ale formei – găsiți cadențe, determinați abaterile, planul tonal;

3) determinați planul armonic al melodiei – forma sa „armonică”: înțelegeți funcțiile acordurilor cu care puteți armoniza un sunet sau altul al melodiei, prezentați logica mișcării armonice – în general și în această secțiune a melodiei;

4) proiectați vocile de contur și turațiile armonice, care, pe de o parte, ar fi adevărată sub aspect funcțional, iar pe de altă parte, ar oferi conducerea corectă a vocilor – „calitatea” înlănțuirii acordurilor;

5) interpretați (scrieți) succesiunea acordurilor bazată pe planul armonic selectat.

Creând acompaniament în factură acordico-armonică la o melodie de cântec, studenții îl scriu, spre deosebire de problemele tradiționale, pe trei portative, în conformitate cu schema $2 + 2 + 1$, acompaniamentul este aranjat la patru voci pe două portative, dar melodia este vocea a cincea liberă. În același timp, sunt admise orice dublare, diferite octave și cvinte paralele care apar între melodie și vocile de acompaniament.

De asemenea, recomandăm să compuneți acompaniamentul la melodiile cântecelor și în factura corală strictă – pentru un cor de patru voci, ce are, de asemenea, o semnificație practică pentru activitatea viitoare a profesorilor de muzică. Cele mai potrivite pentru aceste scopuri sunt cântecele populare de diferite categorii – lirice, cântece de leagăn etc.

După armonizarea unei melodii într-o factura corală, recomandăm să se realizeze acompaniamentul în factura de pian conform schemei $2 + 2 + 1$ cu dublarea (sau fără) melodiei în acompaniament.

Atragem atenția profesorului că alegerea cântecelor populare trebuie făcută conform nivelului lor de complexitate. Unele dintre ele, cu simplitate aparentă, necesită mijloace armonice netradiționale, succesiuni neobișnuite, care nu sunt acceptate în armonia clasică, ceea ce necesită explicații speciale pentru studenți. De exemplu, în cântecele populare sună adesea turațiile modurilor diatonice naturale, sunt răspândite modurile alternative.

Acompaniamentul compus în factura acordico-armonică este recomandat pentru interpretarea la pian, cântând cu voce melodia – solfegiere sau cu cuvinte. O problemă însă este nivelul diferit de posedare a pianului de către studenți. Deoarece pentru unii studenți interpretarea acompaniamentului prezintă o anumită dificultate, le sugerăm, pentru o lungă perioadă de timp, să adere la două sau trei dintre cele mai simple tonalități, lărgind treptat numărul lor.

Pentru interpretarea cu succes a acompaniamentului este necesar să se realizeze dezvoltarea abilităților de automatism. Este recomandabil să vă limitați la o poziție strânsă a acordurilor, să interpretați trei voci superioare cu mâna dreaptă, să stăpâniți înregistrarea acompaniamentului în conformitate cu schema $1 + 3$, adică basul se interpretează cu mâna stângă, iar trei voci superioare – cu mâna dreaptă. Pentru a evita greșelile în conducerea vocilor, se recomandă să se ia acorduri într-o stare melodică fixată: 3T , 5D , 7D_7 , 1S , 3II_6 , 3K_4 . La început numărul acordurilor trebuie să fie limitat.

Simultan cu începutul lucrării la crearea acompaniamentului, este necesar să se îndeplinească problemele tradiționale la pian – interpretarea diverselor turații armonice, cadențe, propoziții, aderarea la aceleași condiții ca atunci când se interpretează acompaniamentul – adică poziția strânsă a acordurilor și starea melodică dată. Vă

recomandăm să dați acestor probleme un caracter creativ, de exemplu, compunerea acasă și scrierea unor fraze melodice și propoziții la anumite turații armonice, improvizarea aceluiași exercițiu în clasă și cântarea lor, pentru studenții avansați – transpunerea exercițiilor în tonalități diferite.

Ca exercițiu pregător pentru armonizarea melodiilor este recomandabil să propunem pentru armonizare diferite motive-acordări, secvențe, exerciții vocale folosite în practica didactică, precum și tetracorduri și game ascendente și descendente.

Deoarece melodiile cântecului implică adesea menținerea aceleiași armonii pe parcursul mai multor măsuri, este necesar să repetăm un anumit acord pentru sprijinul armonic. Astfel, este creată cea mai simplă figurație ritmică din acompaniament și se face primul pas pentru a crea acompaniamentul într-o factură mai dezvoltată.

Lucrări la subiectul 2.1.

1. Compuneți un acompaniament acordico-armonic conform schemei 1 + 3 la diferite melodii din repertoriul copiilor.
2. Efectuați transpoziția acompaniamentului la interval de secundă în sus și în jos de la tonalitatea originală.
3. Armonizați melodiile folclorice în factura corală (la alegerea profesorului).
4. Armonizați diferite exerciții corale, prezentând acompaniamentul conform schemei 1 + 3.
5. Interpretați cadențele autentice, plagale și complete în diferite tonalități, utilizând schema de aranjare a vocilor 1 + 3, efectuați transpoziție la interval de secundă în sus și în jos și utilizați acordurile însușite.

2.2. Acompaniamentul în factura omofonică dezvoltată

Crearea unui acompaniament acordico-armonic este prima etapă în compunerea acompaniamentului în factură omofonică dezvoltată. Deoarece în această factură se aplică aceleași cerințe privind normele de conducere a vocilor și de dublare prezente în facturile acordico-armonice, înregistrarea acesteia din urmă este o treaptă necesară, în special la etapa inițială. Ulterior, când studenții învață să „vadă” schema armonică a acompaniamentului factual, scrierea acompaniamentului acordico-armonic devine opțională.

Oferim **un algoritm pentru crearea acompaniamentului în factura omofonică dezvoltată:**

- 1) interpretați o melodie, definind caracterul și genul ei;
- 2) determinați forma armonică a melodiei – evidențiați cadențe, identificați abateri, determinați planul tonal;
- 3) determinați planul armonic al melodiei, interpretați (scrieți) vocile de contur;
- 4) interpretați (înregistrați) succesiunea acordică a cântecului pe baza planului armonic;
- 5) interpretați (înregistrați) o melodie cu acompaniamentul în factura acordico-armonică;
- 6) interpretați (înregistrați) o melodie cu acompaniamentul în factura omofonică dezvoltată, ce corespunde caracterului melodiei.

Pașii inițiali în crearea acompaniamentului sunt în concordanță cu succesiunea acțiunilor la rezolvarea problemei armonice, cu excepția faptului că genul și caracterul melodiei au o importanță mult mai mare atunci când compunem acompaniamentul. Acesta este un factor decisiv în alegerea facturii de acompaniament.

Trecerea acompaniamentului de la factură acordico-armonică la o factură omofonică dezvoltată se efectuează prin anumite etape de complicare:

- 1) expunerea acordică, cu acorduri arpegiate;
- 2) cea mai simplă figurație ritmică sub forma repetițiilor acordurilor, mutărilor acordurilor;
- 3) formula „bas – acord”;
- 4) aceeași formulă, dar cu dublarea la interval de octavă a basului, cu complicația basului prin mișcări;
- 5) aceeași formulă „bas – acord”, dar cu melodizarea basului – umplerea mișcării basului la intervale de cvartă și cvintă pe timpii tari cu mișcări treptate pe timpii slabi și alte variante;
- 6) figurația ritmico-armonică în factură – mutarea acordului sau a elementelor lui;
- 7) figurația melodică în factură – încercuirea tonurilor de acord, sunetele de trecere;
- 8) polifonizarea facturii – compunerea isonurilor, contrapunctelor la melodia principală, includerea imitațiilor;
- 9) compunerea introducerii și încheierii la melodia cântecului în factura acompaniamentului;
- 10) compunerea diferitelor variante de acompaniament la două sau trei cuplete ale cântecului folosind variații facturale-ritmice și facturale-armonice și, de asemenea, transpunerea ultimului cuplet al cântecului în tonalitate cu un ton sau un semiton mai sus;
- 11) dublarea melodiei cântecului în acompaniament cu complicația sau posibila simplificare a acompaniamentului – de exemplu, folosind acorduri din trei sunete sau acorduri necomplete, cu intervale diferite;
- 12) folosirea armoniilor disonante în acompaniamentul cu conducerea vocilor libere.

Caracteristica particularităților acompaniamentului, indicate în ultimele paragrafe, demonstrează complexitatea lui, care necesită o abordare creativă, un anumit gust, o gândire artistică în imagini muzicale. Este necesar de a atenționa studenții împotriva dorinței de a compune acompaniamentul cu toate „dificultățile” dintr-o dată, deoarece aceste elemente ale complexității facturii trebuie să fie folosite organic.

Dacă la începutul cursului de studiu al armoniei se recomandă să se treacă treptat etapele de complexitate ale facturii, atunci noile oportunități de promovare depind de gândirea muzicală a fiecăruia dintre studenți, de nivelul de avansare a grupurilor, de nivelul de posedare a instrumentului muzical și, în cele din urmă, de alegerea melodiei cântecului, care dictează anumite metode de armonizare și prelucrare în factură.

În primul semestru vă recomandăm să cunoașteți temeinic factura acordico-armonică, figurația ritmică, formula „bas – acord” cu diferite variante, precum și figurația ritmico-armonică. Aceasta oferă deja o gamă largă de diferite tipuri de factură concrete, suficiente pentru a armoniza orice melodie a cântecului.

Astfel, formula „bas – acord” poate avea un număr mare de variante, în funcție de măsură, ritmul pulsației armonice, tempoul, genul, dezvoltarea vocii basului etc. Acest fapt este evident și caracteristic facturii genurilor de dans. Figurația armonică și ritmico-armonică este folosită pe scară largă în române și cântece, de exemplu, figurația de tip tremolat. Pentru genurile de cântece și române este, de asemenea, caracteristică factura cu mutarea acordurilor, figurația ritmică a acordurilor, în special în ritmul de triolet.

Pentru a alege tipul de factură dorit, oferim **tabele de formule facturale tipice**, distribuite prin mărimile măsurilor (**Exemplele 25-28**). La alegerea facturii potrivite, studentul trebuie să interpreteze câteva formule, cântând melodia cu vocea.

2/4

¹ Unele formule de factură din exemplele 25-28 au fost luate din manualul lui N. Dolmatov [2], la care autoarea lucrării de față a adăugat formule noi.

Exemplul 26

3/4

The musical score is written for piano in 3/4 time and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The measures are numbered 1 through 22. The notation includes various rhythmic patterns, chords, and melodic lines. Measure 12 features a complex chordal texture with multiple notes in the treble clef. Measure 22 includes a triplet of eighth notes in the treble clef. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 22.

Exemplul 27

4/4

1 2 3 4 5 6

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 4/4 time. Measures 1 and 2 feature a piano accompaniment with chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. Measure 3 has a treble clef change and a fermata over the first measure. Measures 4-6 continue with a similar accompaniment pattern.

7 8 9 10 11

Musical notation for measures 7-11. Measures 7 and 8 have a treble clef change and a fermata over the first measure. Measures 9-11 show a more active piano accompaniment with chords in the right hand and a bass line in the left hand.

12 13 14 15 16

Musical notation for measures 12-16. Measures 12-14 feature a piano accompaniment with chords in the right hand and a bass line in the left hand. Measures 15 and 16 have a treble clef change and a fermata over the first measure.

17 18 19 20 21

Musical notation for measures 17-21. Measures 17-18 have a treble clef change and a fermata over the first measure. Measures 19-21 show a piano accompaniment with chords in the right hand and a bass line in the left hand.

22 23 24

Musical notation for measures 22-24. Measures 22-23 have a treble clef change and a fermata over the first measure. Measure 24 shows a piano accompaniment with chords in the right hand and a bass line in the left hand.

25 26 27

Musical notation for measures 25-27. Measure 25 features a treble clef with a 7/8 time signature and a sequence of eighth notes. Measure 26 shows a bass clef with a whole note and a treble clef with a dotted quarter note followed by a quarter rest. Measure 27 continues with a treble clef and eighth notes.

28 29

Musical notation for measures 28-29. Measure 28 features a treble clef with a 7/8 time signature and eighth notes, with triplets indicated by a '3' and a slur. Measure 29 shows a treble clef with a sequence of eighth notes, also with triplets indicated by a '3' and a slur. The bass clef has a whole note in both measures.

30 31 32

Musical notation for measures 30-32. Measure 30 features a treble clef with a 7/8 time signature and eighth notes, with triplets indicated by a '3' and a slur. Measure 31 shows a treble clef with a sequence of eighth notes, also with triplets indicated by a '3' and a slur. Measure 32 continues with a treble clef and eighth notes. The bass clef has a whole note in measure 30 and a half note in measure 31.

33 34 35

Musical notation for measures 33-35. Measure 33 features a treble clef with a 7/8 time signature and eighth notes. Measure 34 shows a treble clef with a sequence of eighth notes. Measure 35 continues with a treble clef and eighth notes. The bass clef has a whole note in measure 33 and a half note in measure 34.

Exemplul 28

6/8

Measures 1-5 of the piece. The music is in 6/8 time. The right hand (treble clef) features a melody of eighth notes and chords, while the left hand (bass clef) provides a simple accompaniment of quarter notes.

Measures 6-10. The right hand continues with a melodic line, incorporating some chords. The left hand maintains a steady accompaniment.

Measures 11-15. The right hand has a more active melodic line with some chords. The left hand accompaniment remains consistent.

Measures 16-20. The right hand features a melodic line with some chords. The left hand accompaniment continues.

La etapa inițială ar trebui să se limiteze la câteva formule facturale simple și, după ce le-au stăpânit bine, să-și extindă, treptat, numărul. Se recomandă să alegem unul sau două exemple de formule facturale pentru cele mai răspândite genuri ale muzicii copiilor – polca, marș, cântec de leagăn, incluzând, de asemenea, formule pentru factura valsului și factura de cântec-romanță.

În toate cazurile, expunând acompaniamentul într-o factură omofonică dezvoltată, este necesar să urmărim înlănțuirea corectă a acordurilor, deoarece legătura dintre tonurile acordurilor este păstrată datorită conducerii vocilor. În diverse figurații armonice și ritmico-armonice, de exemplu într-o mișcare arpeggiată pe sunetele acordului, pot apărea două sau trei voci ascunse, dar, în realitate, această mișcare are loc într-o singură voce. În majoritatea cazurilor, în astfel de succesiuni armonice, normele de dublare corectă în acorduri și normele în conducerea vocilor sunt păstrate. Prin urmare, folosind formulele facturale date pentru a crea acompaniamentul la melodiile cântecelor sau pentru a crea noi forme ale figurației, trebuie să luăm în considerare conducerea vocilor ascunse și regulile pentru înlănțuirea acordurilor prevăzute în cursul de armonie.

Introducând treptat diferite formule facturale, este necesar de a le stăpâni bine în procesul executării la pian pentru a obține interpretarea acompaniamentului într-o factură omofonică dezvoltată direct din acompaniamentul scris în factura acordico-armonică. În acest scop, recomandăm probleme tradiționale la cursul de armonie – interpretarea cadențelor, turațiilor armonice, propozițiilor – să efectuați în diferite tipuri de factură.

Atunci când stăpânim formule facturate, trebuie să fim atenți, în special, la conținutul lor ritmic, deoarece complicațiile desenului ritmic – diverse tipuri de sincopă, triolet, ritm punctat – trebuie introduse pe etape.

În plus, factura omofonică a acompaniamentului poate fi aranjată **cu diferite tehnici polifonice – imitații, isonuri, contrapuncte.**

Deci, este posibil să acordăm o anumită independență oricărei voci de acompaniament. Aceasta se referă, îndeosebi, la bas ca a doua, cea mai semnificativă voce a facturii omofonice.

Melodizarea basului poate fi făcută în mai multe moduri:

1) atunci când se repetă armonia în întreaga măsură sau pe câțiva timpi ai măsurii, basul se poate mișca pe sunetele acordice, începând cu starea directă a acordului sau cu sextacord pe timpul tare;

2) cu armonie repetitivă, basul umple pasajele dintre sunetele principale ale acordului pe timpii principali și cu diferite sunete de trecere diatonice și cromatice;

3) pe timpul slab înainte de un acord nou, la vocea basului se introduce sensibilă la fundamentală acordului – ca un fel de inflexiune, dar fără participarea celorlalte voci de acompaniament.

Un alt mod de polifonizare este **reliefarea uneia dintre vocile armonice interioare ale facturii.** Pentru acesta putem utiliza diferite sunete neacordice sau, respectând conducerea vocilor lină, putem folosi sunete mai lungi într-o voce inferioară decât în alte voci de acompaniament, de exemplu, cu aceeași durată ca și în vocea basului. Contrapunctul care rezultă în această voce creează elemente de polifonie contrastante împreună cu melodia principală și îmbogățește, în mod semnificativ, factura acompaniamentului (**exemplul 29**).

Exemplul 29. V. Kikta. *Слон и скрипочка*

Ma-лень-ка - я скри поч-ка, ма-лень-кий смы - чок, за - иг-рал на скри поч-ке

ма - лень-кий свер - чок, за - иг-рал на скри поч-ке ма - лень-кий свер - чок.

Uneori în muzica cameral-vocală un contrapunct independent și dezvoltat are un timbru diferit – de violoncel, vioară, pentru a spori expresivitatea sonorității sale. Ca exemple numim romanțele *Сомнение* de M. Glinka și *Ландыши* de A. Arenski.

Cu toate acestea, melodizarea intensă a vocilor de acompaniament nu este întotdeauna potrivită în cântecele din repertoriul copiilor, mai ales în cazul în care acestea sună într-un tempo rapid. Mai multe oportunități pentru acest lucru sunt oferite în acompaniamentul la melodiile într-un tempo lent sau moderat, precum și la melodiile folclorice cu caracter liric. În general, aici, bineînțeles, trebuie să-ți demonstrezi propriul gust creativ.

Următorul pas este de a **compune introducerea și încheierea** pentru melodia cântecului în factura acompaniamentului, mai întâi – într-una sau două măsuri sub forma unei turații autentice sau complete, apoi – mai lungi, cu introducerea materialului melodic în acompaniament. Ca material melodic, ultima frază sau ultima propoziție a refrenului se dovedește a fi cea mai potrivită, dar și frazele inițiale ale refrenului sau ale cupletului sunt posibile. În stadiul final al compunerii acompaniamentului, atunci când se utilizează variația factuală și armonică a acompaniamentului la diferite cuplete, compunerea unei introduceri detaliate și încheierea cântecului în factura unuia din cuplete este obligatorie.

Pentru însușirea unor mijloace armonice noi în acompaniament vă recomandăm să propuneți, în primul rând, crearea acompaniamentului acordico-armonic; atunci când se repetă mijloacele deja stăpânite, este necesar să se depună eforturi pentru a crește numărul de formule facturale utilizate.

În general, dificultățile armonice ar trebui introduse treptat, dar nu neapărat în deplină conformitate cu ordinea temelor din manualul de armonie. Recomandăm să folosim câteva turații armonice pentru familiarizarea cu diverse fenomene armonice.

Astfel, multe acorduri pot fi incluse în creația practică a acompaniamentului mult mai devreme decât sunt studiate în teorie. Acest lucru se aplică trisonurilor în raport de terțe,

acordurilor dominantei duble, precum și unor acorduri pe treptele coborâte – trisonul treptei VI coborâte, sextacordul treptei II coborâte, trisonul treptei III coborâte. De asemenea, teme „Inflexiune”, „Modulare”, „Secvențele diatonice”, „Secvențele cromatice” sunt inițial stăpânite în sarcini practice pentru crearea unui acompaniament și apoi fixate într-un curs teoretic.

În general, principiul lucrării privind acompaniamentul implică o abordare integrativă, care combină cunoștințele și aptitudinile dobândite în cursul studierii diferitelor discipline.

Prin exemplul de melodii armonizate studenții stăpânesc cele mai simple forme mult mai devreme decât acestea sunt analizate detaliat la disciplina „Forme muzicale”. Cele mai răspândite forme ale cântecelor – perioada și forma bipartită fără repriză – sunt studiate, în primul rând, din punctul de vedere al conținutului lor armonic. Sunt analizate cadențele și planul tonal, iar în forma bipartită sunt posibile diferite raporturi tonale ale părților. Întrucât forma cea mai tipică pentru melodiile cântecului este forma bipartită fără repriză, unde cea de-a doua parte este dezvoltată sau contrastantă, aici se întâlnesc următoarele trăsături armonice ale formei: dacă începutul cupletului și refrenul sunt scrise în una și aceeași tonalitate, prima parte poate fi nemodulantă sau modulantă în tonalitatea dominantei, sau nemodulantă cu oprirea la D; dacă începutul cupletului și refrenul sunt scrise în diferite tonalități, prima parte poate fi nemodulantă sau modulantă cu o oprire pe dominantă noii tonalități. În astfel de forme bipartite sunt cele mai tipice raporturi ale tonalităților omonime, paralele sau la interval de cvartă (de exemplu, în cântecul lui V. Șainskii *Улыбка* se folosesc tonalitățile omonime). În mod obișnuit, a doua parte a formei bipartite conține o dezvoltare armonică mai activă cu secvențe cromatice sau diatonice, cu o eventuală revenire la tonalitatea principală. Așa-numita „secvență de aur” (V. Berkov) este folosită ca secvența cea mai răspândită: I-IV-VII-III-VI-II-V-I în minor, precum și fragmentele acesteia.

Deseori, forma cupletului este o formă bipartită mai dezvoltată, în care începutul cupletului este prezentat sub forma unei perioade (sau a unei forme bipartite simple), iar refrenul are o formă bipartită simplă (mai rar – o perioadă). Folosirea formei tripartite este, în general, atipică pentru genul cântecului, în timp ce în genul de romanță sunt destul de răspândite. În forme complexe, rolul contrastului armonic și modal-tonal al părților componente crește și mai mult, ceea ce trebuie să fie remarcat și de diferențele facturale la crearea acompaniamentului.

Până acum am vorbit numai despre acompaniamentul cu aranjare în patru voci, cu conducerea vocilor strictă, unde melodia este a cincea voce liberă care nu se interpretează la pian. Un astfel de acompaniament se creează pe baza acompaniamentului acordico-armonic prin aranjarea lui într-o altă factură, folosind una dintre formulele facturale propuse. În acest timp, expunerea vocilor se schimbă puțin – cele trei voci superioare în poziția strânsă sunt plasate în partea mâinii drepte, iar basul rămâne în partea mâinii stângi. Schema unui astfel de acompaniament poate fi desemnată prin formula 1 + 3.

Cu toate acestea, în practica pedagogică, adesea **este necesar să se interpreteze o melodie la pian, împreună cu acompaniamentul**. O astfel de sarcină pare să fie mai dificilă, de aceea vă recomandăm să propuneți astfel de sarcini mult mai târziu – până la sfârșitul cursului de armonie. În același timp, toate vocile armonice sunt plasate în partea mâinii stângi, melodia – în partea mâinii drepte. Numărul de voci armonice este, de obicei, redus la trei, așa că schema unui astfel de acompaniament poate fi desemnată ca 3 + 1. În acest tip de acompaniament acordurile incomplete sunt mai des utilizate, conducerea vocilor este, în general, mai liberă, numărul de voci este instabil (3-4, numărarea fără melodie). Factura este, în general, mai puțin densă, astfel că acest tip de acompaniament este mai potrivit pentru cântecele simple, moderate, liniștite.

În plus, pentru cântecele de leagăn, recomandăm o factură mult mai ușoară și mai transparentă, cu intervale și consunări susținute în acompaniament – de exemplu, cu intervale de cvintă, cu sunete auxiliare superioare și inferioare. De asemenea, este destul de potrivit să introducem dublări la interval de terțe în melodie concomitent cu un acompaniament mai ușor în partea mâinii stângi. Acest acompaniament sună foarte expresiv în unele cântece corale și de dans.

Și, în cele din urmă, **cel mai dificil tip de acompaniament** pentru studenți este acompaniamentul în care basul este plasat în partea mâinii stângi, iar melodia și vocile armonice – în partea mâinii drepte. În acest caz, este permisă o libertate mult mai mare la conducerea vocilor, precum și utilizarea acordurilor necomplete, comparativ cu cerințele studiate anterior. În același timp, basul câștigă posibilitatea utilizării pe scară largă a dublărilor la interval de octavă, a mișcărilor melodice cu sunete de trecere și auxiliare, adică, în general, rolul lui este în creștere. Acest tip de acompaniament contribuie la crearea sonorității mai dense și mai masive și este recomandat pentru melodiile de marș și de dans, pentru unele melodii contemporane din filme și desene animate.

Lucrări la subiectul 2.2.

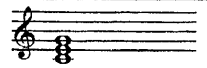
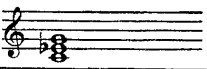
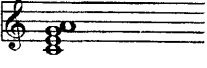
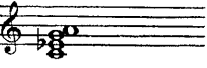
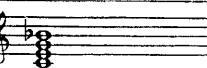
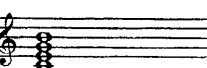
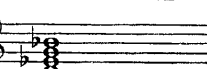
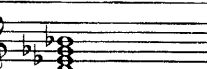
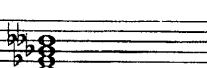

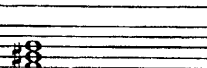
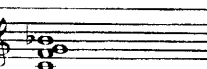
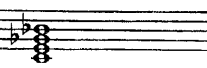
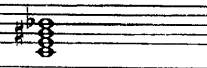

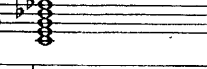
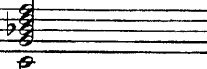
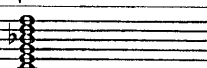
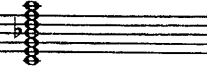
1. Armonizați în factura acompaniamentului de pian, în conformitate cu schema 1 + 3 (fără interpretarea melodiei cântecului în acompaniament), diferite melodii din repertoriul copiilor.
2. Transpuneți acompaniamentul la interval de secundă ascendentă și descendentă de la tonalitatea originală.
3. Armonizați melodiile, aplicând variații facturale și armonice în diferite cuplete ale cântecului; compuneți o introducere și o încheiere.
4. Învățați pe de rost melodiile cu acompaniament (opțional).
5. Transpuneți melodiile învățate cu acompaniament în tonalități diferite.
6. Armonizați diferite exerciții vocale în factura acompaniamentului de pian.
7. Interpretați cadențele autentice, plagale și complete, precum și turațiile armonice în expunerea factuală diferită pe schemă aranjării vocilor 1 + 3.
8. Armonizați în factura acompaniamentului de pian, în conformitate cu schema 3 + 1 (cu melodia cântecului în acompaniament), melodii diferite din repertoriul copiilor.

2.3. Crearea acompaniamentului prin acorduri cifrate (alfanumerice)

O abilitate foarte importantă pe care studenții trebuie să o acumuleze pentru a lucra cu succes la acompaniament este posibilitatea de a crea acompaniamentul pe baza acordului cifrat, care se folosește în muzica pop și jazz. După cum știți, aceste simboluri nu coincid cu simbolurile acceptate în cursul armoniei clasice, deoarece ele indică înălțimea absolută a acordului, indiferent de tonalitate. În plus, o anumită complexitate este cauzată de faptul că diferite versiuni ale denumirilor sunt utilizate în publicații interne și externe. Oferim un tabel al celor mai răspândite acorduri și denumiri alfanumerice comune acestora (**Exemplul 30**).

Înainte de a începe lucrul la acest tip de acompaniament, este necesar să studiem temeinic o serie de subiecte încă în cadrul cursului de teorie elementară a muzicii – de exemplu, „Tipurile septacordurilor”, „Nonacorduri”, „Acorduri cu tonuri înlocuite și suplimentare”, „Acorduri cu structura de cvartă”. Vă recomandăm să propuneți studenților exerciții de descifrare a desemnării alfanumerice a acordurilor în cântece din diverse culegeri sau sarcini cu scrierea schemei de litere pentru melodiile date.

Exemplul 30

Acordurile în jazz		
Notare	Simbol	Denumire
	C	trisonul major
	Cm	trisonul minor
	C ₆ , C ⁶	trisonul major cu sextă
	C _{m6} , Cm ⁶ , Cmi ⁶ , C ₋ ⁶	trisonul minor cu sextă
	C ₇ , C ⁷ , C _x	septacordul mic major (de dominantă)
	Cmaj ₇ , C ⁺⁷ , CM ⁷ , C _Δ	septacordul mare major
	Cm ₇ , Cm ⁷ , Cmi ₇ , C ₋ ⁷	septacordul mic minor
	Cm ⁷⁻⁵ , C ^{7b5} , Cmi ⁻⁵ ₇ , C _ø	septacordul mic micșorat (mic de sensibilă)
	Cdim ⁷ , C _o ⁷ , C _o , Cdim ₇	septacordul micșorat (micșorat de sensibilă)
	Cm ^{#7} , Cm ⁺⁷ , Cm maj ₇ , Cmi ⁺⁷	septacordul mare minor
	Cmaj ⁷⁺⁵ , Cmaj ^{7#5} _{#5} , C ⁺⁷⁺⁵ , C _Δ	septacordul mărit
	C _{7sus4} , C _{7,4}	septacordul cu cvartă
	C ₇₋₅ , C _{7b5}	septacordul de dominantă cu cvinta coborâtă
	C ₇₊₅ , C _{7#5} , C _{aug} , C ₇₊	septacordul de dominantă cu cvinta ridicată
	C ₉ , C ⁹	nonacordul mare (de dominantă)
	C _{b9} , C ^{b9}	nonacordul mic (de dominantă)
	Gm ₇ /C	septacordul mic minor pe basul c
	C ₁₁	undecimacord
	C ₁₃	terțdecimacord

Datorită utilizării pe scară largă a septacordurilor pe toate treptele în repertoriul modern al cântecului, apare o complicare suplimentară a verticalei acordice, cu o posibilă creștere a numărului de voci, cu conducerea liberă a septimei asemănătoare cu tonurile secundare ale acordului. Utilizarea **acordurilor cu tonuri secundare** este o metodă la fel de frecventă de complicare a armoniei în repertoriul cântecului. Cele mai frecvente tonuri secundare – secunde, sexte, cvarte – sunt luate în mod liber și nu rezolvate, armonia dobândește un caracter ascuțit suplimentar al sonorității, numărul de voci facturale crește, iar factura însăși este mai bogată.

O atenție deosebită ar trebui acordată complexității unei astfel de sarcini cum ar fi crearea unui acompaniament într-o factură omofonică dezvoltată pentru cântece moderne pop sau cântece pentru copii din filme cu desene animate. Factura acompaniamentului acestor cântece ar trebui să fie clar ritmată, deoarece acompaniamentul de pian nu numai că îndeplinește funcția de sprijin armonic, ci și înlocuiește, într-o oarecare măsură, părțile lipsă ale instrumentelor de percuție care sunt incluse în orchestra de estradă sau în ansamblul instrumental. Un ritm sincopat poate fi distribuit foarte capricios între toate vocile facturii, fără a se limita doar la cele inferioare; ritmul basului, care include ritmul punctat și sincopetele, este în mod considerabil îmbogățit. Recomandăm, în acest caz, să alegeți mai întâi câteva formule de factură, să le extindeți numărul așa cum sunt învățate și apoi să propuneți studenților să varieze diferite elemente ale facturii. Unele formule facturale prezentate în tabele sunt destul de potrivite pentru lucrarea inițială de creare a acompaniamentului pentru cântecele moderne (de exemplu, f.18, f.26, f.34, f.35, f.36 în măsura 4/4).

Anumite formulele facturale de muzică pop sunt destul de dificile pentru interpretare, mai ales pentru studenții care nu sunt pianiști. Pentru ei, desigur, nu trebuie complicate sarcinile, limitându-ne la factura simplă de cântec-romanță, care poate avea, de asemenea, un număr mare de opțiuni folosite în cântecele lirice moderne.

Lucrări la subiectul 2.3.

1. Descifrați desemnarea alfanumerică a acordurilor în culegeri de melodii pop contemporane (optional), scrieți acorduri.
2. Armonizați diferite melodii prin scrierea unor acorduri cifrate.
3. Compuneți acompaniamentul de pian la melodiile moderne, conform schemei 1 + 3 (fără dublarea melodiei în acompaniament).
4. Învățați pe de rost și interpretați acompaniamentul, cântând melodia cu vocea (optional).

4.4. Recomandări finale

La etapa finală de lucru cu acompaniamentul, studenții trebuie să învețe cum să **interpreteze două sau trei cuplete ale cântecului cu variante armonice sau facturale în acompaniament, cu introducerea și încheierea piesei**. În același timp, melodiile simple trebuie interpretate la prima vedere. Sarcini de compunere a acompaniamentului la melodiile cântecelor se recomandă a fi introduse în cerințele pentru examen, împreună cu armonizarea problemelor tradiționale.

În concluzie, menționăm faptul că învățarea de a armoniza melodiile cântecelor ar trebui să fie graduală și planificată, începând cu cele mai simple cântece folclorice și

terminând, în funcție de nivelul grupului, cu cântecele copiilor din repertoriul modern. Se recomandă crearea unui acompaniament cu o astfel de organizare factuală, care să dezvăluie pe deplin posibilitățile expresive ale melodiei prin acompaniament. Uneori este vorba despre un sprijin destul de simplu al armoniei, mai des se presupune folosirea figurației armonice sau ritmico-armonice. Adesea, interpretarea unei melodii în acompaniament nu este necesară, deoarece „aglomerează” și comprimă factura acompaniamentului, care poate să nu corespundă caracterului melodiei. Dacă melodia este transferată în partea mâinii drepte, aceasta este adesea în deplină concordanță cu scutirea din partea acompaniamentului în partea mâinii stângi, respingerea armonizării în patru voci, trecerea la acorduri cu trei sunete, acordurile necomplete și chiar intervale în acompaniament.

Este extrem de important să țineti cont de caracterul, genul, conținutul versurilor, deoarece aceasta vă permite să utilizați momente de imagine prin sunet în acompaniament (de exemplu, la menționarea cimpoiului să redați „zgomotul” cu intervale de cvinte în acompaniament, la menționarea tobei sau locomotivei interpretați figuri ritmice potrivite etc.).

Desigur, prelucrarea factuală a fiecărui cântec necesită o abordare individuală, o atitudine atentă, imaginație, creativitate din partea studenților, fără de care este imposibil să se ajungă la soluții originale și chiar de succes. Complexitatea suplimentară este cauzată de faptul că în multe cântece este imposibil să se păstreze o formulă factuală pe toată lungimea sa. **Schimbarea formulei facturii** ar trebui, de asemenea, să fie întemeiată și confirmată.

5. MODELE DE ARMONIZARE

3.1. Cântecul vioi cu acompaniament în factura omofonică dezvoltată

Cântecul este vioi, vesel, sună în tempoul rapid, are caracter de polcă, de aceea aici se folosește formula „bas – acord” în măsura 2/4. Pentru melodizarea basului facem mișcarea pe sunetele acordice la bas, precum și pasaje scurte pe sunetele neacordice la cadențe. Pentru introducerea lui ultimele patru fraze ale cupletului: melodia este plasată în partea mâinii drepte, iar în partea mâinii stângi luăm acorduri mai ușoare – din trei sunete.

TRENUL

Vers. și muz. populare

$\text{♩} = 96$

Voce

Piano

Tu-tu-tu-tu, tu-tu-tu-tu, vi-ne tre-nul n.ga-ră. Tu-tu-tu-tu, t--tu-tu-tu, ne du-cem la ta-ră.

Ta-ca-ta-ca, ta-ca-ta-ca, tre-cem pe la moa-ră. Ta-ca-ta-ca, ta-ca-ta-ca, am a-juns la ta-ră

1. Tu-tu-tu-tu, tu-tu-tu-tu,
Vine trenu-n gară.
Tu-tu-tu-tu, tu-tu-tu-tu,
Ne ducem la țară.

2. Ta-ca-ta-ca, ta-ca-ta-ca,
Trecem pe la moară.
Ta-ca-ta-ca, ta-ca-ta-ca,
Am ajuns la țară.

3.2. Cântecul liniștit cu acompaniament în factura omofonică dezvoltată

Cântecul este liric, liniștit, puțin trist, deci are tonalitate majoră, sună în tempoul moderat, în măsura 4/4. Pentru acompaniament folosim formula „bas – acord” cu mișcările basului pe sunetele acordice. Pentru introducere luăm ultimele două fraze ale refrenului: melodia este plasată în partea mâinii drepte, iar în partea mâinii stângi luăm acorduri mai simple și necomplete – din două-trei sunete.

VINE, TOAMNA, VINE

Vers. I. Ungureanu
Muz. E. Doga

$\text{♩} = 86$

Voce

Piano

Vi-ne, toam na, vi - ne prin văi și co-li - ne. La, la, la, la, la, la, la, la, la. —

Zboa ra și co-co - rii, ves nic ca-la-to - rii. La, la, la, la, la, la, la, la, la. —

Am zbu-ra și noi co - co-ri-lor cu voi. La, la, la, la, la, la, la, la, la. —

Dar sin tem prea mici, ra mi nem a-ici. La, la, la, la, la, la, la, la, la, la.

1. Vine, toamna, vine
Prin văi și coline.
La, la, la, la, la, la, la, la.
Zboară și cocorii,
Veșnic călătorii.
La, la, la, la, la, la, la, la.

Am zbura și noi,
Cocorilor cu voi.
La, la, la, la, la, la, la, la.
Dar suntem prea mici,
Rămânem aici.
La, la, la, la, la, la, la, la.

2. Nu mai zboară fluturi,
Frunzele se scutur.
La, la, la, la, la, la, la, la.
Șiruri de cocoare
Se topesc în zare.
La, la, la, la, la, la, la, la.

Am zbura și noi,
Cocorilor cu voi.
La, la, la, la, la, la, la, la.
Dar pea mult mi-i drag
Dulcele meleag.
La, la, la, la, la, la, la, la.

3.3. Cântecul de leagăn cu acompaniament în factura omofonică dezvoltată

Cântecul este liric, trist, deci are tonalitatea majoră, sună în tempoul lent, în măsura 2/4 și are un caracter reținut al cântecului de leagăn. Pentru acompaniament folosim formula „bas cu acordul despărțit” – figura de legănare. Pentru introducerea la ultimele două fraze ale cupletului: melodia este plasată în partea mâinii drepte, iar în partea mâinii stângi sună un acompaniament transparent maxim, obținând bivocalitate.

FRUNZULIȚA VERDE

Vers. și muz. populare

$\text{♩} = 60$

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 60 beats per minute. It consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a characteristic rocking pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand. The lyrics are written below the vocal line.

Voce

Piano

Frun zu - li - tă ver - de, ver-de min-tă

re - ce, ba-te vin tul, frun za ca-de, ia - tă toa mna tre - ce. Tre-ce și cu din - sa,

plea - că n.de-pâr - ta - re pes - te munti și pes-te a - pe pâ sări că - lă - toa - re.

Frunzuliță verde,
Verde mintă rece,
Bate vântul, frunza cade,
Iată toamna trece.

Trece și cu dânsa
Pleacă n-depărtare
Peste munți și peste ape
Păsări călătoare.

5.4. Cântețul vioi cu acompaniament în factura omofonică polifonizată

Cântețul este vioi, vesel, sună în tempoul moderat, are caracter de polcă, de aceea aici se folosește formula „bas – acord” în măsura 2/4. Pentru melodizarea basului facem mișcarea pe sunetele acordice la bas. Pentru introducerea luăm ultimele patru fraze ale refrenului: melodia este plasată în partea mâinii drepte, iar în partea mâinii stângi luăm acorduri mai ușoare, necomplete – din trei sunete. Polifonizarea facturii se face prin introducerea contrapunctului în vocile inferioare: una din vocile armonice are sunete mai lungi (un fel de pedală). Aceasta sună în intervalul de terță inferioară la melodia principală – pe timpul tare al fiecărei măsuri.

MOLDOVA

Vers. V. Pînzaru
Muz. M. Ungureanu

$\text{♩} = 72$

Vocce

Piano

Plaiu-le stra-bun, tu esti cel mai bun, ca doi nesti un grai ca un glas de rai.

La - la - la - la - la, la - la - la - la - la. La - la - la - la - la, la - la la la - la.

1. Plaiule străbun,
Tu ești cel mai bun,
Că doinești un grai,
Ca un glas de rai.

REFREN: la-la-la-la-la...

2. Tu ești pentru noi
Casă de eroi,
Vatră de comori,
Zâne și feciori.

REFREN

3. Plai moldovenesc,
Suflet strămoșesc,
Vrem în veci să fii
Leagăn de copii.

REFREN

6. LUCRĂRILE PRACTICE

Lucrarea practică 1

*Compuneți acompaniament la melodia prezentată în factura omofonică dezvoltată.
Interpretați la pian.*

CE E ȚĂRIȘOAREA MEA?

Vers. D. Bujor
Muz. P. Anton

Allegretto ♩ = 90

Ce e ta - ri - soa - ra mea? La, la, la, la, la, la, la.

E un cânt cel pot cin - ta. La, la, la, la, la, la, la.

1. Ce e țărișoarea mea? La, la, la, la, la, la.
E un cânt ce-l pot cânta. La, la, la, la, la, la.
2. Ce-i poiana cea cu flori? La, la, la, la, la, la.
Sunt tot frații mei, surori. La, la, la, la, la, la.
3. Ce-i câmpia-n lung și-n lat? La, la, la, la, la, la.
E pământul meu bogat. La, la, la, la, la, la.
4. M-am născut ca să mai cânt. La, la, la, la, la, la.
Cât pe lume eu mai sunt. La, la, la, la, la, la.

Lucrarea practică 2

Compuneți acompaniament la melodia prezentată în factura omofonică dezvoltată.
Interpretați la pian.

CÂNTEC-GHICITOARE

Allegretto

Vers. Gr. Vieru
Muz. E. Doga

Gu - ra ro - sio - a - ra, din - tii neg - ri - sori.
Al - bi - nu - te zboa - ra la ea ca la flori.
A - pa ro - sio - a - ra, pes - tii neg - ri - sori.
Mie - zul lui mai dul - ce ca mie - rea din flori.

Gura roșioră,
Dinții negrișori,
Albinuțe zboară
La ea ca la flori.

Apa roșioră,
Peștii negrișori,
Miezul lui mai dulce
Ca mierea din flori.

Zăpădiță roșă,
Dulce de nespus.
- Las că știm noi, este
Dulcele harbuz!

Lucrarea practică 3

Compuneți acompaniament la melodia prezentată în factura omofonică dezvoltată.
Interprețați la pian.

URSUL ÎN PĂDURE

Vers. Gr. Vieru
Muz. V. Rotaru

Andante con moto

The musical score consists of four staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is written in a single voice line. The lyrics are: Ur - sul a vi - sat azi noap - te, Mor, mor, mor, —; Ca tot ca - ta mu - re coap - te, Mor, mor, mor. —; Ur - sul mu - re na ga - sit, Mor, mor, mor, —; Pa - na cind nu sa tre - zit, Mor, mor, mor. —.

Ursul a visat azi noapte,
Mor, mor, mor,
Că tot cată mure coapte,
Mor, mor, mor.

Ursul mure n-a găsit,
Mor, mor, mor,
Până când nu s-a trezit,
Mor, mor, mor.

Lucrarea practică 4

Compuneți acompaniament la melodia prezentată în factura omofonică dezvoltată.
Interprețați la pian.

S-A DUS CUCUL LA PĂDURE

Vers. și muz. populare

Allegretto

The musical score is written on four staves in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is simple and repetitive, consisting of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

Sa dus cu - cul la pa - du - re, Cu - cu, cu - cu,
Sa cu - lea - ga flori și mu - re, Cu - cu, cu - cu.
Flori și mu - re na ga - sit, Cu - cu, cu - cu,
dar cu mier - la sa - ntil - nit, Cu - cu, cu - cu.

S-a dus cucul la pădure,
Cucu, cucu,
Să culeagă flori și mure,
Cucu, cucu.

Flori și mure n-a găsit,
Cucu, cucu,
Dar cu mierla s-a 'ntâlnit,
Cucu, cucu.

Lucrarea practică 5

Compuneți acompaniament la melodia prezentată în factura omofonică dezvoltată.
Interpretați la pian.

FETIȚA ȘI PORUMBIȚA

Vers. și muz. P. Ciorogariu

Allegretto

The musical score is written on four staves in a single system. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The melody is simple and repetitive, consisting of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes.

Fo - rum - bi - ta, tu dra - gu - ta, un - deti speli tu oa - re
Ful - gi - so - rii, o - chi - so - rii, al - be - le aripio - a - re?
Doar in rou - a, sau cind plou - a, te faci fru - iu - si - ca,
sau in va - le, lân - ga ca - le, te speli mi - ti - ti - ca?

Porumbiță, tu drăguță,
Unde-ți speli tu oare
Fulgișorii, ochișorii,
Albele-aripioare?

Doar în rouă
Sau când plouă
Te faci frumoșică,
Sau în vale,
Lângă cale,
Te speli, mititică?

Lucrarea practică 6

Descifrați acordurile cifrate (cu denumirea alfanumerice), compuneți acompaniament la melodia prezentată în factura omofonică dezvoltată, creați introducerea. Interpretați la pian.

CÂNTEC DE LEAGĂN

E. Krilatov

G D7 G G7

Voce

Piano

C Cm Bm Em7 Am7 D7 G G7

Piano

C Cm Bm Em7 Am7 D7 G6

Piano

Lucrarea practică 7

Descifrați acordurile cifrate (cu denumirea alfanumerice), compuneți acompaniament la melodia prezentată în factura acordico-armonică sau cu acorduri la partea mâinii drepte și basul reținut. Interpretați la pian.

SERENADA LUMINII DE LUNĂ

G. Miller

Andante ♩ = 60 F^6 $\text{A}^{\flat\circ}$ Gm^7 C° C^7 $\text{C}\sharp^5$ F

Fmaj^7 F^7 D^7 Gm F E° F GmG° Gm C^9 $\text{C}\sharp^5$

F $\text{C}\sharp^5$ FCm^7F^7 $\text{B}\flat\text{maj}^7$ Bm^6 Em^7 A^7 Cm^6 D^7

Dm^6 E^7 Dm^6 E^7 Cm^6 D^7 Gm^7 C^7 F

Lucrarea practică 8

Descifrați acordurile cifrate (cu denumirea alfanumerice), compuneți acompaniament la melodia prezentată în factura omofonică dezvoltată – cu ritmul punctat (de exemplu, în formula Nr.35 în măsura 4/4). Creați introducerea din câteva acorduri. Interpretați la pian.

CÂNTECUL LEUȚULUI

G. Gladkov

F B \flat 7 F B \flat 7 F B \flat 7

Voce

Piano

F D7 Gm C7 F Dm7

Piano

Gm C7 F C7+

1. 2.

1. 2.

Lucrarea practică 9

Descifrați acordurile cifrate (cu denumirea alfanumerice), compuneți acompaniament la melodia prezentată în factura cu acorduri la partea mâinii drepte și basul reținut la partea mâinii stângi. Interpretați la pian.

MAMEI ÎN AMINTIRE

Moderato ♩ = 60

Muz. I. Aldea-Teodorovici

Dm Dm

Gm

Gm/E

Vers. Gr. Vieru

A ve - nit un vint sia stins Lu - ma - na - ri - le de vis A - le o - chi - lor tai dulci Si a

A7

Dm

Gm

spus să mi te culci A ve - nit un vint in sat, A ve - nit sia scu - tu - rat Ro - sul

Gm/E

A7

Dm

D7

Gm

Dm

mar al i - ni - mii, Ce e - ra pen - tru co - pii. Se ui - ta nu - cul in fe resti, Mai - cu - ta

Gm/E

A7

B^b

Gm

Dm

Gm/E

E7

mea, Me - reu in - trea - ba un - de esti, Mai - cu - ta mea. Se ui - tan o - chii tai pus - tii, Mai - cu - ta

A

A7

B^b

Gm/E

Dm

D7

Dm/A A7

Dm

mea, in - trea ba trist de ce nu vii, Mai cu - ta mea. Se ui ta nu cul in fe vii, Mai cu - ta mea.

1. A venit un vânt și-a stins
Lumânările de vis
Ale ochilor tăi dulci
Și a spus să mi te culci,
A venit un vânt în sat,
A venit și-a scuturat
Roșul măr al inimii,
Ce era pentru copii.

REFREN:

Se uită nucul în ferești,
Măicuța mea,
Mereu întreabă unde ești,
Măicuța mea,
Se uită-n ochii lor pustii,
Măicuța mea,
Întreabă trist de ce nu vii,
Măicuța mea.

2. A venit un negru vânt
Și-a dat maica la pământ,
Spicele mânuțele
Ce m-au legănat cu dor.
A venit în țară-un vânt,
Numai eu că l-am simțit,
Numai eu și casa ta,
Ce rămâne singurea.

REFREN:

Se uită nucul în ferești,
Măicuța mea,
Mereu întreabă unde ești,
Măicuța mea,
Se uită-n ochii lor pustii,
Măicuța mea,
Întreabă trist de ce nu vii,
Măicuța mea.

ÎNCHEIERE

În general, succesele individuale ale studenți pot fi foarte diferite. Dar, pentru a stăpâni cu succes abilitățile de acompaniament, le recomandăm tuturor studenților să cânte piese muzicale cât mai mult, să citească melodii la prima vedere, să transpună, să învețe acompaniamentul pe de rost, să compună acompaniament la diferite exerciții vocale etc. Deoarece specificul viitorilor profesori de muzică este adesea legat cu necesitatea de a lucra fără textul muzical, li se cere să aibă o orientare liberă în cursul armoniei, inclusiv stăpânirea abilităților de a crea acompaniament armonic la diferite melodii din repertoriul copiilor.

În funcție de abilități, studenții obțin rezultate diferite, dar lucrul conștient și intenționat asupra compunerii acompaniamentului treptat dezvoltă auzul și gustul armonic, îi învață să audă activ, le îmbogățește gândirea muzicală.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. ДОБКИНА, Ю. Конспекты по гармонии. Санкт-Петербург: Композитор, 1994. 144 с.
2. ДОЛМАТОВ, Н. Гармония. Москва: Академия, 1999. 228 с.
3. ДЬЯЧКОВА, Л. Гармония в музыке XX века. Москва: Музыка, 1994. 144 с.
4. ОСЬКИНА, С., ПАРНЕС, Д. Аккомпанемент на уроках гармонии. Вып. 1. Москва: Музыка, 1989. 317 с.

ELENA SAMBRIȘ

**COMPUNEREA ACOMPANIAMENTULUI
LA CURSUL DE ARMONIE**

Ghid metodic

Notografiere: **Elena Sambriș**

Aprobat spre tipar: 21.08.2019

Formatul hârtiei 60x90 1/8

Hârtie offset. Tipar offset.

Coli de tipar: 7

Tiraj 20 ex.

Comanda nr. 79/19

Centrul Editorial-poligrafic al USM

Str. Al. Mateevici, 60, Chișinău, MD 2009