

Vasile Herman

BAZELE TEORETICE ale studiului
FORMELOR MUZICALE

SPECIFICUL DISCIPLINEI

1. Probleme de nomenclatură

Studiul Formelor muzicale reprezintă o disciplină de sinteză a cărei abordare presupune cunoașterea prealabilă a unor componente ale studiului general al muzicii cum sunt: teoria, armonia, contrapunctul. Alături de acestea mai este nevoie și de cunoștințe istorico-muzicale, de folclor (inclusiv folclor comparat), de teoria instrumentelor și orchestrație, de estetică și stilistică muzicală. Toate concură la o cât mai bună definire a formelor și, mai ales, la realizarea unor analize complete, de nivel profesional. Din această cauză programele analitice ale conservatoarelor, academiilor de muzică sau facultăților de muzicologie din diferitele tipuri de învățământ superior artistic, includ studiul formelor în ultima perioadă de școlaritate.

De la început această disciplină a ridicat unele întrebări privitoare la nomenclatură. Ele se repercutează mai cu seamă asupra învățământului în limba română, deoarece la noi instituțiile de învățământ muzical profesionist sunt de dată mai recentă.

Astfel, în mod concret, epoca interbelică cuprinsă între anii 1920-1940 a ridicat problema unei denumiri adecvate a disciplinei, acuzând și anumite fluctuații inerente începuturilor. Este epoca în care își fac apariția la noi Academii de Muzică (și Artă Dramatică) cum ar fi cele din capitală sau orașul Cluj, ulterior Timișoara și Iași. O sumară examinare a programelor analitice ale vremii (disociate în ani „de conservator” și „de academie”) arată cel puțin trei variante sub care este inclusă disciplina în cauză: Forme Muzicale (pentru pedagogi și compozitori), Teoria Formelor (pentru secțiile de canto) și Teoria Formelor Muzicale (pentru anul VI „conservator”) - adică preliminar anilor de „academie”, secția instrumentală¹).

Neîndoios, a se reduce totul la „teoria formelor” înseamnă a limita sfera întregului studiu la aspecte pur teoretice, în care practica muzicală vie și mai ales procesul analitic lipsesc sau sunt reduse la minimum. O

¹ A se confrunta lucrarea Pianul - arta și măestrui lui de Alma Cornea-Ionescu, Ed. Moravetz, Timișoara, 1937, p.105-106 și 114, cap. „Programul analitic pentru clasele de Conservator și Academie”.

altă fațetă - de astă dată opusă - și-a făcut apariția în zilele noastre când secțiile de muzicologie din conservatoare au prevăzut la acest capitol materia intitulată Analize Muzicale. Cu toată pregătirea temeinică primită de studenți în liceele de artă, abordarea directă la modul strict analitic a formelor, apare aproape un nonsens. Este știut că nu poate fi efectuată o analiză fără cunoașterea prealabilă a tiparelor muzicii, fără înarmarea subiecților acțiunii pedagogice cu un minim de cunoștințe teoretice privind alcătuirea compozițiilor analizate, evoluția și componentele lor. Iată de ce, ambii „poli” anterior semnalati: teoria formelor - analize muzicale devin, evident, incompatibili cu o bună și judicioasă pregătire muzicală teoretică. Teorie fără analiză și invers, înseamnă privarea subiecților de două laturi esențiale care se completează reciproc și care nu-și găsesc justificarea pedagogică decât într-o strânsă conlucrare. Cunoscând această realitate se poate opta pentru denumirea mai completă: Forme și analize muzicale sau Studiul formelor muzicale (ultima pare cea mai adecvată scopului pedagogic propus).

De altfel, în limbile unor popoare cu vechi tradiții ale învățământului muzical superior, denumirile sunt fie identice, fie apropiate de cele propuse anterior: Musikalische Formenlehre (Richard Stöhr, Hugo Leichtentritt), Handbuch der Formenlehre (Helmut Degen), The forms of music (Donald Francis Tovey), Bas trattato di forma musicale (Ed. Ricordi), Stroenie muzîkalnîh proizvidenii (L. Mazel), Zenei Formatan (Leo Weiner)², numai în limba franceză termenul este cuprins în denumirea Composition.

Tratatele de specialitate apărute mai ales în a doua jumătate a veacului nostru aduc completări substanțiale atât sub raport strict teoretic cât și practic (analitic) în ceea ce privește titulatura și alcătuirea unui manual contemporan dezbătând formele muzicii.

Se mai poate adăuga că, interdisciplinaritatea atât de frecventă astăzi, aduce contribuții unor științe ca: logica matematică, semiotica, teoria mulțimilor, teoria informației, analiza combinatorică etc., în scopul precizării în amănunt a tuturor întrebărilor ridicate de această complexă și dificilă disciplină a artei muzicale și a științei muzicologice.

² Studiul formelor muzicale (germ.), Formele muzicii (engl.), Tratat de forme muzicale (ital.), Construcția lucrărilor muzicale (rus.). Studiul formelor muzicale (magh.).

2. Evoluția în timp a încercărilor definirii teoretice și analitice a unor tipare și procedee compoziționale

Preocupă

general al cântării și efectul ei asupra stărilor sufletești: Systaltis (conduce spre nostalgie), Diastaltis (spre avânt), Hesychastis (către liniște), etc. Iată doar câțiva din termenii care desemnau caracterul melodiilor și aveau, neândoielnic, influență asupra modului lor de a fi construite. Puținătatea exemplurilor scrise care ne-au rămas din muzica elinilor vechi, ca și incertitudinile privind exactitatea notației, nu ne permit tragerea unor concluzii definitive privind formele pe care cântecele lor le îmbrăcau. Un fapt rămâne totuși cert. Atât la greci cât și la romani legătura indisolubilă dintre poezie și muzică aducea primatul formei poetice asupra celei melodice, ultima urmărind fidel textul. De aici o implicație cu consecințe până în zilele noastre: termenul de strofă muzicală întrebuițat curent în determinarea morfologiilor, a rămas și astăzi valabil, producând titulaturi ca: formă monostrofică, bistrofică, tristrofică, pentastrofică etc. Așadar, o reminiscență din timpurile când poetul și compozitorul se întâlneau în una și aceeași persoană, iar forma poetică o determina pe cea muzicală!

Evul mediu european a cunoscut o situație aproape similară. Acum, însă, muzica începând să fie notată din ce în ce mai riguros poate fi supusă unor analize științifice, chiar dacă se mai poartă discuții în ceea ce privește problemele semnificației exacte a semnelor. La fel, epoca medievală a cunoscut și tendințe de teoretizare a melodiei prin „scriitorii” despre muzică ale căror lucrări tratează diferite probleme lăsând uneori să se întrevadă și unele aspecte privind morfologia, dând denumiri unor tipuri de piese, care rămân până astăzi (Motettus, Rondeau, Ballata, etc.).

Cu toate acestea, cântarea gregoriană care domina întreaga muzică a evului de mijloc, rămâne fenomenul muzical cel mai caracteristic, având în primul rând un aspect practic, legat de drama liturgică. După opinia unor specialiști contemporani „Evul de mijloc în tratatele sale despre coral nu cunoaște reprezentări științifice ale formelor și nici analiza stilistică”³. Este adevărat că studiile scrise de diferiți teoreticieni medievali se ocupau mai mult de problemele modurilor (scărilor), ale notației, ale prolațiilor, ale esteticii sau contrapunctului vremii. Astfel sunt scrierile lui Johannes de Muris („Speculum Musicae” - datare incertă), Anonymus („Tractatus de Discantu” - datare incertă), Filip de Vitry („Ars Nova” - 1320?), Johannes Tinctoris („Tractatus de Musica” -

³ Dominikus Johnert: Wort und Ton im Choral, Breitkopf/Härtel, Leipzig, 1953, p.169.

1495?), precum și a altora mai timpurii (Cassiodorus, Amalar, Isidor de Sevilla, Franco de Colonia).

Se cuvine, totuși, amintit că în contribuțiile teoretice ale unora se fac - fie și succint - trimiteri la forme diferite ale muzicii timpului. Astfel în cunoscutul tratat cu titlul „De musica” al lui Johannes de Grocheo (datare incertă după copii din manuscrise: sec. XIII; Ernst Rohloff⁴ propune chiar anul 1300), autorul amintește despre forme ca: Ductia, Stantipes (dansuri de epocă), Responsorium, Organum, Motettus (forme liturgice), dând unele indicații generale privitoare la modul de a fi alcătuite, la text, origine și etimologie. Mai la obiect pare descrierea rondoului secolelor XII-XIII: „Cantilena care se numește rotunda sau rotundellus întruchipează un cerc, fiindcă începe și sfârșește la fel. Zicem (...) rotunda sau rotundellus pentru că părțile ei nu au un cântec diferit în partea de responsoriu sau de refractus” (refren, n. n.). Cum se poate constata, precizările sunt cel puțin parcimonioase, dacă nu chiar confuze.

Tot un teoretician al secolului XIII, Walter Odington⁵, în scrierea „De speculatione Musicae”, capitolul „De generibus cantum organicorum” face referire la aceeași formă de rondo arătând că „Discantul său are multe specii. Și dacă într-una dintre ele cântă, toate de obicei recită; se numește acest cântec Rondellus sau Rotabilis sau Circumductus și poate fi cu text (littera) sau fără text”. În continuare autorul oferă anumite date privind arhitectura unor piese ca motettusul, hoquettusul, conductusul, fără a face însă precizări de natură a lămuri pe deplin forma și modalitățile tehnicii contrapunctice.

În epoca Renașterii, cu toate că nu lipsesc unele scrieri teoretice (Zarlino, Vicentino, Ingegneri) care se ocupă mai ales de estetică, polifonie și moduri, unele referiri la tehnica de compoziție se fac mai ales în prefețele antologiilor de motete, madrigale, ricercari, etc. ale vremii (Pierre Certon: „Meslanges” - 1570). Alteori, unele studii cu caracter general cuprind succinte informații asupra formelor. Este cazul tratatului „L' Art de Rhétorique” al lui Jean Molinet (începutul sec. XVI) care amintește despre genul chansonului francez, sau „Musica Teusch” (1532) a germanului Hans Gerle, o „metodă” pentru instrumente cu coarde în care se pomenește despre lieduri, chansonuri franceze sau psalmi.

⁴ Ernst Rohloff: Der Musiktraktat des Joh. De Grocheo. Ed.Reinecke, Leipzig, 1943.

⁵ Activ între anii 1228-1240. A se vedea E.de Coussemaker: Scriptorum de Musica Medii Aevi. Georg Olms,Hildesheim, 1963, p.245.

Cât privește timpul în care barocul și clasicismul se înstăpânesc peste partea apuseană a continentului european, acesta cunoaște, de asemenea, unele încercări teoretice. Ele se referă mai ales la tehnica interpretării instrumentale (Couperin: „L' Art de toucher...”), la metodele folosirii contrapunctului imitativ (Jos. Fux, manualul în 1. latină apărut în 1725) sau la noua știință a armoniei (cunoscutul „Tratat” al lui Rameau). Toate acestea țin, însă, de istoria muzicii și nu mai necesită comentarii. Altele se referă la probleme de estetică (Girolamo Mei: „Discorso sopra la musica antica e moderna”, Veneția,1602) sau la noile genuri vocale în curs de apariție (Francesco Algarotti: „Saggio sopra l' opera in musica”, Livourne, 1763). Acesta din urmă poate dobândi interes pentru evoluția genurilor, subînțelegând eventuale aspecte de formă. La fel și cunoscuta scriere a lui J. Mattheson „Grundlage einer Ehren-Pforte” (Hamburg,1740). Referiri îndeajuns de concrete asupra formelor de fantezie din sec. XVIII oferă celebra carte a lui Carl Ph. Em. Bach: „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen” (Ed. Henning, Berlin, 1753, p.326-327).

Cât despre clasicii vienezi, aceștia (excepție făcând Beethoven), nu au lăsat scrieri teoretice. Cartea lui Beethoven intitulată „Studii de bas general, contrapunct și compoziție” (Ed. Haslinger, Viena, 1832) se referă mai ales la exerciții de polifonie imitativă și armonie, fără a oferi relații concludente privitoare la formele vremii, atât de bogate și diverse.

Pe la începutul secolului al XIX-lea își fac apariția unele lexicoane care includ probleme de muzică. Ele rămân însă inexplicabil de sărace în referirile la formă. Astfel „Lexiconul Koch” (1802) nu conține nici un paragraf sau capitol privitor la aceasta. Altă scriere similară, „Lexiconul muzical” al lui Gathy (1838), rezumă noțiunea la una singură: sonata.

Abia în a doua jumătate a veacului trecut și în primul deceniu al secolului nostru apar lucrări de specialitate consacrate explicării sistematice și exacte a formelor muzicale. Ele se datoresc strădaniilor marelui teoretician și muzicolog german Hugo Riemann (1849-1919), care, în ordine cronologică, a scris următoarele lucrări, toate intitulate „Formenlehre” (Studiul formelor muzicale) în anii 1887, 1889 și 1905. El se sprijină pe datele științei încercând o sistematizare a tiparelor, efectuând analize „care merg de la motiv până la simfonie”⁶.

⁶ Apud Helmuth Christian Wolff: Lexiconul M. G. G., vol. II, Ed. Bärenreiter, Kassel, p. 483.

În urma lui Riemann, nenumărați au fost muzicologii care s-au ocupat în continuare cu studiul formelor, acesta prezentând o atracție din ce în ce mai mare. Dintre ei se dau mai jos câteva nume mai semnificative: Hans Mersmann, Friedrich Blume, Rudolf Stephan, Carl Dahlhaus, Helmut Degen, Diether de la Motte, Vincent D' Indy, J. Combarieu, Kurt Westphal, Hermann Grabner, Wolfgang Stockmeyer, L. Mazel, N. Nikolaeva, Gárdonyi Zoltán, S. Toduță, August Halm, D. Cuclin, Donald Tovey, Blanche Selva, D. Bughici, etc.⁷

Se mai poate remarca în a doua jumătate a acestui veac și preocuparea pentru studiul formelor muzicii cu ajutorul unor discipline auxiliare ca logica matematică, teoria mulțimilor, lingvistica, acustica, semantica, semiotica. Așadar, interdisciplinaritatea joacă un rol din ce în ce mai important. De asemenea, muzica nouă de după anii 1950, bazată pe tehnici structuraliste, electronice sau stohastice, tinde spre explicarea unor noi fenomene privind forma în muzica ultimelor decenii. Opiniile câtorva specialiști de prestigiu au fost reunite în buletine cum ar fi „Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik”, vol. X: Form in der Neuen Musik (Ed Schott, Mainz, 1966), sub forma unor referate. Evident, studierea problemei formelor nu s-a oprit aici; ea continuă aducând noi puncte de vedere, adesea originale, rezultate mai cu seamă din implicarea disciplinelor speciale mai sus amintite, îndeosebi semiotica și semantica. Este posibil, așadar, să conchidem că fenomenul studierii tiparelor și mijloacelor de compoziție muzicală este un fenomen în plină evoluție care, odată cu scurgerea vremii, poate oferi soluții interesante, observații pertinente și, în ultimă instanță, rezultate revelatoare⁸.

3. Definiția formei muzicale

Încercările de a da o definiție lapidară și adecvată tiparelor sonore s-au izbit de mari greutăți încă de la începutul studierii lor științifice. Aceasta reiese și din faptul că un număr considerabil de scrieri, fie că neglijează, fie că ocolesc conștient problema, ferindu-se să angajeze

⁷ Numele și titlul complet al scrierilor autorilor amintiți vor fi trecute la indexul bibliografic general.

⁸ Mai nou, matematica joacă un rol însemnat în explicarea procedeeelor componistice. Se apelează la ordinatoarele cărora li se imprimă programe speciale, adecvate limbajului muzical.

formulări definitorii de oarecare exactitate științifică. Astfel, manualul „The forms of music” de Donald Francis Tovey (Oxford University Press, London, 1967) nu conține nici o referire la definiția formelor muzicale, ci trece direct la descrierea unor lucrări ca Aria, Cantata și altele. De asemeni, Richard Stöhr în „Musikalische Formenlehre” (Siegel, Leipzig, 1921, seria 14836) la pag. 90 arată că pentru el „scopul este de a da îndrumări practice pe drumul către compoziție”.

Unele tratate colective complexe sunt și mai parcimonioase „Bas trattato di forma musicale” (Ed. Ricordi, Milano, 1913) arată că „Faptul istoric prin care se manifestă forma muzicală (...) este necesitatea de a cultiva la muzicieni sensul arhitecturii sonore” (p.1). Volumul „Hoche Schule der Musik” (Akademische Verlagsgesellschaft, Potsdam-Leipzig, 1939) se rezumă la generalități și păreri ale unor literați clasici germani cu referire mai ales la poezie și dramaturgie (Goethe, Schiller)⁹. Mai mult, într-un tom colectiv recent, se fac trimiteri la clasicii antici aducându-se în discuție afirmația că „Forma, după părerea lui Aristotel, este relativă”¹⁰.

În consecință, nu puțini teoreticieni vorbind despre forma în muzică, fac referiri la literatură. De aici rezultă că în eforturile de a-i da acestuia o definiție, se pornește de la două sensuri:

I.) Un sens mai larg în care forma este raportată la totalitatea artelor și se definește ca un mod de organizare a materialului artei. Este vorba de îmbinarea contururilor, culorilor și volumelor în pictură și sculptură, despre diferitele combinații de cuvinte, fraze, versuri și rime în literatură (îmbinarea rimelor va fi hotărâtoare și în muzica evului mediu), despre îmbinarea sunetelor (uneori și a zgomotelor) în muzică. Toate acestea pot fi valabile, până la un punct, pentru artele extramuzicale, dar în domeniul sonor ele devin cu totul insuficiente și nesemnificative întrucât neglijează înseși bazele muzicii și a fondului ei specific ca artă. Una din greșelile fundamentale comise de anumiți teoreticieni este, deci, încercarea de a pune semnul egalității între analiza literară și cea muzicală, între formele pe care le îmbracă cele două arte. Aceasta cu atât mai mult cu cât între ele există deosebiri fundamentale de ordin conceptual, tehnic și de limbaj. Fiecare artă se structurează conform propriilor legi și, cu atât mai mult, muzica fiind o artă prin excelență a

⁹ „Muzica (...) este în întregime numai formă și conținut.” (Goethe), op. cit., p. 1.

¹⁰ Carl Dahlhaus, în vol. Darmstädter Beiträge..., „Form...”, Schott, Mainz, 1966, p.42.

derulării sunetelor, dobândește modalități de lucru, legi de îmbinare și succesiuni sonore într-un tot specific. Anumite aspecte primare cum ar fi sistemele fonice ca: modurile, tonalitatea, totalul cromatic, verticalitatea armonică, orizontalitatea contrapunctică etc., nu țin decât de o anumită „infrastructură” care, singularizată sau absolutizată, devine insuficientă pentru înțelegerea acelor complexe arhitecturi care sunt formele muzicale.

Este drept că și în restul artelor există similitudini cu anumite procedee de bază ale travaliului specific compoziției. Acesta ar fi, de pildă, cazul modului variațional de prezentare a unei idei sau imagini. Apare semnalat în literaturile vechi ca o posibilă și frecventă constituire nerimată a poeziei. Privitor la scrierea psalmilor, Blaga arată că „Un fel de corespondență de conținut trece prin două versuri sau prin cele două părți ale unui singur vers:

.....
„Munții vor sălta ca mieii
Colinele ca oile tinere”¹¹

Procedee similare se pot întâlni și în poezia contemporană dar și în artele plastice. Putem face, de exemplu, trimiteri la variantele „Păsării măiestre” a lui C. Brâncuși sau la „benzile” pictorilor din zilele noastre care prezintă una și aceeași imagine în diferite variante colorate diferite și cu anumite fluctuații de contur. Alte exemple ne pot oferi poeziile cu formă fixă cum sunt sonetul și rondelul. În sonet versurile sunt dispuse obligatoriu în două catrene și două terține cu rimele înlănțuite după formula: Str. I = a b b a, Str. II = b a a b, Str. III = c d c, Str. IV = d c d. Rondelul, așa cum a fost conceput în evul mediu și păstrat până astăzi, aduce alternanța unor versuri (perechi sau singulare) primind rol de refren cu idei secundare de tip episodic. La poetul francez medieval Charles d’ Orleans (1394-1465) forma fixă a rondelului poetic se definitivează primind trei strofe, primele două de patru, ultima de cinci versuri. Refrenul îl formează cele două dintâi și ultimele două versuri din strofele I-II și apare parțial (versul cinci) în ultima strofă:

I. Incolo-n coa’	II. Vom mai vedea
Și jos și sus	Suspūs supūs

¹¹ L. Blaga: Știință și creație. Ed. Dacia Traiană, Sibiu, 1942, p.21.

Și s-a și dus
Venit abea

Incolo-n coa'
Și jos și sus

III. Ani vechi mi va
S-au dus și nu-s
Dar ne-au adus
Ani noi câțiva
Incolo-n coa'¹²

Cele citate demonstrează, aşadar, că unele principii din arta poetică sunt valabile și în muzică, dar sunt, de fapt, puține și se referă la tradițiile legăturilor ancestrale dintre text și melodie. Cât privește formele mari ale muzicii, mai ales instrumentale, acestea se supun unui alt „cod” al expresiei, de care analistul este nevoit să țină seama atunci când „pune în lucru” o partitură încercând să-i demonteze „resorturile” mecanismului fonetic din care este asamblată.

II.) Un sens mai restrâns dar mai exact este cel care ține cont tocmai de specificul propriu al codului artistic muzical și de modalitatea ordonării și succederii în timp a complexelor de sunete. Fie că acestea se vor numi părți, strofe, secțiuni, „suprafețe sonore”, ele se înlanțuie, se derulează, revin (identice sau variate), se dezvoltă după legi proprii numai muzicii, dobândind în interior o organizare tipică a sunetelor, care nu se mai poate regăsi și în alte arte. Deci, conform acestei observații forma reprezintă modalitatea desfășurării unui „proces” muzical ce evoluează în timp. Un mare număr de teoreticieni și analiști contemporani au căutat să se apropie de izvoarele și calitățile de bază ale artei sonore, în tendințele lor de a-i defini și analiza „tiparele” potrivit cărora se organizează.

Iată, mai jos, câteva din cele mai semnificative definiții date formei muzicale în secolul nostru de către autorii unor cărți de specialitate:

Kurt Westphal:

„Noțiunea de formă (...) nu mai are un conținut bine definit și delimitat”. („Der Begriff der Musikalischen Form in der wiener Klassik”,

¹² Charles d' Orleans: Balade, Cântece, Carole, Lamenta, Rondouri, Ed. Univers, București, 1975, trad. R.Vulpescu. Despre constituirea vechiului rondel, sec.XII-XIII, a se vedea vol. Formele muzicii medievale europene, Cluj-Napoca. 1978.

Ed. Katzbichler, Chiemsee, 1971, p.10)

L. Mazel:

„Forma este echivalentă cu planul unei lucrări.” („Stroenie muzikálnîh proizvidenii”, Moscova, 1960, Introducere)

Helmut Degen:

„Forma este un principiu coordonator.” („Handbuch der Formenlehre”, Regensburg, Bosse Verlag, 1957, p.6-10)

Wolfgang Stockmeyer:

„Forma echivalează cu o schemă a compoziției muzicale.” („Musikalische Formprinzipien, Köln, H.Gerig, 1961, p.9.)

Gárdonyi Zoltán:

„Înțeleg prin formă raporturile de conținut și funcție dintre părțile unei lucrări muzicale.” („Elemző Formatan”, Zenemukiadó, Budapest, 1963, p.10)

Dimitrie Cuclin:

„Forma, deci, este apartenența necesară și similară a conținutului și a voinții (...) și se sculptează automatic în materia sonoră.” („Scrisori. O istorie polemică a muzicii”, Junimea, Iași, 1983, p.44)

Erwin Ratz:

„Atâta timp cât înțelegem sub noțiunea de formă numai schema unei anumite ordonări a părților, întrebarea hotărâtă pe ce anume se sprijină „întregul” care este mai mult decât o sumă a părților sale, rămâne fără răspuns.” („Einführung in die Musikalische Formenlehre”, Ed. Universal, Wien, 1973, p.8-9)

Hugo Leichtentritt:

„În general se înțelege prin formă în muzică, măsura structurării unui anumit tip de piesă ca de exemplu liedul simplu, marșul, valsul, etc. (...) Formele se schimbă cu fiecare epocă, cu fiecare stil nou.” („Musikalische Formenlehre”, Breitkopf-Härtel, Leipzig, 1952, p.1)

Friedrich Blume:

„Prin formă înțeleg posibilitățile și modalitățile dezvoltării muzicale și ale structurii (...) acuplarea mijloacelor, formulelor, tehnicilor, în mare și mic, ale părților muzicii (...), paralel se întretaie cuvântul Formă cu cuvântul Stil.” („Lexiconul M. G. G.”, Bärenreiter, Kassel, 1955, vol. IV, p.524)

Definițiile selecționate arată nu numai formulări și puncte de vedere diferite, dar și orientări uneori contradictorii ale diferiților cercetători. Totuși, se poate desprinde cu suficientă claritate evoluția

opiniilor către o considerare din ce în ce mai conformă cu specificul „codului” muzical și a legilor sale proprii de evoluție. Îndeosebi atrage atenția tendința de a considera muzica, tot mai limpede, în sensul unei succesiuni de părți cu funcție conformă locului pe care îl ocupă în procesul devenirii unei desfășurări sonore.

Sintetizând citatele anterioare se poate formula o definiție pe cât de cuprinzătoare, pe atât de lapidară:

Forma este echivalentă cu un anumit model de alcătuire muzicală („tipar sonor”) format din părți componente cu funcții specifice între care se stabilesc conexiuni determinate de o anumită ordine a succesiunii.

Acest enunț cuprinde principalele calități ale formelor muzicii care însemnează o desfășurare sonoră într-un „timp muzical” dat, unde se petrec „evenimente fonice” ordonate în interiorul și prin derularea părților care le cuprind.

Desigur, definiția de mai sus se referă la un „model” general valabil în ansamblul fiecărei forme în parte. Este, deci, un fel de a privi la modul general anumite tipare. Dincolo, există evident cazurile particulare ale fiecărei piese încadrabilă într-o anume schemă și care „se abat”, mai mult sau mai puțin, de la componența prestabilită, constituind un aport creator al compozitorului. Astfel, sonatele lui Beethoven se aliniază, în marea lor majoritate, „modelului” de sonată clasică; totuși, cu fiecare exemplu, creatorul aduce o realizare inedită și o soluție aparte dată schemei. Deci, între forma-tipar și forma-realizare vor exista mereu diferențieri în funcție de tematică și conținutul afectiv sau de idei pe care îl exprimă.

4. Conținut și formă

Una din însușirile de bază ale tiparelor muzicale trebuie să fie capacitatea lor de a transmite un mesaj ascultătorului, de a fi purtătoarele unul conținut emoțional sau ideatic. Asupra relației conținut-formă au existat păreri felurite și modalități adesea divergente de a o considera. În secolul trecut, până aproape către jumătatea veacului nostru, predomina o viziune romantic-subiectivă asupra conținutului. Numeroase analize „conținutiste” încercau să convingă melomanii și auditorii despre justetea propriei viziuni subiective a analistului, fără a izbuti să aducă și argumente științifice convingătoare în sprijinul afirmațiilor avansate prin

diferite studii sau lucrări. Mai mult, unii muzicologi de prestigiu, în opera cărora problemele formei ocupau un important loc, considerau că acestea nu sunt altceva decât o modalitate exterioară de redare a afectelor. „Forma ca un înveliș al unui conținut” apare în sensul unui fel de idee conducătoare avansată de Riemann, Stephan Krehl și Arnold Schering¹³. Mai recent, Dimitrie Cuclin afirmă: „Conținut în muzică este inefabilul ... Transmutat în afectiv, el devine substanță.”¹⁴ Ultima afirmație lasă să se desprindă opinia asupra imposibilității definirii conținutului și, în consecință, a relativității valorice a tiparului muzical.

În sens contrar, apare părerea potrivit căreia inspirația, deci conținutul afectiv, joacă un rol secundar, dacă nu este chiar exclusă din procesul creației: „O lucrare se afirmă și se justifică pe sine însăși prin jocul liber al forței sale” arată Stravinski în „Poetica muzicală”, minimalizând rolul afectivității, implicit al conținutului poetic al muzicii.¹⁵

Toate sunt, evident, idei cu pronunțat coeficient de subiectivitate atingând extremele, ajungând la o anumită exclusivitate în ceea ce privește aprecierea raportului conținut-formă: afirmare sau infirmare a unuia dintre termeni.

În contrast ne apar strădaniile unor cercetători din a doua jumătate a secolului XX. Aceștia se bazează pe interdisciplinaritate, căutând să explice întregul fenomen artistic și muzical prin intermediul unor descoperiri relativ recente din științele exacte sau umaniste. Sunt investigații bazate pe știința semnelor, Semiotica, pe capacitatea acestora de a „modela” grafic și sonor anumite stări emotive sau semnificații artistice. Conținutul va fi raportat, așadar, la Semantică (disciplină strâns legată de Semiotică), de o anumită semnificație și capacitate a formelor artistice de comunicare interumană. Mai precis: se analizează canalele și conexiunile acestora prin intermediul cărora semnificația artistică - implicit conținutul formelor - este transmisă receptorilor (spectatori, auditori). „Semantica văzută ca teorie a semnificării are în concepția lui De Mauro¹⁶ calitatea de a da un răspuns la o întrebare esențială: cum este posibilă înțelegerea mutuală prin intermediul limbii dintre membrii

¹³ cf. Diether de la Motte: Musikalische Analyse. Ed. Bärenreiter, Kassel, 1968, p.13-14.

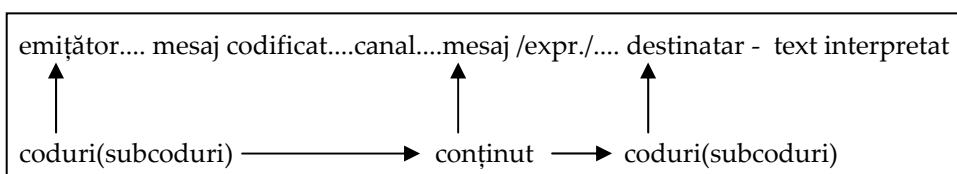
¹⁴ Dimitrie Cuclin: O istorie polemică a muzicii (scrisori). Ed. Junimea, Iași, 1983, p.44.

¹⁵ Igor Stravinski: Musikalische Poetik, Insel Verlag, Mainz, 1949, p.33-34.

¹⁶ vezi Tulio de Mauro: Introducere în Semantică, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1979. Se confruntă cu aceeași lucrare prefăta de E. Vasiliu, p.14.

aceleiași colectivități?". Problema se pune similar și în ce privește limbajul muzical: posibilitatea acestuia de a stabili o comuniune între autor, interpreți și public.

În acest sens, schema stabilită de Umberto Eco, unul din reprezentanții de frunte ai Semioticii¹⁷ arată drumul pe care îl parcurge mesajul artistic:



Este vorba aici de modelul comunicării de tip informațional. El se referă mai cu seamă la textul literar dar este valabil în mare măsură și pentru arta muzicală unde semnificațiile artistice sunt supuse unui coeficient mai ridicat de subiectivitate.

În direcția decodificării conținutului muzical prin intermediul descifrării semnificației desenelor melodice și a grupurilor de semne muzicale un rol important îl au unele cercetări recente din muzicologia universală și românească. Se pot cita, în acest sens, ca opinii cu valoare de referință, cele emise de Octavian Nemescu. El stabilește un grup de cinci capacități semantice ale semnului muzical, arătând că acesta „(...) joacă un rol aparte, prin capacitatea sa de exprimare sonoră esențializată și la un anumit mod de generalitate și abstractizare a unor semne active și reactive de reper, reprezentând el însuși un semn activ de sine stătător, generator al unor tipuri de reacții”¹⁸. În sensul celor de mai sus, el deduce și posibilitățile decodificării unor grupuri de semne care pot reprezenta motive muzicale, ritmuri, moduri, acorduri etc., cu anume conținut emotiv sau de idei. Astfel, în exemplul (dintre cele mai simple) privitor la modurile maqam arabe, Nemescu arată că: „(...) fiecare mod maqam semnifică în virtutea unei convenții (...) anumite semne active de reper, de natură paramuzicală (...) capabile să trezească anumite reacții

¹⁷ Umberto Eco: Tratat de semiotică generală. Ed. științifică și enciclopedică, București, 1982, p.193.

¹⁸ Octavian Nemescu: Capacitățile semantice ale muzicii. Ed. muzicală, București, 1983, p.45.

oamenilor cărora li se adresează¹⁹”. În societatea veche arabă aceste moduri puteau arăta, de la caz la caz, sentimente ca prietenia, unitatea, sau anotimpuri ca toamna, fiecare categorie de cântece bazate pe acest sistem fiind intonate la ocazii corespunzătoare.²⁰

Cele stabilite de Nemescu sunt valabile și în ce privește formele muzicii. Evident, anume tipare sau categorii ale acestora sunt purtătoarele unor conținuturi și semnificații artistice conform alcătuirii lor (bocet, dansuri, piese cu refren etc). În explicarea conținutului analistul va trebui să decodifice legătura dintre semnificație și forma muzicală care o poartă, arătând mijloacele folosite de compozitor pentru redarea legăturii dintre ele. Analiza strict tehnică devine însă aridă și lacunară lipsindu-i sesizarea fondului de idei al unei forme, pe când una exclusiv „conținutistă” (fără a arăta concret prin ce mijloace compoziționale este exprimat frumosul muzical) poate ușor cădea în diletantism literaturizant. Iată pentru ce o analiză completă va ști să țină cont de ambii factori, arătând cu competență și obiectivitate relația conținut-formă, legăturile lor și metodele specifice prin care ele se stabilesc și se realizează.

¹⁹ idem, p. 142

²⁰ id., p. 142

PRINCIPII GENERALE DE CONSTITUIRE A FORMELOR

Modul de alcătuire a unui tipar sonor depinde în mare măsură de o serie de factori care converg în a-i determina componența și structurile de bază. În acest sens, se poate spune că, la baza dezvoltării formelor stau anumite principii fundamentale ale muzicii, mai cu seamă ale felului de conducere a melodiei, a alcătuirii ei și a posibilităților ei de înveșmântare și îmbinare.

Așadar, la început este melodia care conferă un anumit contur tiparului sonor, jucând rolul desenului, a liniilor care compun o schiță (grafică) sau o pictură. Studiul melodiei este, deci, un important moment al determinării corecte a fundamentalelor părți care alcătuiesc o formă muzicală, fie ea simplă sau complexă. În cadrul melodiei se conturează și infrastructurile care îi determină esența: sistemele sonore cum sunt cele prepentatonice, pentatonice, modale, tonale, total-cromatiche sau altele cum ar fi cele bazate pe microtonii, sau rezultate din calcul și surse electro-acustice. Pe de altă parte, succesiunea duratelor și organizarea lor dobândesc o pondere mare determinând caractere esențiale ca cel de parlando rubato, giusto, ritmul liber psalmodic sau de coral etc. În acest domeniu, legătura cu poezia, cu ritmica vorbirii, cu succesiunea de silabe egale, lungi sau scurte, accentuate sau neaccentuate, dobândește o importanță deosebită. Monodiile antice și medievale, mai apoi formele polifonice ale evului mediu își vor organiza liniile melodice conform picioarelor metrice ale vechii versificații eline și romane, cărora le vor da un corespondent de durată a sunetelor melodiei²¹.

Independent de metrică și ritmică, melodia mai poate fi organizată - și respectiv analizată - în funcție de tipurile melodice, adică de mișcările fundamentale pe care le poate executa „linia” ei în spațiul de Herzi pe care i-l permite sursa (vocală, instrumentală sau electronică) de emisie. Este vorba, așadar, de mersul a două sau mai multe sunete, procedând din treaptă în treaptă executând:

- un pas în sus sau în jos:

²¹ Vezi: V.Herman, Formele muzicii medievale europene, curs xerografiat, Cons. "G.Dima", Cluj-Napoca, 1978, p.18.

Ex.1



- o oscilație superioară sau inferioară:

Ex.2



- un circuit melodic rezultat din combinarea celor două tipuri:

Ex.3



- un mers în scară ascendent sau descendent:

Ex.4



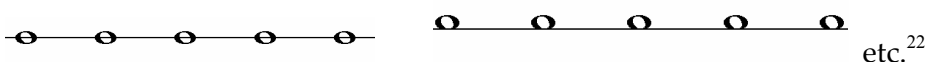
- sau, în fine, executând salturi, mai mari sau mai mici, în sus și în jos (considerate începând cu intervalul de terță):

Ex.5



Alături de aceste „tipuri” de bază este posibilă și combinarea, în anumite cazuri, a repetării unui sunet pe aceeași înălțime:

Ex.6



spre a conferi astfel, melodiei momente de binemeritată "relaxare" a auzului în procesul receptării ei.

Din aceste modalități de efectuare a mersului sunetelor se constituie melodia în întregul ei care, de cele mai multe ori arată o „curgere”, un cursus cu caracter vâlnit care pornește de la un sunet de bază, atinge o culminație și apoi revine la sunetul prim. Încă din teoria muzicii medievale gregoriene se consemnează construcții melodice „în arc” unde perioada de urcare este numită protasis iar cea de coborâre

²² Teoria medievală a muzicii conferă denumiri specifice unor atari „mișcări” melodice, studiate la disciplina Paleografie

apodosis²³. Un astfel de „cursus melodic” poate arăta o simetrie aproape perfectă, unde culminația (climax) se plasează în centrul întregii evoluții sonore:

Ex.7



Schema grafică a evoluției melodice poate fi consemnată astfel:

Ex.8

	+ climax	
Început	evoluție „în valuri”	sfârșit

Importanța unei atari curgeri a melodiei pentru înțelegerea alcătuirii formelor, rezidă în similitudinea, uneori frapantă, între un „cursus melodic” și „profilul” anumitor tipare muzicale.

Pe de altă parte melodia, prin modalitățile ei specifice de a fi construită, poate adera la două categorii esențiale.²⁴

a) melodia de tip energetic evidențiată prin: lipsa grupărilor ritmico-melodice, preferință pentru desene cu profil de scară, asimetrie structurală, evitarea grupărilor motivice, succesiunea neregulată a cadențelor interne, aderența pronunțată la linearitate și, deci, la scriitura polifonică cu caracter cvasi - ametric. Un exemplu: Invențiunea la două voci No.11 în sol minor de J .S. Bach (tema):

Ex.9



b) melodia de tip periodic în care își fac apariția grupările ritmico-melodice de esență motivică, apar simetrii interne determinate de succesiunea regulată a cadențelor, și, evident, datorită acestor calități, ea aderă la principiul verticalității armonice, permițând înveșmântarea cu ajutorul unui acompaniament:

Ex.10

W. A Mozart: *Sonata pentru vioară în mi minor* K. V. 304 p. I

²³ Paolo Peretti, Estetica gregoriană. Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma, 1934, p.43

²⁴ Clasificarea propusă nu epuizează, evident, studiul tipologiilor melodiei. Ea se referă numai la exemple în stare a clarifica problemele mari ale alcătuirii formelor.



din grupările ritmice se poate observa ușor simetria internă.

Cele două categorii semnalate sunt prezente atât în muzica instrumentală, cât și în cea vocală. Ele au fost citate numai în măsura în care pot lumina unele aspecte de constituire a formelor muzicale. Prima, prin asimetrie, provine indubitabil din vechile melodii cu text în proză, pe când cea de a doua își are sursa în cântecele scrise pe versuri cu o anume simetrie a accentelor prozodice, fiind grupate în strofe cu rime ce se succed regulat²⁵.

Melodia, prin marea varietate a formelor sale de constituire rămâne un nesecat izvor de posibilități ale alcătuirii formale. În analiză, ca și în tendințele de clasificare a tiparelor sonore, ea dă naștere unor principii fundamentale, unor entități melodice (și artistice), constituind tot atâtea surse din care izvoresc, de-a lungul timpului, tiparele-model pe care le îmbracă muzica.

Sursele de bază ale formelor

În neconținută ei evoluție și dezvoltare, arta sunetelor ține și a ținut mereu cont de un număr de factori, de entități cu funcție „germinativă” în stare de a-i determina modalitățile de încheiere formală. Este vorba despre anumite „stări” fundamentale în care melodia s-a conturat de-a lungul vremii determinând, prin profil și calități, nașterea și dezvoltarea categoriilor de tipare fonice. Conform acestor stadii se pot stabili un număr de „principii” care stau la baza formelor constituind tot atâtea izvoare din care acestea iau naștere:

1. Principiul de coral având la bază succesiuni melodice în care predomină sunetul aparent insubordonat ritmului, acesta fiind dictat doar de înlănțuirea silabelor textului. În consecință se schițează un cursus melodic apropiat de al cântecului plan din muzica gregoriană. Nu

²⁵ De aceea unii autori clasifică diferitele muzici în două mari categorii : dezvoltătoare și strofice, conform aderenței la cele două principii enunțate mai sus.

trebuie, însă, neglijată - mai ales de muzicologia contemporană - nici cealaltă latură: a cântării bizantine ale cărei origini sunt comune cu ale celei gregoriene. În creația secolului XX studiul și valorificarea tradiției artei bizantine și psaltice devin o necesitate de neînlăturat.

2. Principiul cantabil - adică cel izvorât din melodicitatea bazată pe grupuri de înălțimi și durate de sunete aflate într-o strânsă și logică corelație și care se îmbină în succesiuni orizontale. Apare sub forma „cântecului propriu-zis” din folclor, a liedului cult sau a cântecului de lume. Așadar, o categorie melodică din cele mai răspândite în timp și spațiu.

3. Principiul dansant care dă naștere unui tip specific de melodie constituit în strânsă corelație cu pașii de dans, depinzând de numărul și modul lor de îmbinare sau, uneori, și de mișcările corpului. În consecință, conturul melodic al formelor generate de o atare interdependență se va caracteriza prin anume simetrii întrutotul tipice, cu alură de neconfundat.

4. Principiul improvizatoric. Acesta nu poate face abstracție de nici una din tipologiile anterior semnalate. Este însă cel care permite interpretului crearea „ad-hoc” a unor melodii spontane dictate de starea sufletească a momentului. În evoluția generală a muzicii, nici una din marile epoci nu a putut face abstracție de acest principiu. Exercițarea lui într-o formă mai mult sau mai puțin controlată a dat viață unei „constelații” de piese cu un specific aparte care, în trecut, dar mai ales în a doua jumătate a veacului XX, s-au impus atenției prin calități de neconfundat.

În legătură cu principiile de bază semnalate este necesar a se arăta că cercetarea muzicologică - teoretică și analitică - a vremii noastre le acordă o deosebită atenție. Astfel, Helmut Degen²⁶ consideră că triada coral, cântec, dans formează un fel de „trinom” care generează anume categorii de tipare fonice, fiind concomitent baza lor de pornire. Acestora el le mai adaugă încă două mari grupări: forme de tip fantezie și forme compuse (pe baza înlănțuirii unor părți separate sau acuplate prin „attacca”).

Revenind la „principiile primare” din care descind practic tiparele care se vor alcătui treptat în timpul dezvoltării istorice a muzicii, constatăm că toate izvorăsc dintr-un anume fel de constituire a melodiei.

²⁶ Handbuch der Formenlehre, Bosse Verlag, Regensburg, 1957, p. 339.

Între aceste „principii” fundamentale și modalitățile enunțate de Helmut Degen nu există, de fapt, nici un fel de incompatibilitate. Triada coral-cântec-dans rămâne mereu valabilă constituind sursa de bază a dezvoltării în timp a formelor muzicale. Cât privește principiul improvizatoric, acesta se poate raporta și aplica la toți termenii triadei, căci un cântec, de pildă, poate avea un anume „coeficient” de improvizatie. Folclorul diferitelor popoare arată că interpreții adesea aduc modificări, mai mult sau mai puțin perceptibile „modelului” inițial al cântecului, cu fiecare „redare” a acestuia. Cât privește coralul, dar mai ales dansul, acestea pot fi, cu ușurință, supuse unor fluctuații variațional-improvizatorice de moment sau - mai adesea - scrise și concepute de compozitori, ca atare.

Revenind la „entitățile” din care se dezvoltă diferitele grupuri de tipare se poate constata că ele acționează influențând modul de alcătuire și tipologie a acestora, determinând anumite „trasee” pe care le urmează formele în evoluția lor.

5. Principiul de coral, a cărui origine trebuie căutată în cântecele rituale ale membrilor societății primitive, din care, apoi, se va naște cântarea de templu antic și mai târziu coralul propriu-zis, dă naștere, în general, formelor polifonice, deci celor ce arată o linearitate în conducerea relativ independentă a vocilor: Organum, Motet, Ricercar, Fugă, Invențiune, Uvertura pe coral, Variațiuni pe basso ostinato (Passacaglia, Chaconna), Concertul polifonic al barocului, Triosonatele polifonice ale aceleași epoci și, evident, marile forme polifonice în lanț ca Missa, Oratoriul, Pasiunea, Requiemul.

6. Principiul cantabil apare în toate epocile și în diferitele tipuri de cântec, fiind, concomitent legat strâns de text și conținut: cântecul de lume, cel de dragoste, de petrecere etc. El dă naștere unei anume categorii de forme fie monodice, fie bazate pe melodie acompaniată, formelor omofone în general, sau celor care îmbină omofonia cu polifonia. Influența cantabilității începe să se facă simțită încă din evul mediu și apoi pe tot parcursul dezvoltării muzicii, determinând forme ca: Secvența (Tropul de dezvoltare), Lauda, Lai, Canzone, Virelai, Ballata, Caccia, Rondeau, Madrigal (medieval și renescentist), Rondo-ul baroc, clasic și romantic, Aria de operă (cu sau fără „da capo”), Lied-ul vocal cu acompaniament de pian, ansamblu sau orchestră, Variațiuni de tip omofon (Doubles, clasice ornamentale, de caracter, libere), Uvertura, Sonata și Simfonia (vezi prezența anterioară a Canzone-ului), Poemul

simfonic, Concertul instrumental clasic și romantic, Piese de pian cu caracter cantabil sau liric (Nocturne, Preludii, Intermezzi, Rapsodii, Balade, Studii) sau Cantata vocal-simfonică.

7. Principiul dansant - prezent în cele mai nebuloase străfunduri ale istoriei omului, practicat în comuna primitivă sub formă rituală, mai târziu devine un mijloc de divertisment. El se leagă, prin însăși natura lui, de simetria pașilor de dans generând o categorie distinctă de muzici, al căror specific de neconfundat izvorăște din însăși funcționalitatea sa coregrafică. Din acest principiu, din aplicarea simetriilor amintite, rezultă forme ca: dansurile populare de toate felurile ca și apoi dansurile culte, dansurile instrumentale ale epocii barocului sau clasicismului vienez: Menuet, Gavotta, Loure, Sarabanda, Allemanda, Couranta, Giga, Rigaudon etc. Mai târziu: Poloneza, Mazurka, Valsul. Toate acestea se pot reuni în Suita de dansuri a diferitelor epoci sau în cuplurile de dansuri cum ar fi Pavana-Gagliarda. Indirect influențează sonata și simfonia intrând în componența ciclului sonato- simfonic baroc sau clasic sub forma Menuetului, apoi a Scherzo-ului. Așadar, principiul dansant își exercită puterea și asupra formelor mari tripartite cu trio. În același timp se interferează cu anumite forme de variațiuni cum ar fi, de pildă, Passacaglia și Chaconna care, la origine, erau dansuri și numai cu timpul se vor constitui în celebrele forme care mențin denumirea dansului care le-a generat. De asemenea, în cadrul suitelor de dansuri vor produce ideea de ciclu și, implicit, germenul noțiunii de variație ciclică (a se vedea, în acest sens, suitele lui Ambrosio Dalza din sec. XVI sau suitele pentru orchestră ale veacului XVII-XVIII, cum ar fi cele din „Florilegium musicum” de la 1695 ale lui C. Muffat). Nici rondo-ul, mai ales cel al barocului (tip Couperin) nu este străin de elementul dansant, mai ales în modalitățile de articulare a formei, în alternanța refren-cuplete, dar și în calitățile esențiale ale temei. Iată cum, dansul poate influența o pluralitate de scheme și modalități de eșalonare a părților unei muzici.

8. Principiul improvizatoric se referă la o anumită libertate atât în interpretarea muzicală, cât și în constituirea formelor. Improvizatia apare ca un procedeu care însoțește arta sunetelor pe tot parcursul existenței sale. Se poate nota că ea se leagă uneori strâns și de procedeu variațional exercitat fie asupra unei anumite teme, fie în cadrul variației celulare continui din muzicile vechi medievale sau cele foarte noi ale secolului nostru. Cât privește epocile clasice, acest principiu era practicat în muzica instrumentală, mai ales în piesele pentru cembalo și orgă, mai

puțin în lucrări pentru instrumente cu coarde sau de suflat. Se lega de procedeul basului cifrat care „controla” mișcările vocilor sau modalitățile de figurație cu ajutorul succesiunilor acordice indicate prin cifraj. Aceste succesiuni vor alcătui, la un moment dat, schema primară a unor forme de esență improvizatorică. Interpretul „preludia” la pian (cembalo, orgă, luth) în cadrul schemei armonice date, permițându-și improvizații mai mult sau mai puțin libere. În consecință, improvizația dă naștere unor piese cum ar fi: Preambul, Preludiu, Fantezie, Toccata, Invențiunea - în muzica instrumentală - și Recitativul („secco” sau acompaniat) sau Melodrama în muzica vocală. Melodrama își justifică locul în această categorie datorită faptului că este compusă dintr-o succesiune de „numere” muzicale și recitări de text cu elemente de improvizație în ceea ce privește succesiunea și constituirea lor.

Un deosebit rol îl joacă principiul improvizatoric în muzica contemporană. Aici, mai ales după anii 1950 se profilează un mare număr de muzici cu un „coeficient improvizatoric” din ce în ce mai ridicat. Este vorba de muzicile zise aleatorice, al căror grad de libertate poate merge până la apelul exclusiv la simțul și potențialul creator al interpreților. Cu toate că studiul acestora ține de analiza unor piese contemporane, deci în finalul unui curs de forme și analize, este, totuși, locul a se arăta că improvizația, deci muzica aleatorică, are acum un sens mai aparte decât în trecut. Aceasta, deoarece „controlul” interpretării se efectuează după alte legi decât cele armonice bazate pe funcționalismul major-minor, iar, pe de altă parte, principiul în cauză dă naștere unor forme speciale, purtând denumirea generică de forme deschise (spre „stânga” sau spre „dreapta” - adică puțința de a fi „citite” în ambele sensuri, cu momente mai mult sau mai puțin lungi de improvizație atât în coordonarea structurilor cât și a unor „secvențe” indicate de compozitor). A luat naștere, astfel, o adevărată teorie a formei deschise²⁷ care implică, în paralel, și posibilitatea unei variabilități în timp a muzicii, de unde „elasticitatea” ei ca durată a interpretării. De aici și o nouă teorie asupra timpului muzical, adică a percepției modului în care „curge” un proces sonor unde, prin improvizație, dobândește noi valențe atât expresive cât și de ordin psihologic. Ascultătorii percep în mod diferit o astfel de muzică - după gradul de atașament al fiecăruia - unora

²⁷ A se vedea: Konrad, Boehmer, Zur Theorie der Offenen Form in der Neuen Musik, Tonos Verlag, Darmstadt, 1967, p.5.

părându-li-se mai „lungă”, altora mai „scurtă”. Așadar, prin forma deschisă se va obține un plus de mobilitate, variabilitate și pluralitate de sensuri²⁸ - tocmai prin absolutizarea coeficientului improvizatoric.

Concluzionând asupra surselor și principiilor de bază din care se dezvoltă formele muzicale, este necesar a arăta că fiecare principiu în parte generează un anumit „traseu” pe care evoluează o categorie anumită de forme cu însușiri specifice, de neconfundat. Ar fi, însă, o greșeală să se creadă că fiecare din aceste căi reprezintă doar o unică și izolată modalitate de dezvoltare în timp. O cât de sumară examinare a celor expuse mai sus poate conduce la concluzia (deja schițată pe alocuri) că toate „cărările” străbătute de muzică nu sunt și nu pot fi izolate unele de altele. Ele au numeroase puncte de contact sau de intersecție în care „cresc” forme ce-și extrag sevele și modalitățile de structurare din două, mai multe, sau chiar din toate principiile de bază care le pot genera.

Ca un exemplu se poate oferi sonata clasică, în care își dau mâna principiul cantabil (în alcătuirea temelor), apoi cel de coral (în momente polifonice dezvoltătoare din tratate); principiul dansant se distinge în mișcarea de Menuet sau Scherzo, iar cel al improvizației se face uneori simțit în părțile lente sau în introducerile lente care preced atacul Allegro-ului prim de sonată. În consecință, sonata ca formă și ciclu în epoca clasicilor vinezi apare de o complexitate deosebită sintetizând, practic, toate principiile generatoare ale tiparelor muzicale. Este doar un exemplu în sprijinul precedentelor afirmații; la fel se poate remarca, de pildă, că în Passacaglia își dau mâna două principii de bază: cel de dans și cel de coral. Primul stă la temelia stadiului inițial când piesa era un joc popular monodic, cel de-al doilea își exercită puterea în momentul în care forma devine cea cunoscută din literatura clasică: variațiuni cu scriitură generală polifonică pe tema ostinato a dansului inițial. Exemplele ar putea continua.

În concluzia subcapitolului se mai poate arăta de asemenea că, pe „traseele” semnalate evoluează și tipare mai puțin importante sau cu o durată efemeră în timp. Au fost indicate doar acele forme generate de fiecare principiu în parte, care s-au perpetuat constituind tipare de bază ale muzicii. Evident, fiecare dintre ele și-a avut un moment propriu pe scara evoluției artei, în care a luat naștere, s-a dezvoltat și, apoi, a fost

²⁸ idem. Konrad, Bohmer, Zur Theorie der Offenen Form in der Neuen Musik, Tonos Verlag, Darmstadt, 1967, p.5.

abandonată de compozitori (ca de pildă Bergerette, Caccia etc). Altele, însă, au avut evoluții mai complicate, apărând și dispărând, la răstimpuri, fiind reluate ca titlatură dar având semnificații de conținut și formă complet diferite. Este cazul Baladei care în evul mediu (sub denumirea Ballata) reprezenta o piesă de dans vocai cu formă determinată strofic. Dispare pentru câteva secole pentru ca în veacul al XIX-lea să fie reluată cu titlul ușor schimbat, Balada, semnificând acum o piesă instrumentală sau vocală cu caracter epic-evocator.

Iată pentru ce, în lungul drumurilor dezvoltării muzicii, au fost arătate doar acele piese care s-au dovedit viabile, având o deosebită trăinicie în timp.

Modalități de constituire a formei muzicale

Din încercările de a da o definiție cuprinzătoare noțiunii de formă s-a văzut că aceasta se constituie prin articularea unor părți componente din care este alcătuită. Ele corespund, până la un punct, cu strofele din arta poetică sau cu anumite elemente ale limbajului vorbit. În consecință, pentru întreaga dezvoltare a tiparelor muzicale, de maximă importanță a fost tocmai această posibilitate de defalcare și îmbinare a componentelor. Pentru constituirea formelor hotărâtoare rămân deci:

1. numărul părților
2. funcția părților
3. modalitatea de acuplare a părților

1. Numărul părților. Acesta hotărăște, în ultimă analiză, mărimea formei, dar, în același timp, determină și anume funcții și posibilități de succesiune a componentelor. Este limpede că într-o singură parte, de pildă, nu pot avea loc nici un fel de acuplări și nu este posibilă decât o singură funcție a strofei alcătuitoare.

Astfel, conform numărului de părți se pot distinge:

a) Forme monostroifice notate convențional cu A și care sunt, evident, constituite dintr-o singură parte. Ele apar în forme mici izolate, dar pot forma și componente ale unor tipare mai ample. Se întâlnesc în mici piese instrumentale sau vocale, în unele lieduri scurte sau lucrări didactice (solfeгии, exerciții etc.), evident atunci când formează muzici de sine stătătoare.

b) Forme bistrofice care se notează tot convențional²⁹ cu A-B, sunt prezente, fie ca piese separate vocale sau instrumentale (lieduri mici bistrofice), fie în contextul unor forme mai mari, din care se detașează în sensul unor componente cum ar fi, de exemplu, tema unul ciclu de variațiuni ornamentale clasice. Pe o anumită treaptă a dezvoltării muzicii au existat și forme mari bistrofice (tot din două strofe), de amplă extindere (forma bistrofică veche a epocii barocului).

c) Forme tristrofice a căror notare convențională este A-B-A, alcătuiesc tiparul cel mai cunoscut care în anumite epoci a avut o mare răspândire (liedul mic sau mare tristrofic). Este posibil, însă, și un alt mod de alcătuire notat A-B-C pare desemnează un tipar neconvențional prezent în muzici ale evului mediu, renașterii sau barocului.

d) Forme pentaastrofice care rezultă din extinderea celor precedente prin repetarea a două strofe, conform tiparului: A-B-A1-B1-A2. Așadar, este vorba de reeditarea ultimelor două părți. Apare ca o formă prezentă în piese instrumentale sau vocale (lied, arie etc.) din epoca barocă, clasică sau romantică.

e) Forme multistrofice (pluristrofice) rezultate din acuplarea unui mare număr de părți sau „secvențe” care le compun. De obicei formează o catenă (lanț) care se poate nota, tot convențional cu A-B-C-D-E-F-.., formulă care nu este, însă, unică, ci poate suferi câteodată, importante modificări. Se întâlnește în muzica gregoriană și bizantină, în cântece populare (defalcabile în mai multe „rânduri melodice”), în suite, partite, concerte ale erei barocului, variațiuni clasice sau romantice, piese de muzică contemporană³⁰ întocmite pe baza catenei de secvențe sau structuri.

2. Funcția părților. În contextul formei fiecare componentă dobândește o funcție bine determinată care îi justifică prezența în cadrul întregului din care face parte. Astfel, se pot distinge trei funcții principale ale părților:

- a) funcția expozitivă
- b) funcția mediană
- c) funcția reexpoziitivă

²⁹ Excepțiile se vor vedea la descrierea detaliată a formelor.

³⁰ Se consideră că citarea aici a unor exemple concrete din literatura universală nu-și găsește justificarea, întrucât problema ține de ultimul capitol al unui curs de Forme Muzicale.

Alături, în anumite condiții, se mai disting și alte două funcții cu caracter secundar, care nu vor apare cu necesitate în fiecare tip de piesă:

d) funcția introductivă

e) funcția conclusivă (confundabilă uneori cu cea reexpozitivă).

a) Strofele cu funcții expozitive sunt amplasate, de regulă, la începutul formei, având rolul de a prezenta un material muzical de bază, din care se va constitui tiparul, ca un întreg. Se caracterizează printr-o anume stabilitate tonală, armonică și, mai ales tematică, având, în paralel, însușirea de a putea fi ușor reținute de către auzul muzical al ascultătorilor.

b) Strofele de tip median se situează - conform titulaturii - în centrul formelor având drept primă menire aceea de a continua și uneori a dezvolta materialul prezentat în strofele anterioare expozitive. Principala lor însușire este instabilitatea atât pe plan tonal cât și armonic, tematic sau structural. Ca atare, ele reclamă o continuare și o rezolvare a instabilității sus amintite, efectuată cu ajutorul materialului expus mai departe.

c) Strofele cu caracter reexpozitiv. Acestea au rolul de a readuce, identic sau variât, materialul prezentat de strofele expozitive. Prin aceasta, ele închid circuitul materialului muzical vehiculat de întreaga formă, conferindu-i „rotunjime” și caracter finit, încheiat.

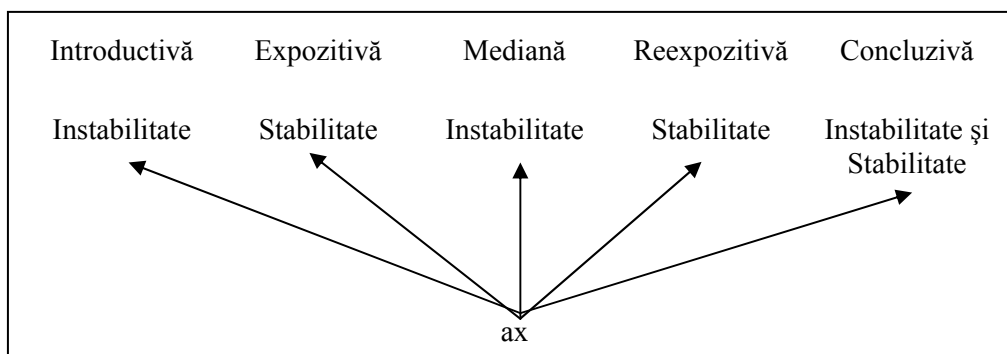
Toate acestea alcătuiesc funcții esențiale care, în general, sunt nelipsite, mai cu seamă din tiparele muzicale de o anumită amploare și complexitate. Alături, apar și strofe cu funcții suplimentare, menite să le întărească pe cele dintâi.

d) Strofele introductive au menirea de a crea o atare ambianță care să permită buna desfășurare a expunerii unui material muzical. Ele pot crea, uneori, și impresia de căutare, de aparentă nehotărâre în vederea atacului unei idei, de încercare a se amplasa într-o tonalitate anumită. Din această cauză, vor da senzația de instabilitate și, se pot înrudi întrucâtva cu strofele mediane. Se situează la începutul pieselor muzicale.

e) Strofele cu aspect conclusiv intervin cu necesitate la sfârșitul formei, ca un fel de completare a strofei respective, mai ales când aceasta nu poate crea o impresie suficientă de „încheiat” sau de „finit”. Din cauza aceasta, ele pot oferi, din nou, senzația de instabilitate - la început - , dar apoi tind, cu atât mai vârtos, către „așezare” în sens tematic sau tonal, cu ajutorul „punctuației” finale a formei.

Trebuie remarcat că, atât părțile introductive cât și cele concluzive nu sunt nicidecum obligatorii și că ele intervin doar în sens de completare, nuanțând în plus pe cele expozitive și reexpozitive. Sunt prezente atât în formele mici cât și în cele mari (mai ales), în intenția de a le oferi un caracter cât mai convingător.

În ansamblul unor forme muzicale, părțile cu funcțiile lor specifice pot fi imaginate grafic în felul următor:



Așadar, modul de amplasare conform funcției a tuturor părților arată că ansamblul unui tipar muzical se caracterizează printr-o frecventă simetrie, o judicioasă și echilibrată îmbinare a stabilității și instabilității conducând la un „proces” sonor în stare a menține trează atenția auditorilor.

3. Modul de acuplare a părților reprezintă posibilitatea îmbinării acestora în sens logic și este strâns legat de funcția lor.

Iată câteva din modalitățile cele mai frecvente:

a) Catena (lanțul) de părți arată posibilitatea îmbinării prin înlanțuire a unui mare număr de strofe sau segmente aflate în componență:

- încatenarea simplă prin repetarea unei singure idei, după schema:

A – A – A – A – A – ...

se întâlnește în cântecele rituale din folclorul popoarelor, unde tocmai repetarea obsedantă a unei fraze sau formule melodice creează impresia de incantație;

Ex.II



Sursă: Nicola, Szenic, Mirza –
Curs de folclor muzical,
 Ed. Did. și Pedag. Buc. 1963, p. 241

- încatenarea unei idei ce suferă cu fiecare repetiție diferite schimbări, după schema:

A - A1-A2 - A3 - A4 - A5 -...

Se poate întâlni frecvent în formele de variațiuni: Tema (A), Var.I (A1), Var.II (A2), Var.III (A3) ...

- încatenarea cu reveniri alternative ale ideii muzicale prime și implicarea unor schimbări pe parcurs:

A - A1 - A - A2 - A - A3 - A ...

aduce o diversificare a schemei anterioare;

- încatenarea propriu-zisă a unui număr de idei muzicale sau părți cu conținut diferit, care ia naștere, evident, din lanțul de idei variate: A - A1 - A2 - A3 - A4 - ... unde procedeul variației conduce firesc la individualizarea fiecărei părți dând naștere catenei (lanțului):

A, - B, - C, - D, - E, - F ...

Este o modalitate frecvent întâlnită în unele piese din evul mediu: cântarea gregoriană, tropi (de dezvoltare), apoi în cântecul popular (structurat cu ajutorul rândurilor melodice având conținut diferit sau puternic diversificat), în unele motete și madrigale renascentiste, în unele muzici contemporane³¹.

Evident, și în cadrul formelor de catenă sunt posibile schimbări ale succesiunii părților precum și revenirea identică sau variată a unor părți anterioare (a se vedea secvența cu da capo a evului mediu).

b) Alternanța reprezintă tot o formă de încatenare a două sau mai multe idei (părți) prin dispunerea lor succesiv-periodică. Distingem și aici mai multe modalități:

- alternanța simplă a două secțiuni înrudite, conform schemei:

A-A1-A-A1-A-A1...

Ex.12



Sursă: op. cit. P. 306

³¹ Vezi și la formele multipartite

sau cea a două idei cu conținut muzical diferit, conform schemei:

A – B – A – B – A – B

Ex.13

La' cest domn bunu



Sursă: op. cit. P. 247

- alternanța complexă în care intervin mai multe idei muzicale, fie rezultate dintr-un proces de diversificare variațională de tipul:

A - A1 - A - A2 - A - A3 - A - A4 ...

fie din succesiunea alternativă a unei idei principale A cu altele secundare având conținut muzical diferit, conform schemei:

A - B - A - C - A - D - A - ...

Este modalitatea principală de constituire a formelor cu refren și îndeobște a rondo-urilor epocii barocului (Fr. Couperin, J. Ph. Rameau, J. S. Bach). Desigur, sunt posibile și implicări ale procedului variațional, a unor reveniri de idei pe parcursul „lanțului”, a includerii așa-ziselor „idei intruse” etc., toate contribuind la conferirea unei complexități sporite a întregii forme. Este cazul rondo-urilor romantice ca și a unor piese vocale sau instrumentale din epoca Renașterii (Ricercari, Motete, Canzone etc.).

c) Dispunerea simetrică. S-a văzut încă din paragraful care dezbătea funcția părților că, în cadrul unui tipar sonor se face observabilă o anumită simetrie. Această dispunere simetrică a strofelor forme muzicale reprezintă una din modalitățile de bază ale alcătuirii lor. Se pare că a intervenit mai târziu pe scara istoriei, decât cele anterior semnalate. Sunt posibile și aici mai multe feluri de simetrie:

- simetria simplă rezultată din dispunerea a trei idei, din care cea din mijloc reprezintă un sector nou sub raportul conținutului muzical, conform schemei:

A – B – A

Ex. 14

Vine marea cât de mare

Sursă: op. cit p. 204



- simetria complexă (compusă) rezultă dintr-o dispunere similară a părților, dar fiecare din acestea poate afirma o constituire identică:

a-b-a - c-d-c - a-b-a

A B A

Atare modalitate poate fi remarcată, mai ales, în formele cu trio din epoca barocă sau clasică, având rădăcini în muzica medievală, mai ales în forma de balladă mare (Sonus Magnus) a Ars Novae. Pot, evident, și în cadrul acestei scheme, interveni perturbări variaționale sau eventualitatea includerii unor idei suplimentare:

- simetria de pod este, de fapt, cea mai amplă, întrucât rezultă din utilizarea mai multor secțiuni dispuse simetric, în maniera unui arc:

A-B-C-D-C-B-A

Este o modalitate relativ rară de acuplare, dând naștere așa-ziselor forme de pod sau forme în arc. Ele se pot întâlni deja la clasicii vienezi (vezi W.A.Mozart: Sonata în La major pentru pian K.V. 331 - Rondo Alla Turca - sectorul central - Trio), dar mai ales în unele lucrări contemporane (Béla Bartók: Cvartetul nr.5, p. II-a).

Alături de procedeele anterior amintite, care formează cele mai tipice posibilități de dispunere a părților, mai există, evident, o pluralitate de forme constituite neconvențional și neschematic. Este suficient să amintim, de pildă, așa-zisele scheme de bar care deși tripartite, nu dispun de simetrie: a - a - b.

Exemplele ar putea continua. Ceea ce se cuvine reținut este infinitatea și caracterul, practic, inepuizabil, de posibilități pe care le oferă modalitatea dispunerii părților, de-a lungul istoriei. Iar arta secolului XX este un izvor nesecat în acest sens, căci ea reeditează vechi tipare într-o nouă modalitate de organizare, apărând de aici noi și mereu proaspete variante ale acestora.

Interdependența dintre formă, stil și gen

Triada formă-stil-gen reprezintă interacțiunea dintre cele trei noțiuni între care se stabilește o strânsă corelație. Aceasta întrucât nu se poate concepe o formă în afară de un anumit stil, după cum aceasta nu poate fi nici neîncadrabilă într-un gen oarecare.

Printre cei care au semnalat mai întâi legătura indestructibilă a

formeii cu stilul poate fi considerat muzicologul Friedrich Blume. Acesta arată că: „Paralel se întreține cuvântul Formă cu cuvântul Stil- ambele înțelese, adesea, în chip diferit.”³² Tot astfel filozoful și muzicologul Theodor W. Adorno, referindu-se la ultima etapă stilistică din creația lui Beethoven, arată că „Pentru revizuirea înțelegerii stilului târziu (beethovenian n.n.) singurul ajutor ar putea fi analiza tehnică (adică de formă, n. n.) a lucrărilor în discuție”³³. Prin această afirmație, el întărește, indiscutabil, cele spuse anterior de către Fr. Blume.

Evident, stilul ca o categorie estetică nu poate fi cu ușurință definit. Majoritatea scrierilor teoretice se referă, în legătură cu această noțiune, mai ales la literatură. Astfel, teoreticianul francez Pierre Guiraud îl socotește drept „o manieră de a scrie, pe de altă parte maniera proprie de scriere a unui scriitor (...) o dublă definiție pe care dicționarele noastre moderne au moștenit-o de la cei vechi (...). Stilistica este o retorică modernă sub dubla sa formă: o știință a expresiei și o critică a stilurilor individuale (...) noua știință a stilului recunoaște doar cu încetul propriul ei obiect, scopul și mijloacele sale (...) stilistica (...) este și rămâne un studiu al expresiei limbajului (...) cuvântul stil se poate, deci, preta la multe interpretări și confuzii”³⁴.

În ceea ce privește arta muzicii, stilul ca noțiune și accepțiune estetică dar și formală nu prezintă diferențe esențiale față de definițiile citate mai sus. Până la o anumită limită stilul se poate identifica cu scriitura, dar dincolo de aceasta se angrenează un mare număr de alte calități și elemente de expresie sonoră care concură la definirea noțiunii. Acolo „unde (...) se schițează anumite constante există stil (...)” arată un teoretician contemporan³⁵. Fapt cu atât mai semnificativ, cu cât în fiecare etapă istorică se pot constata cu ușurință acele „constante” care o definesc și prin care se individualizează de precedentele și succedentele ei. Stilul muzical reprezintă, deci, modul specific al coordonării mijloacelor de expresie și a elementelor ce alcătuiesc forma, toate concurând în a-i acorda tenta de neconfundat, într-o anumită epocă istorică. Paralel formele dintr-un anumit stil vor arăta construcții similare sau, în orice caz, apropiate, cu relativ mici deosebiri de la o

³² A se vedea: Lexiconul M.G.G., Ed.Bärenreiter, Kassel, 1955, p. 524.

³³ Theodor W. Adorno, Moments musicaux. Ed. Suhrkamp, Frankfurt, 1964, p.14.

³⁴ Pierre Guiraud, La Stylistique, Presses Universitaires de France, Paris, 1972, p.7-8.

³⁵ Gilles-Gaston Granger, Essai d'une philosophie du style, Librairie Colin, Paris, 1968, p. 8.

individualitate creatoare la alta. Prin aceasta, stilul se arată ca o entitate generatoare de formă, un factor cu puternice reverberații în componența tiparelor sonore. Pentru a oferi câteva exemple mai semnificative, va fi suficient a se aminti faptul că, în anumite împrejurări, una și aceeași formă se schimbă odată cu stilul care-i dă naștere. Astfel rondoul medieval constituie la început o formă poetică în esență și, numai cu timpul se încheagă în sensul unei scheme muzicale propriu-zise. Aceasta, la rândul ei, suferă transformări vizibile, trasând deosebiri notabile între vechiul rondo francez al epocii barocului și cel clasic vienez, mai apoi cel romantic. Tot așa și sonata, pornind de la vechiul canzone instrumental al Renașterii, trece prin triosonată, apoi sonata scarlattiană a barocului, și în ultimă instanță se definitivează sub raportul schemei în cadrul sonatei clasice vieneze; alte schimbări vor mai avea loc atât în romantism, cât și în muzica secolului XX.

Termenul stil pornind de la latinescul stilus (=condei) dobândește, deci, de-a lungul vremurilor, semnificații tot mai importante în ceea ce privește puterea de a influența felul de încheagare a diferitelor ipostaze concrete în care se manifestă, ca o construcție artistică de sine stătătoare, opera de artă.

Muzicologia contemporană, atunci când se referă la stiluri înțelege nu atât scriitura unei compoziții, cât împrejurările și ambianța care au generat-o, deci încadrarea ei într-o anumită epocă și amplasare geografică. Se stabilesc, astfel, un număr de etape istorice care se confundă cu stilurile respective. Acestea sunt, în linii mari, următoarele: evul mediu, Renașterea, barocul muzical, clasicismul vienez, romantismul și epoca contemporană. Evident, între ele se situează unele perioade intermediare, care fac trecerea de la un stil la altul, aducând, pe nesimțite, schimbările care vor defini apoi viitoarea nouă etapă. Tot așa, în cadrul fiecărui stil se pot distinge „școli” și „personalități” care le definesc și le ilustrează, fiecare alcătuind o componentă - mai mult sau mai puțin definitorie - a epocii respective, după cum se pot distinge, uneori, și așa-zise „încrângături” ale unui stil oarecare. De pildă, în ansamblul muzicii medievale, epoca Ars Nova constituie o astfel de subîmpărțire limitată într-un timp mai scurt, dar cu coordonate artistice bine reliefate.

În strânsă legătură cu stilul stau și genurile muzicii, o nouă categorie ce comportă considerabile dificultăți în ceea ce privește definirea ei. Și aici scrierile teoretice se referă mai mult la limbajul vorbit,

deci la literatură: „expresia (...) va fi adaptată diferitelor moduri ale expresiei literare (...). Noțiunea de gen devine baza întregii literaturi și se răspândește în categorii din ce în ce mai numeroase și mai subtile pe măsură ce le aprofundează”³⁶. Încă din sec. IV î. e. n. grecii distingeau în literatură genuri în proză și în versuri, care exprimă sentimente personale sau colective, purtând denumiri ca encomion, prosodion, dithyramb etc. Cu timpul ele se diversifică și încep să fie teoretizate de filozofi ca Aristotel sau chiar în opere literare cum ar fi, de pildă, Arta poetică a lui Horațiu. La fel, evul mediu, ca și epocile următoare, au acordat genurilor literare o atenție deosebită, defalcându-le în diferite categorii: liric, epic, dramatic, didactic, pastoral, oratoric, istoric, romanesc etc.³⁷

Genurile muzicii nu pot fi întru totul străine celor din literatură, deoarece unele piese, mai ales cu text, se pot încadra într-una din categoriile susamintite. Dar genurile muzicale pot fi definite drept categorii de muzici grupate fie în raport cu sursa fonică din care iau naștere, fie conform unor criterii de expresie sau modalități de realizare tehnică. Diferitele forme se vor încadra, așadar, în una din aceste grupări care, la rândul ei, influențează câteodată hotărâtor construcția pieselor respective, determinându-le tiparul. Evident, între diferitele categorii se pot stabili și întrepătrunderi iar anumite denumiri improprii ca „genul polifon” sau „genul omofon” cunosc evident „osmoze” și condiționări reciproce.

Încercând o sistematizare a termenilor muzicali cu referire la genuri, se poate obține pe baza definiției anterior schițate următorul tabel sinoptic:

Conform criteriilor sursei sonore:

Genul vocal

- monovocal solo: cântarea monodică populară, gregoriană, bizantină
- vocal cu acompaniament: recitativul, liedul, aria
- plurivocal: ansamble vocale (cu sau fără acompaniament), coruri

³⁶ P. Guiraud, op. cit. p.13

³⁷ idem, p.17

Genul instrumental

- cameral: pentru instrumente solo, pentru 2, 3, 4, 5 ... 10 instrumente, uneori combinat cu voci umane
- simfonic: simfonia, simfonia-concertantă, concertul, simfonia programatică, poemul simfonic, formele vocal - simfonice (cantata, oratoriul, missa, pasiunea - cuprinse sub titulatura de gen oratorial)
- electronic sau de muzică concretă: piese imprimate pe bandă magnetică realizate cu mijloace electro-acustice în laboratoare special amenajate

Conform criteriilor de conținut:

Genul liric (dramatic):

- opera, opereta, vodevilul, Singspielul, melodrama, teatrul instrumental, aria de concert lirică, liedul de proporții extinse, oratoriul liric, cântecele lirice din folclor, cantata lirică

Genul epic:

- oratoriul epic, pasiunea, balada (vocală sau instrumentală în accepțiunea sec. XIX-XX), cântecul popular epic (cu sau fără acompaniament).

După cum se poate vedea din tabel, unele genuri se „intersectează” cum ar fi, de pildă, cel oratorial care poate fi încadrat atât ca sursă sonoră, cât și după criteriile de conținut, în două grupe.

În afara celor amintite, se mai pot menționa și altele cu un caracter polivalent: genul scurt (piese mici, vocale sau instrumentale), genul pentru copii, genul fugat, genul omofon, genul folcloric, genul cult etc. Toate acestea nu fac decât să completeze și, uneori, să complice tabloul cuprinzător al genurilor muzicale. Triada formă-stil-gen alcătuiește, deci, o unitate indestructibilă, întrucât toți termenii ei se împlinesc și se completează reciproc. Formele nu pot exista în afara unui gen sau stil anumit, fapt pentru care toți trei factorii amintiți devin atât de greu definibili. Ei se subordonează acelor elemente fundamentale care împreună alcătuiesc limbajul muzical, atât de important în stabilirea coordonatelor de bază ale unui stil. Iar noțiunea de stilemă arată un anumit mod de curgere a melodiei, implicit a formei, conformă cu modul ei de constituire la nivelul tuturor parametrilor muzicali.

Capitolul III

COMPONENTELE DE BAZĂ ALE FORMEI: STRUCTURA ȘI MORFOLOGIA

În alcătuirea formelor muzicale intră un număr de componente cu valoare fundamentală care le determină, în ultimă analiză, natura și tipologia. În acest sens se pot distinge două nivele de bază:

a) nivelul structural care include secțiunile cele mai mici în care se poate divide un discurs muzical. Este vorba de micro-elemente care coboară în adâncime, determinând însăși natura unei muzici și implicit a tiparului în care este turnată;

b) nivelul morfologic care distinge elemente de o mai mare întindere, determinând tipologia anumitor secțiuni, sau, chiar a formei în totalitatea ei. Acestea pot corespunde fie cu părțile mari ale tiparului fie cu subcomponentele de bază ale lui. În toate formele, modul de articulare, ca și întinderea secțiunilor afiliate nivelului morfologiei reprezintă reperele prin care se poate determina construcția și caracteristicile lor de bază. Determinând corect structura și morfologia unui tipar muzical se evidențiază implicit și alcătuirea lui din punctul de vedere al construcției. Între ambele nivele există o strânsă unitate și interdependență, deoarece natura și tipologia structurilor condiționează caracterele principale ale secțiunilor încadrabile morfologic. Acestea, la rândul lor, formează tiparul muzical. Așadar, în procesul analitic, pe lângă sesizarea infrastructurilor (sistem tonal, conducere melodică, organizare ritmică) este strict necesară precizarea naturii structurilor, a elementelor acestora și apoi a articulațiilor morfologice. Acestea din urmă, în muzicile tradiționale bazate pe sisteme modale sau funcționale se pot delimita cu ajutorul cadențelor melodice și armonice. În muzica nouă a secolului XX modalitatea arătată nu mai poate intra în discuție, astfel că intervin alte posibilități de delimitare a morfologiilor: pauze, schimbarea scriiturii etc.

Structura formelor. La nivelul structural se pot distinge printre microelementele care stau la baza tiparelor, două entități distincte cu valoare formativă sau dezvoltătoare:

- 1.Figura muzicală
- 2.Motivul muzical

Acestea reprezintă cele mai mici componente ale unui discurs, limitele la care se poate „coborî” din punct de vedere analitic în interiorul nivelului structural. În același timp, ele au și un rol aparte, întrucât natura lor, preponderența unuia sau altuia, sunt chemate să determine caracterul general al formei și, în ultimă analiză, construcția morfologică a acesteia.

În decursul timpului fiecare dintre ele a avut o pondere aparte, în funcție de etapa istorică a dezvoltării muzicii și a stilului în care se încadra aceasta și formele ei. Așadar, preponderența figurii sau a motivului în cadrul unui tipar rămân elemente definitorii, generatoare de formă și stil, aducând în anumite împrejurări puțința de a adera la un gen sau categorie muzicală (tematică, atematică, variațională, dezvoltătoare etc).

Figura muzicală reprezintă o microunită a discursului muzical reunind un număr de două, trei sau, eventual, mai multe sunete care joacă, de la caz la caz, roluri diferite în modalitatea de compunerea muzicii. Trebuie arătat de la început că ea a intrat în unghiul de vedere al analiștilor formei abia în secolul nostru, acordându-i-se rolul de factor de bază în aprecierea corectă a nivelului structural. Termenul ca atare a fost cunoscut încă din antichitate (lat. figura) și se întrebuița mai ales în analiza textului literar (de ex. figură retorică). În secolul XIV acest cuvânt semnifica o anumită dezvoltare și ornamentare în muzica vocală pentru ca în lexiconul lui H.Chr.Koch (1782-1793) să i se acorde rolul unui element de construcție a compoziției muzicale³⁸.

În muzicologia contemporană, figurii muzicale se atribuie două înțelesuri fundamentale:

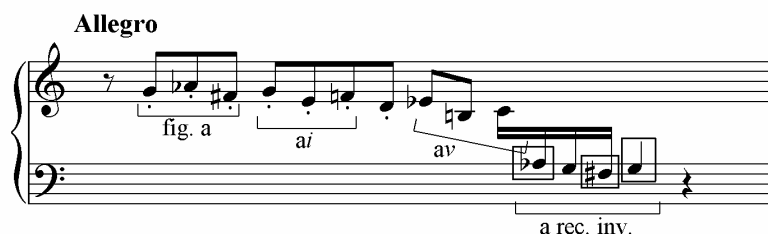
a) Un înțeles mai larg³⁹ atunci când intră numai în componența unor pasaje de tranziție și dobândește o însemnătate expresivă redusă. O întâlnim în starea de figurație a unui acord sau a unor relații armonice, fiind prezentă ca un element de lucru important în formele de fantezie (sau cu tentă generală improvizatorică sprijinită pe un lanț acordic):

³⁸ Cf. H. Riemann, Musiklexikon, Schott, Mainz, 1967, p. 591.

³⁹ În Dicționarul de termeni muzicali, Ed. Științifică și enciclopedică, București 1984, figura este definită ca „Unitate a discursului muzical care se constituie dintr-un desen melodic-ritmic de dimensiuni relativ restrânse (1/2-2 măsuri) caracterizat prin pregnanță melodic-ritmică redusă și disponibilitate marcată pentru repetare și secvențare”, p. 182.

Ex.1

J. S. Bach: Fantezia și Fuga



În exemplul citat, figura a încadrată într-o succesiune armonică prezintă variații ale „stării” inițiale prin recurențe, transpoziții, inversări etc. dovedindu-se tipică pentru categoria formelor improvizatorice ale barocului sau clasicismului vienez, ca și a „epocii de tranziție” între cele două stiluri susamintite.

b) Un înțeles mai restrâns dar care se dovedește fundamental în alcătuirea unei întregi categorii de forme. Ele se pot reuni sub genericul tiparelor cu o structură celulară în care procesul compozițional se bazează uneori în exclusivitate pe țesătura figural-celulară rezultată din variația continuă. În muzicologia și estetica contemporană, acestei importante categorii de forme i se acordă un deosebit interes⁴⁰. Sub raportul dezvoltării istorice a muzicii se constată persistența structurii celulare în anumite stiluri și epoci. Astfel, evul mediu se caracterizează printr-o foarte pronunțată înclinare către utilizarea figurii în formele sale de la cele mai simple monodice până la marile compoziții polifonice medievale cum ar fi, de pildă, motetul, conductus, missa polifonică, lauda etc.⁴¹

Ulterior, în epoca Renașterii, aceasta nu încetează a constitui „materia primă” din care se construiesc forme ca motetul, madrigalul, chansonul, canzonele instrumental, ricercarul și chiar unele dansuri de

⁴⁰ Helmut Degen arată, pe bună dreptate, că o atare modalitate de lucru este specifică formelor monodice sau polifonice care acuză o liniaritate pronunțată a vocilor. În acest caz, ritmica va juca un rol mai redus, iar celula (figura) se arată a avea, mai ales, virtuți melodice orizontale. „Figura este început și lege în același timp” (H. Degen, Handbuch der Formenlehre, Bosse Verlag, Regensburg, 1957, p. 59). „Figura muzicală poate suferi transformări, fără a înceta prin aceasta să fie recunoscută prin ea însăși”. (Pius Servien, Estetica, Ed. Științifică și Enciclopedică București, 1975, p. 204). Exemplul muzical oferit anterior confirmă din plin această afirmație.

⁴¹ Cu privire la utilizarea figurii în evul mediu a se vedea cursul nostru: Formele Muzicii medievale europene, Conservatorul „G. Dima”, Cluj-Napoca, 1978, p. 7-10.

epocă. În exemplul următor, madrigalul „Ardo, si, ma non t'amo” de O. Lassus, se poate constata existența unei figuri de bază compusă din trei sunete, care, pe parcursul dezvoltării muzical-polifonice este prezentă în ipostaze ornamentate (cu sunete adiționale), recurențe, inversări, inversări recurente etc.:

Ex.2

The image displays a musical score for the madrigal "Ardo, si, ma non t'amo" by Orlando Lassus. It consists of four examples (a, b, c, d) illustrating the development of a three-note motif. The score is written for two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Example (a) shows the motif in the upper staff, labeled "ms. 1" and "b)", with a bracket underneath labeled "a". Example (b) shows the motif in the lower staff, labeled "ms. 3", with a bracket underneath labeled "av". Example (c) shows the motif in the upper staff, labeled "ms. 12" and "d)", with a bracket underneath labeled "a inv.". Example (d) shows the motif in the lower staff, labeled "a rec." and "a inv.", with a bracket underneath labeled "a inv.". The motifs are variations of the three-note sequence: B-flat, D, and F-sharp.

Barocul muzical, clasicismul vienez și romantismul cunosc, însă, preponderența motivului ca element principal în construcția formelor. În acest context, se va produce o trecere a figurii pe un plan secundar sau chiar abandonarea ei vremelnică. În unele lucrări ea mai poate fi evidențiată, producând un fel de interferență celular - motivică. Fenomenul este explicabil datorită trecerii muzicii în „sfera de influență” a sistemului funcțional major-minor unde armonia joacă rolul de bază. Ea devine, deci, un fenomen generator de formă, determinând concomitent și nivelul structural al acesteia.

În consecință, se poate observa predominanța figurii și a construirilor celular-variaționale în epocile cu preponderența liniarității polifonice sau monodice, având ca substrat lumea modurilor sau a unor sisteme premodale. În momentul instalării major-minorului ca „suport” și „matcă” intonațională, apare și motivul ca piatră de construcție care produce uneori un fel de balans motivic-celular. Aceasta, întrucât la J. S. Bach, de pildă, se constată aceeași „pendulare” între lumea modală și funcționalism în multe lucrări. Mai târziu, clasicii nu au putut abandona cu totul celula (figura) dar au încadrat-o noului mod de gândire muzicală al epocii, creând, astfel, o noțiune intermediară: celula motivică. Pentru a

exemplifica, se dă mai jos un fragment din creația lui Beethoven, în care subordonarea celulei față de o anumită ambianță armonică este evidentă, dar, în același timp, ea prezintă și variații intervalice care țin de dezvoltarea figurală:

Ex.3

Beethoven: Sonata op. 10 Nr. 3 P II-a

Largo e mesto

The musical score is for the second part of Beethoven's Sonata op. 10 Nr. 3, marked 'Largo e mesto'. It features three staves: two for the piano (treble and bass clef) and one for the cello (treble clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The piano part has a melodic line with a slur over the first two measures and a repeat sign. The cello part has a similar melodic line. The piano part has a label '(porrectus) *' under the first measure and '**' under the second measure. The cello part has labels 'a' and 'av1' under the first measure, and 'a' and 'av2' under the second measure.

Odată cu epuizarea resurselor major-minorului european, muzica se îndreaptă către noi modalități de gândire și organizare structurală. În consecință, una din căile alese de compozitori a fost și cea a reînvierii modurilor medievale sau apelul la moduri din folclorul diferitelor popoare, inclusiv al celor extraeuropene. Ca un rezultat imediat al acestui proces a fost și reapariția figurii, respectiv a structurilor variațional-celulare în modul de constituire a formelor. Un exemplu îl oferă, în acest sens, Arabesca nr. 2 pentru pian de Cl. Debussy, unde o figură de patru sunete este repetată atât cu variații intervalice cât și prin transpoziții, pe fondul unor armonii modale schimbătoare:

Ex.4

The musical score is for Debussy's Arabesque No. 2, showing a fragment with intervallic variations. It features three staves: two for the piano (treble and bass clef) and one for the cello (treble clef). The key signature is one sharp (F-sharp), and the time signature is 3/4. The piano part has a melodic line with a slur over the first two measures and a repeat sign. The cello part has a similar melodic line. The piano part has a label '*' under the first measure and 'a' and 'a1' under the second measure. The cello part has labels 'a2' and 'a3' under the first measure, and 'var. prin transpoziții' under the second measure. The piano part has a label 'variații intervalice' under the first measure.

Din cele arătate rezultă că în decursul timpurilor, utilizarea figurii și a structurilor celulare a cunoscut un adevărat mers în circuit: de la celulă la motiv și, din nou, îndărăt la celulă! Căci muzica contemporană cu preponderența microstructurilor în forul ei intim de alcătuire, acuză mereu aderența la procesul variațional continuu, sprijinit pe neconținută transformare a microelementelor de factură figurală.

Motivul muzical. Cucerirea pentru cel puțin două veacuri a sistemului funcțional major-minor, aduce și triumful motivului ca piatră de temelie a compozițiilor muzicale din secolele XVIII-XIX. Definitivarea temperajului, a armoniei - respectiv, a cadențelor armonice și a scriiturii omofone - a fost un fenomen hotărâtor în această direcție.

Datorită problemelor multiple pe care analiza muzicală le pune de atunci în fața teoreticienilor, definirea motivului muzical a întâmpinat greutăți apreciable. Primul muzicolog care a încercat să-i dea o definiție clară și cuprinzătoare a fost Hugo Riemann; el arată că:

„Prima întrebare a studiului compoziției trebuie să fie cea a așa-numitelor motive, adică a celor mai mici părți observabile” /în construcția muzicii/ (H.Riemann, "Handbuch der Kompositions-Lehre", Hesses Verlag, Berlin, 1920, p.6 - reeditare).

Ulterior, alți teoreticieni au reluat într-o anumită măsură enunțul lui Riemann:

I. C. Lobe:

„Motivul este, propriu-zis, cea mai mică diviziune a unei idei muzicale.” (Lehrbuch der musikalischen Komposition, Breitkopf/ Härtel, Leipzig, 1900, p.9)

Hugo Leichtentritt:

„Mișcarea, progresia unui sunet către unul sau mai multe altele alcătuiește motivul.” /?/ („Musikalische Fenomenlehre”, Breitkopf/Härtel, Leipzig, 1952, p.3)

Timotei Popovici:

„Motiv (it. motivo) - grupa de 2-3 sau mai multe note (...) cari formează partea cea mai mică unitară dintr-o melodie.” („Dicționar de muzică” Ed. Krafft, Sibiu, 1905, p.96)

Wolfgang Stockmeier:

„Motivul este cea mai mică unitate muzicală cu sens de sine stătător,” („Formenlehre”, Gesig, Köln, 1967, p.12)

Dicționarul de termeni muzicali. Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p.182:

„Motiv = cea mai mică unitate semnificativă a discursului melodic (...) nu are până în prezent o definiție satisfăcătoare, unanim acceptată!!”

Din enunțurile anterioare se poate constata dificultatea încadrării corecte și corespunzătoare a motivului într-o noțiune muzicală clar și riguros conturată. Sistematizând și ținând cont de evoluția istorică a conceptului de structură din care face parte, acest element poate fi definit astfel:

Motivul constituie microunitatea discursului muzical care reunește o grupare de înălțimi și valori de durată, polarizate în jurul unui accent principal, subînțelegând concomitent și apartenența la un acord sau o relație armonică dată.

Evident, noțiunea nu trebuie înțeleasă în mod restrâns sau unilateral, nici din punctul de vedere al alcătuirii și nici al afilierii la sfera funcționalismului. Componente de structură muzicală raportabile la motiv pot exista și în sisteme nonfuncționale, cum ar fi modurile sau totalul cromatic. Acestea, însă, apar ca fiind mai puțin caracteristice decât motivele în înțelesul lor propriu-zis, dar se aseamănă cu ele prin valoarea expresivă intrinsecă, prin aspectul de sintagmă muzicală pe care îl acuză. Iată pentru ce, un motiv propriu-zis va trebui să arate un anumit coeficient de expresivitate, ca și un anume grad de relativă independență și puțință de detașare datorită separării, uneori, prin pauze, de restul microunităților. Aceasta este și una din cauzele pentru care un element motivic poate apare și în cadrul organizărilor pre- sau metatonale.

Clasificările motivului se pot efectua conform mai multor criterii:

1. după durată: raportabilă la numărul de măsuri în care se încadrează;

2. după preponderența unui anumit parametru muzical: înălțimi, durate, intensități sau a încadrării într-o armonie anumită.

În ceea ce privește felul de a fi clădit, Riemann⁴² arată că el se constituie:

a) melodic: din înălțimea absolută sau relativă a sunetului;

b) ritmic: din durata absolută sau relativă a sunetului;

c) dinamic: din intensitatea absolută sau relativă a sunetului.

În același timp el se referă la melodie ca fiind încadrată într-o anume treaptă a armoniei iar ritmica o raportează la metrica generală a

⁴² Handbuch der Kompositions-Lehre. Hesse, Berlin, 1920, p.7

unei piese, la raportul între ritm și metru⁴³. Iată pentru ce armonia și metrica joacă un rol decisiv în definirea și determinarea motivului muzical conform accepțiunii sale clasice.

În consecință, clasificarea conform întinderii semnalează:

- motiv de o singură măsură care se încadrează de obicei între cele două bare care delimitează măsura respectivă (Beethoven: Sonata op.2, nr.3, p a II-a):

Ex.5



În acest exemplu se poate observa cu ușurință diversitatea de înălțimi și valori de durată a sunetelor, precum și încadrarea întregului motiv în armonia treptei I a tonalității și oprirea pe treapta a V-a.

- motiv de două măsuri (Beethoven Sonata pentru vioară și pian op.30 nr.2, p.I):

Ex.6



A se observa și aici aceeași diversitate, cu încadrarea, de astă dată, numai pe treapta I a tonalității.

- motiv de trei măsuri (Brahms: Cvartetul nr.2, op.51, p. a II-a):

Ex.7



⁴³ idem, p.8.

- motiv de patru măsuri (Beethoven Cvartetul op.131, p.a V-a, Presto):

Ex.8



Toate exemplele de până acum au prezentat motive muzicale cu caracter cruzic, adică încadrate între barele de măsură. O clasificare posibilă va fi, așadar, și cea pe criterii metrice în motive cruze și anacruze. Acestea din urmă debutează în stânga barei, fie cu un singur sunet, fie, în anumite cazuri, cu mai multe, astfel că, anacruza reprezintă gruparea cea mai importantă, iar cruza doar o singură notă (Beethoven Sonata op.10, nr. 1, Final, Prestissimo):

Ex.9

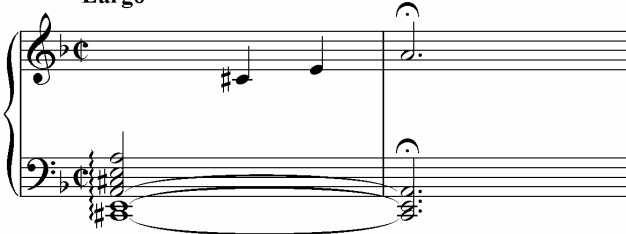
Allegro



Alte criterii de clasificare, conform predominanței armoniei (un acord sau o relație armonică) ne oferă exemple de motiv armonic (Beethoven: Sonata op.31, nr.2, p.I, Largo):

Ex.10

Largo



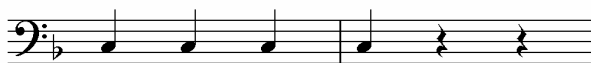
Se poate remarca cu ușurință că, aici, motivul este constituit dintr-un singur acord „frânt” al treptei a V-a din tonalitatea re minor.

În cazul când melodia joacă un rol cu totul neînsemnat, fiind reductibilă la un singur sunet care însă este bogat, divers sau caracteristic ritmizat se obține un

motiv ritmic (Beethoven: Simf. a V-a, op.67, p. a II-a, m.325-326):

Ex.11

Timpani



Așadar, hotărâtori rămân, în ultimă analiză, pentru construcția diferitelor tipuri de motive, trei factori: înălțimea (luată ca o succesiune de sunete diferite), durata (în sensul înlănțuirii anumitor valori constituind un ritm caracteristic) și armonia (considerată ca un substrat acordic sau de relații armonice în care se încadrează înălțimile și duratele sunetelor). Sub raport metric accentul joacă uneori un rol important, atunci când sunetele componente ale unui motiv se grupează în jurul unui accent principal purtând denumirea de accent motivic. Acesta nu corespunde totdeauna cu cel mai înalt sunet, nici cu primul „ictus” cu care debutează motivul. În exemplul următor, accentul principal cade, evident, pe sunetul ultim (Beethoven: Cvartetul op.18, nr.1, p.I):

Ex.12

Allegro con brio



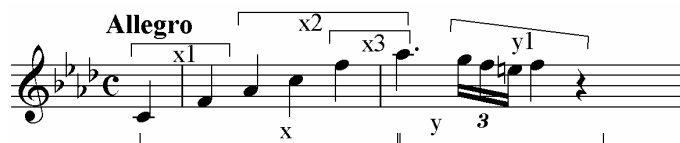
În interpretarea muzicii reliefaarea corectă a accentului motivic arată totdeauna o bună frazare și o justă intuire a structurii.

Subcomponentele motivului. În ansamblul unui motiv muzical de o întindere mai mare (începând de la două măsuri) se pot remarca un număr de subunități care poartă denumirea de submotive. Ele nu se confundă cu figura întrucât nu au individualitatea și rolul acesteia ci se subordonează structurii generale motivice. În analiza unei lucrări muzicale, motivul sau motivele de bază se notează cu literele alfabetului grecesc, iar submotivele cu ultimele litere ale alfabetului latin x, y, z. Acestea, la rândul lor, pot fi divizibile iarăși cu ajutorul cifrelor: x, x1, x2, x3... etc, astfel că oricât de amplu ar fi un motiv, el nu poate depăși prin subunități modalitatea arătată de notare.

Submotivele se pot pune în evidență cu ajutorul unor sunete de bază din ansamblul general motivic. Ele se încatenează uneori și prin note comune (sfârșitul unuia coincide cu începutul altuia). La baza procesului analitic mai pot sta criterii armonice, ritmice, metrice, dar hotărâtoare rămâne, evident, capacitatea de disociere a analistului.

În exemplul de mai jos, motivul anacruhic de două măsuri se divide în două submotive principale $\underline{x}$ și $\underline{y}$ care, la rândul lor, pot fi dissociate în microunități de și mai mică întindere, cu ajutorul cifrelor (Beethoven: Sonata op.2, nr.1, p.1):

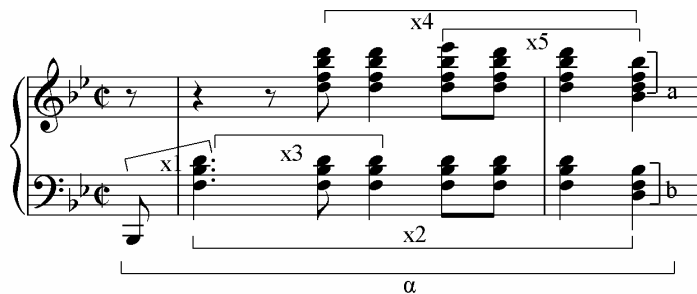
Ex.13



Motive stratificate (polistratificarea motivică). În unele cazuri, microunitatea în cauză poate prezenta o formațiune acordică complexă, în care se observă (două sau) mai multe elemente submotivice stratificate pe verticală, încadrate în armonie. Este un stadiu avansat în care structura muzicală se dezvoltă în două direcții, orizontal și vertical, prevestind anumite calități ale artei secolului nostru.

Un exemplu îl oferă motivul prim cu care se deschide Sonata op.106 „pentru pian cu ciocane” de L. van Beethoven, una din cele mai ample și mai dificile lucrări din întreaga literatură pianistică. Așadar, fie motivul alfa (din sonata amintită) alcătuit din două straturi acordice înrudite și suprapuse $\underline{a}$ și $\underline{b}$ în cadrul cărora submotivul $\underline{x}$ cunoaște un număr de diviziuni și variante, melodice sau preponderent ritmice. Toate contribuie la constituirea motivului, alcătuind un tot inseparabil, întrucât, eliminând doar un singur element, o singură „voce”, motivul devine incomplet, lipsit de logică și expresie:

Ex.14



Posibilități de continuare a motivului muzical. Microunitatea motivică, spre deosebire de figură (care inițiază un proces variațional continuu) este strâns legată de ideea de elaborare (dezvoltare) motivică. Din această cauză, una din problemele fundamentale ale procesului compozițional rămâne modalitatea de continuare și apoi de transformare

a unui motiv enunțat la deschiderea unei anumite forme, îndeobște de proporții mari.

Deosebim, în acest sens, următoarele posibilități ale continuării:

1. prin repetiție: a) identică
b) variată
2. prin contrast, care poate fi și el de două feluri:
a) contrast prin confruntare
b) contrast derivat
3. prin dezvoltare-elaborare motivică

1. Repetarea identică a unui motiv este posibilă, cel mult de trei ori, întrucât o reeditare multiplă atrage instalarea unei „staze” melodice generatoare de monotonie (Beethoven: Sonata op.31 nr.2, Finalul - Allegretto):

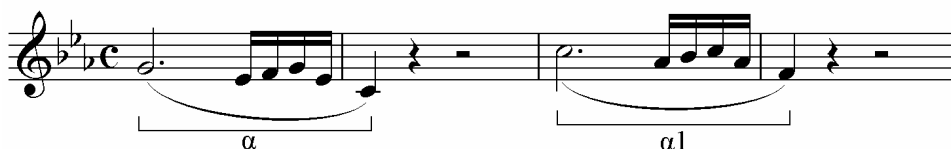
Ex.15



În exemplul arătat, citarea de trei ori a unui motiv scurt este urmată de o variație intervalică obținută prin permutarea ultimelor două sunete - procedeu folosit frecvent în compozițiile clasicilor vienezi.

Repetarea prin transpoziție pe o treaptă mai sus, sau mai jos, ca și la intervale mai mari (de cvartă sau cvintă) reprezintă un alt mod -pe cât de simplu, pe atât de eficient - de variație (Beethoven: Sonata op.30, nr.2, p.I):

Ex.16



Repetarea prin variație melodico-ornamentală este o metodă mai rar întâlnită, totuși suficient de utilizată pentru a o consemna ca modalitate superioară a procedurii repetiției (P. I. Ceaikovski: Simfonia a VI-a op.74, p.I):

Ex.17



2. Continuarea cu ajutorul contrastului confruntării aduce opoziția dintre un motiv de o anumită factură (expansiv) cu un altul de caracter opus (expresiv), iar din „conflictul” rezultat se dezvoltă, apoi, discursul muzical (Beethoven: Concertul pentru pian nr.2, op.19,p.I):

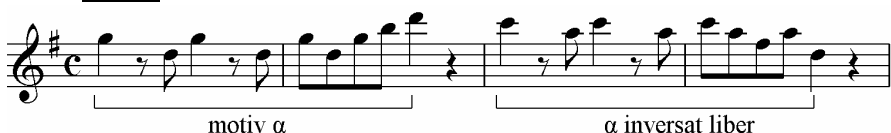
Ex. 18

Allegro con brio



Cât privește contrastul prin derivație, acesta opune unui prim motiv de factură expansivă, unul cu aspect aparent opus, dar, care derivă ca material melodic din primul (W. A. Mozart: Mica serenadă K.V.525. p.I):

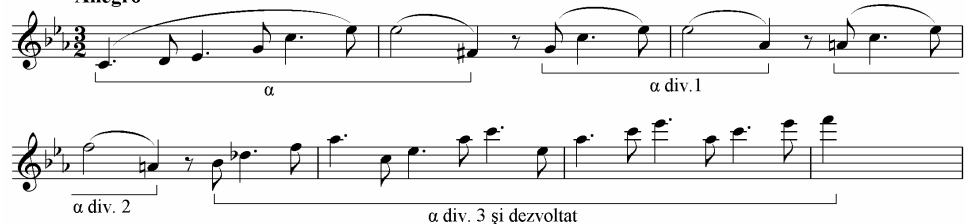
Ex. 19



3. Procedul de continuare prin dezvoltare-elaborare motivică subînțelege aplicarea unor metode variate ca: transpoziții, subdivizări, variații, înlănțuiri diferite ale submotivelor, eliziuni și intruziuni de sunete adiționale, aducerea unor armonii noi, aplicarea de alterații diferitelor sunete; așadar, un procedeu pe cât de complex, pe atât de eficient (J. Brahms: Cvartetul nr.1, op.51, p.I):

Ex. 20

Allegro



Toate procedeele semnalate cunosc o întrebuințare dintre cele mai

variate și pot fi întâlnite în conjuncturile cele mai îndrăznețe. Fantezia compozitorilor, ingeniozitatea lor fac ca ele să cunoască variante neașteptate, posibilități inedite, practic inepuizabile, în diversitatea lor.

Conchizând asupra structurii formelor, este locul a se arăta că cele două componente principale ale acesteia dau naștere unor categorii specifice de tipare, având calități distincte:

Figura se încadrează într-o gândire preponderent melodică, deci orizontală-liniară de tip monodic sau polifonic. Melodia de gen figural-celular are îndeobște caracter energetic și dă naștere unei alcătuirii tectonice în construcția formei, care dobândește un cursus închis. Punctul de vârf al formelor izvorâte din figură îl constituie Fuga monotematică a epocii barocului.

Motivul va face parte, însă, dintr-o concepție generală armonică, deci verticală, dând naștere la morfologii patrute, strofice, delimitate cu ajutorul cadențelor, având caracter legat și închis. Dă viață formelor dezvoltătoare bazate pe procedeul elaborării tematico-motivice cu un cursus formal deschis, având în paralel și un caracter ritmic expansiv. Momentul culminant al dezvoltării formelor bazate pe structura motivică îl formează sonata bitematică a timpurilor clasicismului vienez - mai ales cea beethoveniană.⁴⁴

Nivelul structural al formei muzicale, prin cele două elemente de bază ale sale: figura și motivul, este un strat care generează, în ultimă analiză, modul de alcătuire al unor importante „familii” de tipare, determinându-le caracterele de bază⁴⁵. În cele mai mici subdiviziuni ale structurii rezidă, deci, forța care generează tipul morfologiilor, ca și puțința de înlănțuire a părților, la nivelul macrostructurii formale, acuplarea și legarea părților.

Morfologia tiparului muzical. În decursul analizei, odată elucidate însușirile de bază ale nivelului structural, se trece la determinarea părților formei care alcătuiesc morfologia. La acest al doilea nivel distingem două componente de bază: perioada și subdiviziunile acesteia, care poartă denumirea de frazе muzicale.

Perioada muzicală. Denumirea ei provine din limba greacă unde cuvântul periodos desemnează un mers în jurul a ceva, o mișcare în cerc

⁴⁴ A se vedea: H.Degen, op.cit.. p.55.

⁴⁵ Pentru diferitele posibilități de „modelare” a motivului, vezi cursul nostru Formele muzicale ale clasicilor vienezi, Cons „G.Dima” ,Cluj-Napoca, 1973, Introd.

sau reîntoarcere regulată la un anumit punct⁴⁶. Termenul era utilizat din antichitate în stilistică și retorică unde subînțelegea interordonarea sau subordonarea unor părți relativ independente ale vorbirii, fiind definite de Aristotel drept „O idee care are început și sfârșit, luat în sine și pentru sine”.

În evul mediu, pe la anul 1100 noțiunea se regăsește în scrierile teoretice ale vremii la Joh. Affligemensis. Mai târziu, prin secolul XVII la J.Burmeister ("Musica poetica", 1606) și apoi în al XVIII-lea, la teoreticieni ca Mettheson și Kirnberger ea începe să desemneze simetria părților melodiei⁴⁷. Închegarea perioadei ca element morfologic al formei s-a petrecut în decursul vremurilor, mai ales datorită instalării treptate a gândirii funcționale și a armoniei, iar precizarea cadențelor a contribuit din plin la posibilitatea delimitării perioadei și a frazelor care o compun. Până atunci, încă din muzica gregoriană se semnalează reunirea a două fraze aflate în stare de subordonare: Proposta a și Risposta simile a1 care constituie o perioadă⁴⁸. La fel și Joh. Matteson împarte perioada (Periodus) „în două „semicola”, și fiecare „semicolon” în două „comata”, reeditând, așadar, categoriile sintactice ale limbii transmițându-le în analiza muzicală”⁴⁹.

Din cele citate reiese că și categoriile sintactice ale limbajului vorbit, mai ales în cadrul poeziilor cu împărțire strofică, au contribuit în largă măsură la alcătuirea simetrică a perioadei muzicale, proiecție în spațiul sonor a stroficității poetice. Evul mediu, Renașterea, dar mai ales barocul muzical au fost epoci în care s-a produs închegarea treptată și apoi definitivarea construcției perioadelor, iar clasicismul vienez și romantismul, momentul de culme al întrebuițării lor.

Definirea perioadei, chiar dacă nu cunoaște greutățile și fluctuațiile celei privitoare la motiv, este totuși rară și, nu o dată, anumite manuale de specialitate trec peste ea. Astfel, Riemann în „Tratatul de Compoziție” (Ed. Hesse, Berlin, 1920) dedică primul capitol „construirii simetrice a perioadei de opt măsuri. (Satz)” (p.1). Mai recent, Hugo Leichtentritt arată că „Se vorbește despre o perioadă când se produce o corespondență observabilă, asemănarea (fără repetiție) a celor două grupuri de câte

⁴⁶ Cf. H.Riemann, Musiklexikon. Ed.Schott, Mainz, 1967, p.721.

⁴⁷ idem, p.722.

⁴⁸ Paolo Feretti, Estetica gregoriană. Roma, 1934, p.57.

⁴⁹ M.G.G.. vol.9, p.37.

patru sunete (măsuri? n.n.) care o compun ...” („Musikalische Formenlehre, Leipzig, Breitkopf/Härtel, 1952, p.9). La fel, Helmut Degen formulează ideea potrivit căreia „perioada (Satz) este un tot închis și încheiat”. („Handbuch der Formenlehre”, Regensburg, 1957, p.191). Cât privește „Dicționarul de termeni muzicali”, acesta arată la pagina 374: „Perioada = Unitate a discursului melodic care se constituie dintr-un enunț muzical închis, delimitat de două cadențe ferme, convingătoare (...). În prezent se admite că perioada acoperă 8 măsuri, dar se poate restrânge sau, mai ales, extinde, în funcție de numărul și dimensiunile unităților care o alcătuiesc.” (Ed. științifică și enciclopedică. București, 1984).

Sintetizând cele de mai sus, se poate formula următoarea definiție: Perioada este ideea muzicală relativ încheiată cu o cadență fermă în tonalitatea sa de bază sau în altă tonalitate, formată din opt măsuri ei, divizibilă în două componente subordonate numite fraze, a câte patru măsuri fiecare.

Evident, definiția vizează doar perioada găsită în starea ei fundamentală, alcătuirea ei tipică, de la care pot exista numeroase abateri numite deranjamente și care dau naștere perioadelor atipice.

Analiza perioadei muzicale se efectuează în conformitate cu trei criterii fundamentale:

- 1) criteriul tematic
- 2) criteriul armonic
- 3) criteriul structural

1. Analiza tematică se referă la stabilirea materialului muzical din cele două fraze, a gradului lor de înrudire sau a lipsei comunității tematice, în orice caz, a raportului tematic ce se produce între ele. Găsim, în acest sens, trei ipostaze distincte:

a) frazele au un material comun și diferă numai în ceea ce privește cadențele finale (melodice și armonice). În această relație, se poate spune că fraza primă o determină pe cea de a doua, iar notarea lor va fi efectuată cu literele a – a1. De aici rezultă și starea lor de subordonare reciprocă, de unde, apoi, denumirile pe care le dobândesc: fraza I = frază antecedentă, a II-a = frază consecventă (succedentă).

Exemple tipice de perioadă cu o astfel de relație tematică găsim încă din lumea barocului muzical (Henry Purcell: Aria pentru clavecin):

Ex.21

Andantino

musical score for Ex.21, Andantino, 3/4 time. The score consists of two systems. The first system shows a piano (*p*) dynamic and a phrase marked with a slur and a bracket labeled α . The second system shows a phrase marked with a slur and a bracket labeled $\alpha 1$, ending with a final cadence labeled "cadență finală".

b) frazele păstrându-și comunitatea de material tematic aduc un element nou: cea de a doua (consecventa) prezintă o variație, fie de ordin melodic, fie prin transformări aduse în acompaniament. Distingem două tipuri principale de variație ale frazei secunde:

- transpoziția ei pe o altă treaptă (cu sau fără asocierea modificărilor acompaniamentului - Johann Kuhnau: Sarabanda pentru clavecin):

Ex.22

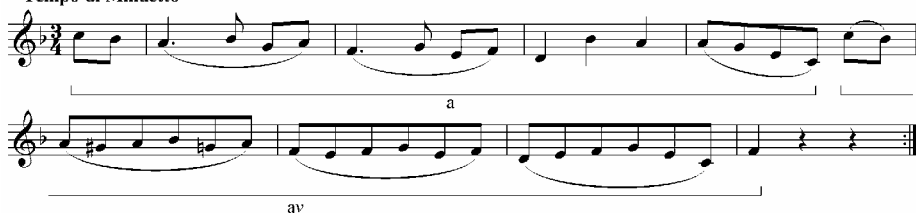
Adagio

musical score for Ex.22, Adagio, 3/4 time. The score consists of two systems. The first system shows a phrase marked with a slur and a bracket labeled *a*. The second system shows a phrase marked with a slur and a bracket labeled *av*, ending with a repeat sign.

- prezentarea frazei consecvente cu ajutorul variației melodice realizată prin ornamentare. Atât primul cât și al doilea tip va permite notarea subcomponentelor cu formula $\underline{a}$ - $\underline{av}$ (putându-se subînțelege, evident, și schimbarea adecvată a cadențelor). Un exemplu clasic îl prezintă Valsul în Fa major pentru pian de Mozart (piesă fără număr de catalog, datând din copilăria compozitorului):

Ex.23

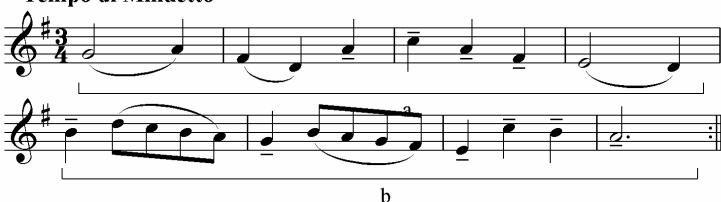
Tempo di Minuetto



c) frazele nu mai păstrează înrudiri evidente ci prezintă un material relativ diferit. Notarea frazelor unei atari perioade se va efectua cu formula a - b (Georg Böhm - 1661-1734: Menuet pentru clavecin) :

Ex. 24

Tempo di Minuetto



2. Analiza armonică constă în determinarea tipologică a cadențelor de la finea fiecărei fraze muzicale și a modulațiilor care intervin, fie în interiorul, fie la sfârșitul perioadei. Cele mai cunoscute relații cadențiale din cadrul perioadei pot fi rezumate în schema de mai jos:

<u>Fr. antecedentă</u>	Treapta:	<u>Fr.consecventă.</u>	Treapta:
1.)	V (semaicad.)		I
2.)	I (cad.imperf.)		I
			/per.închisă/

În afara acestora, mai este posibilă și perioada deschisă:

- fie prin semicadență:

3.) <u>Fr.antecedentă.</u>	Treapta:	<u>Fr.consecventă.</u>	Treapta:
	I		V
	V		V
			semicad.

- fie prin modulație finală:

4.) <u>Fr.antecedentă.</u>	Treapta:	<u>Fr.consecventă.</u>	Treapta:
	I		I
	V		I
			/alte tonalități/

Pentru cazul 1.) a se vedea ex.21. pentru cazul 3.) - ex.24. iar pentru cazul 4.) - ex.23.

Analiza structurală are rolul de a determina modul de îmbinare a microunităților la nivelul motivic în interiorul perioadelor, conform numărului măsurilor pe parcursul cărora acestea se întind. Aflăm și aici două variante esențiale:

1.periodicitatea structurală

2.contrastele structurale

Periodicitatea structurală arată egala repartizare a microunităților, fie din două în două măsuri, fie din una în una, fie din patru în patru (eventual din trei în trei sau cu măsuri fracționate - caz mai rar). Formula matematică a unei perioade P. va putea prezenta, sub acest raport, următoarele variante⁵⁰:

	Fr.ant.		Fr.cons.	
P=8=	2 + 2		2 + 2	(Mozart: Sonata în mi minor, K.V. 300 C, p.I)
P=8=	1 + 1 + 1 + 1		1 + 1 + 1 + 1	(ex.21)
P=8=	4 + 4			(Beethoven: Cvartet op. 18, nr.4, Final)

Contrastele structurale indică o repartizare inegală - fie prin acumulare, fie prin fărâmițare - a microelementelor dintr-o perioadă. Se pot distinge și în acest caz două tipuri:

a. contrast prin totalizare

b. contrast prin fracționare

Varianta contrastului de totalizare prezintă repartizarea microunităților, la început, în elemente scurte și apoi în altele mai extinse. Apelând, din nou, la încadrarea lor metrică, se dobândesc următoarele formule frecvent întâlnite:

	Fr.ant.		Fr.cons.	
P=8=	1+1+2		1+1+2	(Mozart: Sonata în La maj.,K.V. 331,p.I)
P=8=	2 + 4			totalizare dublă (Beethoven: Simfonia a VII-a, P.a III-a)

⁵⁰ Pentru amănunte și exemple, fie privind aspectele armonice fie cele structurale, a se vedea cursul nostru Formele muzicale ale clasicilor vienezi, Cons. „G.Dima”. Cluj-Napoca, 1973, cap.I.

Contrastul prin fracționare pornește invers, de la unități mai mari, ajungând, apoi, la altele mai mici, conform formulelor:

Fr.cons.

P=8=2 + 1 + 1 2+1+1 (Chopin: Vals op.64, nr.2)

Ex.25



$P=8 = 4+2+2$ fractionare dublă (Beethoven: Sonata op.14, nr.1, p. a III-a)

De la acestea se pot produce, evident, și aici, formule cu implicarea comasărilor și fracționărilor de măsură⁵². O observație mereu valabilă rămâne cea potrivit căreia toate posibilitățile pe care le oferă structura, în toată complexitatea ei, nu prezintă totdeauna cazuri tipice; ea apelează la formule variate, uneori surprinzătoare, amestecând periodicitatea cu diferitele contraste. Totul contribuie la nașterea perioadelor care „sparg” șabloanele, devenind nepătrate, complexe, cu deranjamente, cu evoluții ale materialului motivic etc.⁵³

Analiza perioadei, corecta determinare a tuturor aspectelor ei, constituie o parte integrantă a componentelor structural-morfologice, baza evaluării științifice a naturii și categoriei tiparului muzical în care ea se încadrează.

Temă, tematism, atematism. Termenul de temă muzicală cunoaște încă din secolul XVIII o întrebuințare curentă atât în scrierile teoretice cât și în comentariile despre muzică. În epoca respectivă o practică curentă era dezvoltarea unei teme sub formă de variațiuni sau de improvizație. Totuși, încercări ferme de a-i da o definiție propriu-zisă nu aflăm decât în

⁵¹ A se vedea cursul anterior citat, atât pentru contraste, cât, mai ales, pentru construcția perioadelor și a deranjamentelor.

⁵² *idem.*

⁵³ Vezi exemple în cursul anterior amintit.

secolul nostru. Iată câteva dintre ele:

I.C.Lobe:

„O parte esențială și învățabilă în arta compoziției constă din aceea că, o astfel de idee de bază - expresia tehnică pentru a o desemna este tema - să poată fi dezvoltată”. (Lehrbuch der Komposition, Breitkopf/Härtel, Leipzig, 1900, p.150)

Helmut Degen:

„O temă stă la începutul unei părți, a unei lucrări (...) Un melos poate sta ca un început și atunci reprezintă adesea tema (...) Temă și melos se subordonează tectonic (...) Tema stă în procesul formal, mai cu seamă pentru începutul unei părți.” (op.cit., p.82)

Carl Dahlhaus:

„Formal, se conturează o temă ca un complex de motive, iar estetic în sensul expresiei unui conținut.” (în „Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik-Form, Ed. Schott, Mainz, 1966, p.72)

Dicționarul de termeni muzicali:

„Temă, ideea muzicală integral expusă, cu sens de sine stătător.” (p.475)

Valentin Timaru:

„Tema este o idee muzicală de referință pentru evoluția unui discurs muzical (...) cu virtuți dezvoltătoare implicată riguros într-un cadru relațional al unui anumit principiu de formă (...) poate fi generată și de alte organizări sonore nu numai în limita tonal-funcțională.” (în „Simfonismul enescian”, teză de doctorat, Cons. "G.Dima", Cluj-Napoca, 1982, p.5).

Această ultimă definiție apare cea mai completă și mai convingătoare. Ea acoperă sfera întregii noțiuni, luminându-i toate sensurile, inclusiv pe cele subînțelese sau aflate în subsidiar.

În strânsă legătură cu tema, apare în muzicologia secolului XX noțiunea de tematism, calitatea unei muzici de a izvorî dintr-o idee tematică bine conturată. Se subînțelege de către unii teoreticieni faptul că tematismul ar fi legat mai ales de organizarea tonal-funcțională și, deci, motivică a muzicii. Alții, cu vederi mai largi, înglobează noțiunea inclusiv în sferele de gândire care depășesc tonalismul tradițional. Astfel, Helmut Degen este de părere că aceasta poate îmbrăca două ipostaze principale⁵⁴:

⁵⁴ op.cit., p.83-84

a. tematism melodic de tip variațional continuu (tectonic)

b. tematism melodic cu caracter dezvoltător.

În cadrul celui dintâi el înglobează:

1. tipul variațional continuu cu aspect constructivist (care înglobează anumite teme de fugă bachiene - citează cea în la minor, vol. I „Clavecinul bine temperat”)

2. tipul variațional motoric (prezent în forme de toccata - citează Toccata și Fuga în re minor pentru orgă de Bach)

3. tipul variațional continuu de aspect improvizatoric - prezent în recitative sau în forme vechi cu linii melodice melismatice

4. tipul serial - care ia naștere din posibilitățile mânuirii unei serii, de unde rezultă un tematism cu caracter special (citează, printre altele, un fragment total cromatic din Simfonia „Mathis pictorul” de Hindemith - p. a III-a, „Ispitirea Sfântului Anton”).

Cât privește tematismul dezvoltător, acesta se divide în două categorii:

1. tematică dezvoltătoare centripetă, rezultată din dezvoltarea unui motiv de bază (citează, printre alte exemple, uvertura la „Maestrul cântăreți” de Wagner - începutul, care generează materialul tematic),

2. tematică cu dezvoltare antitetică simultană. Aici, aduce ca exemplu piesa simfonică „Bolero” de M. Ravel, unde se confruntă ritmul de dans al percuției cu melodia flautului bazată pe un ritm nou, complementar cu primul. Alături se mai citează și teme cu caracter armonic (în corale de Bach), teme pur ritmice (la Luigi Nono: Monodica, Polifonica, Ritmica, sau E. Varèse: Ionizație).

Un alt cercetător contemporan semnalează existența unui tematism având la bază materialul sonor — mai exact un complex de patru acorduri nefuncționale, întrebuințate de O. Messiaen în piesa „Vingt Regards” pentru pian⁵⁵:

Ex. 26



⁵⁵ Diether de la Motte, Harmonielehre, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1977, p.274-275.

Cât privește expresia de atematism, aceasta a apărut în cercetarea muzicologică prin anii 1950-60 și dorește să illustreze muzici izvorâte dintr-un discurs de tip atematic. Se are în vedere, mai cu seamă, scriitura punctualistă care pornește de la Webern, evoluează la un K. H. Stockhausen sau L. Nono și se organizează la toți parametrii, de către P. Boulez (în „Structuri pentru două pianе”). Ulterior, Yannis Xenakis în cadrul „maselor sonore”, a „norilor de sunete” ocolește prin calcul matematic organizarea tematică tradițională creând noi categorii de discurs muzical. Cu toate acestea, noțiunea atematismului rămâne cu multe incertitudini și semne de întrebare, astfel că, întrebuițarea ei reclamă prudență. Aceasta, întrucât dată fiind relativitatea întregii terminologii muzicale, ea afectează, cu atât mai mult, formulările de dată recentă insuficient „rodite” în curgerea timpului.

Structura și morfologia temelor. În ansamblul lor, temele muzicale de tip tradițional pot fi încadrabile atât la nivelul structurii, cât și al morfologiei sau al formelor mici. Ele vor putea constitui, deci:

1. Teme care acoperă un motiv muzical (prezente în Invențiuni sau în Fugi). Este cazul Fugii în Do diez major, „Clavecinul bine temperat” de J.S.Bach, vol.II:

Ex.27



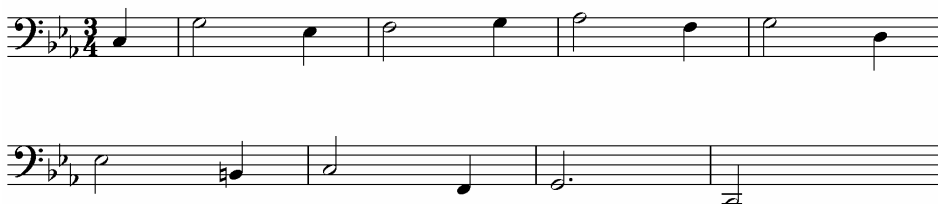
2. Teme care acoperă morfologia unei fraze muzicale. Sunt prezente la începutul unui ciclu de variațiuni (Chaconne pentru clavecin de J. Chr. Pepusch) sau chiar ca temă de sonată, acoperind cele patru măsuri (Mozart: Sonata în Do major K.V. 545, p. I):

Ex.28



3. Unele teme pot acoperi morfologia unei perioade de opt măsuri, precedând fie desfășurarea unui rondo (Fr. Couperin: „Secerătorii”) fie a unui ciclu de variațiuni (J. S. Bach: Passacaglia în do minor pentru orgă):

Ex.29



Tot astfel, tema unor sonate se încadrează în morfologia periodică de opt măsuri (Beethoven: Sonata op. 14 nr.2, p. I) sau a unei perioade complexe (Beethoven: Sonata op.10 nr. 1, p. I).

4. Foarte frecvent o temă se poate încadra și într-o formă mică bipartită fără repriză (Variațiunile din p. a II-a a Sonatei op.57 „Appassionata” de Beethoven) sau cu repriză (Mozart: Sonata în La major pentru pian, K.V. 331, p. I - temă cu variațiuni sau Beethoven: Sonata op.49, nr.1, p. a II-a - tema rondo-ului).

5. Alteori tema poate îmbrăca forma tripartită simplă (Beethoven: Sonata op.49, nr.2, p. a II-a - aceasta stând la baza unui rondo).

Așa cum se poate remarca, morfologiile temelor merg până la formele mici inclusiv. Dincolo de acestea, formele mari, datorită amplei lor extinderi, nu mai pot fi, ele însele, considerate în categoria temelor.

Analiza formelor muzicale. Aceasta constituie latura practică a întregii discipline și nu poate fi separată de partea teoretică. Ambele formează un tot unitar, condiționându-se reciproc. Importanța analizei muzicale și, mai cu seamă, cea a formelor, este o latură relativ recentă a muzicologiei. În secolele XVII, XVIII și prima jumătate a veacului XIX ea apărea sporadic și nu constituia o disciplină sau latură independentă a studiilor muzicale. Abia începând cu H. Riemann (jumătatea a doua a secolului XIX, apoi în primele decenii ale celui de-al XX-lea) se conturează preocupări susținute în direcția analitică:

Pentru Hermann Grabner

„Analiza unei piese muzicale înseamnă cercetarea raportului dintre părțile sale interioare și forțele de coeziune care le sintetizează spre încheierea unei lucrări unitare (ana-lysis = rezolvare).” („Lehrbuch der musicalischen Analyse”, C.F. Kahnt, Leipzig, p. I).

Un alt cercetător, Jacques Chailley, consideră

„analiza formală echivalentă celei literare care ne face să ne dăm seama de acuplarea frazelor, în raport cu opera în ansamblul ei, defalcă temele și permite sesizarea planului și intențiilor estetice.” („Traité

Historique d' Analyse Musicale", Alph. Leduc, Paris, 1947, p.4).

Mai târziu, Helmut Degen, în 1957, arată că: „Sensul și scopul analizei este și rămâne acela de a face inteligibilă o lucrare și de a-i da posibilitatea să fie înțeleasă.” (op. cit., p.269).

La fel, August Halm conchide că:

„Analiza se limitează în mod conștient și voluntar la partea tehnică-funcțională a unei lucrări de muzică.” („Von Form und Sinn der Musik” Breitkopf/Härtel, Wiesbaden, 1978, p.28).

Din cele citate rezultă că preocupările analitice în domeniul muzicologiei se referă mai cu seamă la aspectele tehnice. Ar fi, însă, o greșeală a rezuma totul la aceasta. Tehnica și procedeele de compoziție nu pot constitui un scop în sine, ci ele se pun în serviciul exprimării ideilor artistice, a conținutului muzical. Tocmai pentru aceasta, analiza tehnică este menită să arate care au fost mijloacele prin care compozitorul a izbutit să-și exprime atât de convingător trăirile și sentimentele. Alături de analiza tehnico-formală este, uneori, necesară și o analiză estetică, filozofică, bazată inclusiv pe date istorice. Iată pentru ce unii teoreticieni propun o analiză cât mai nuanțată și mai diversă în aspectele metodelor de cercetare a unei opere muzicale. Astfel, Diether de la Motte distinge modalități ca: analiza raportului dintre sunet și cuvânt (în muzica vocală), dintre forma în mare și structurile de detaliu, analiza din măsură în măsură (privitoare la transformările neconținute ale unei celule motivice), analiză a categoriilor formei (construcție motivică, armonie etc.), analiza comparativă (între două lucrări apropiate în timp și ca alcătuire), analiză specială (a unor forme libere de fantezie), analiză statistică (privind transformările variaționale ale unui „subiect” polifonic), analiza lipsită de idei apriorice, dedicată unor forme neobișnuite ale secolului nostru (A se vedea: „Musikalische Analyse”, Bärenreiter, Kassel, 1968, p.5). Toate acestea demonstrează resursele inepuizabile ale investigației în epoca contemporană. Pentru fiecare lucrare în parte, analistul va trebui să găsească metodele cele mai potrivite. Acolo unde este posibil, se va apela inclusiv la interdisciplinaritate implicând științe ca: statistica, teoria mulțimilor, lingvistica, semiotica, logica formală. Este de dorit ca un studiu complet să includă toate laturile: de la cele tradiționale, până la cele mai noi. Apelul în exclusivitate la metodele tradiționale arată carențe în informația la zi a teoreticianului. Dimpotrivă, rezumarea numai la procedee noi (uneori prea puțin verificate) care nu permit cercetarea

calităților de bază ale unei lucrări, lipsesc studierea ei de suportul muzical concret. Oricum, ambele omisiuni conduc, în cele din urmă, la unul și același rezultat: prezentarea lacunară, într-un sens sau într-altul, a operei.

Metodologia analitică. În vederea studiului unei lucrări muzicale mai ales de formă mare (sonată, concert, simfonie, poem simfonic etc.) se cere o anumită „strategie” bazată pe riguroasa eșalonare a investigației. În acest sens este important a se respecta un număr de stadii care parcurg problematica lucrării. Acestea pot fi rezumate la următoarele :

1. Stabilirea etapei din creația compozitorului în care lucrarea a fost scrisă, cu precizarea elementelor stilistice și a înrudirilor tematice cu alte piese ale sale. În cazul când autorul este mai puțin cunoscut, se pot oferi câteva date biografice strict necesare.

2. Analiza motivică și tematică, în care se precizează sursele, originile și construcția microelementelor, stabilindu-se legături ciclice, se investighează întregul nivel structural. Când este nevoie, pot fi precizate înrudiri ale materialului cu lucrările altor compozitori din epocă.

3. Analiza morfologică, menită a determina forma macrostructurală, acuplarea temelor, morfologia (periodică, frazeologică) a acestora sau a altor elemente care compun tiparul muzical.

4. Precizarea marilor componente ale formei, cu particularitățile lor și modul de a se acupla (examinarea ei ca un întreg și însușirilor ei de bază, caracterul strofelor mari: expoziție, repriză etc.).

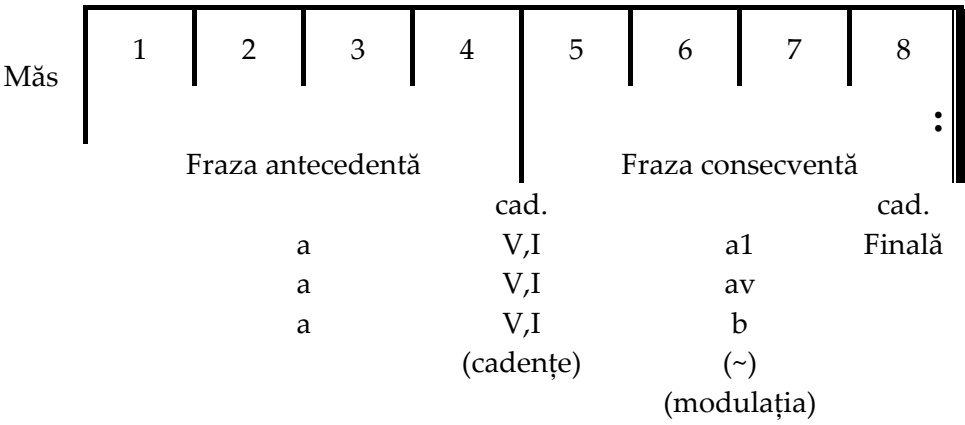
5. Concluziile privind importanța lucrării, conținutul de idei, felul cum acesta a fost servit de către mijloacele muzicale. Se arată (dacă este cazul) rolul pe care lucrarea îl joacă în istoria muzicii, eventualele direcții pe care le poate iniția în dezvoltarea formelor și a mijloacelor componistice.

Evident, cele cinci etape principale mai sus descrise nu vor fi aplicate și urmate mecanic. Analistul, în funcție de lucrarea studiată, va trebui să procedeze într-un mod creator, căci fiecare demers privind disocierea componentelor unei piese reflectă imaginația și capacitatea de pătrundere a muzicianului.

Ajungând la capătul acestei prime părți a Studiului formelor muzicale se ivește nevoia unei precizări. Fiecare tipar apărut în decursul timpurilor nu a făcut decât să reflecte un comandament imperios al epocii sale pe care era chemat să o slujească prin însăși caracteristica sa. Până în secolul XX, formele s-au născut așadar, firesc, reflectând stilurile și însușirea acestora în curgerea vremii. Când în a doua jumătate a frământatului nostru veac, câțiva creatori au susținut că sunt autorii unor forme noi, muzicologia a arătat că ele nu făceau altceva decât să combine scheme deja existente sau să recurgă la arhetipuri mergând îndărăt către epocile primitive. Iată pentru ce, în zilele noastre apare necesară descrierea și studierea formelor muzicale în neconținută lor prefacere de-a lungul istoriei și a trecerii lor prin etapele stilistice. Este chezașia interpretării corecte, care ferește de greșeli și evaluări eronate, conducând cercetătorul spre limanul înțelegerii științifice a însușirilor muzicii studiate.

Schema grafică a unei perioade

$P. = 8\text{ ms.} = 4 + 4$



BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. Ambros, A.W., *Geschichte der Musik*, Verl. Leuckart, Leipzig, 1880
2. Ambros, A.W., *Bas trattato di forma musicale*, Ed. Ricordi, Milano, 1913
3. Berger, W.G., *Muzica simfonică barocă-clasică*, Ed. muzicală, București, 1967
4. Berger, W.G., *Estetica sonatei clasice*, Ed. muzicală, București, 1981
5. Boehmer, K., *Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik*, Tonos Ver l., Darmstadt, 1967
6. Botstiber, H., *Geschichte der Ouverture und der frein Orchesterformen*, Leipzig, Breitkopf/Härtel, 1913
7. Bughici, D., *Formele și genurile muzicale*, Ed. muzicală, București, 1962
8. Chailley, J., *Traité Historique d'Analyse Musicale*, Alph.Leduc, Paris, 1947
9. Ciortea, T., *Cvartetele de Beethoven*, Ed, muzicală, București, 1968
10. Comes, L., *Melodica palestriniană*, Ed. muzicală, București, 1971
11. Dahlhaus, C., in *Darmstädter Bietrage zur Neuen Musik*, vol.X, Ed.Schott, Mainz, 1966
12. Degen, H., *Handbuch der Formenlehre*, Regensburg, Bosse ver l., 1957
13. Feretti, P., *Estetica gregoriana*, Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma, 1934
14. Gárdonyi, Z. *Elemző formatan, Zeneműkiadó Vállalat*, Budapest, 1963
15. Gastoue, A., *Arta gregoriană*, Ed. muzicală, București, 1967
16. Grabner, H., *Lehrbuch der musikalischen Analyse*, Leipzig (serie 8846)
17. Gülke, P., *Mönche, Bürger, Minnesänger*, Leipzig, Koehler/Amelang, 1975
18. Herman, V., *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, Ed. muzicală, București, 1982
19. *Hoche Schule der Musik*, Potsdam, Verlagsgesellschaft, 1939
20. D' Indy, V., *Cours de Composition musicale*, Ed. Durand, Paris, 1948
21. Keller, W., *Handbuch der Tonsatzlehre*, Bosse Verl. Regensburg, 1958
22. Leichtentritt, H., *Musikalische Formenlehre*, Leipzig, 1950
23. Lobe, J.C., *Lehrbuch der Komposition*, Breitkoph/Härtel, Leipzig, 1900
24. Mazel, L., *Stroenie muzîkalnîh proizvidenii*, Muzgiz, Moscova, 1960
25. Motte, D. de la, *Musikalische Analyse*, Bärenreiter, Kassel, 1968
26. Ratz, E., *Einführung in der Musikalische Formenlehre*, Ed. Universal,

Wien, 1973

27. Riemann, H., *Håndbuch der Kompositions-Lehre*, Berlin, 1920
28. Riemann, H., *Geschichte der Muziktheorie in IX-XIX Jahrhunderten*, Hildesheim, 1961
29. Siklós, A., *Zenei formatan*. Budapest, 1912
30. Stockmeier.W., *Muzicalische Formprinzipien*, Ed.Gerig, Köln, 1967
31. Söhr, R., *Musikalische Formenlehre*, Siegel Verl., Leipzig, 1921
32. Toduță, S., *Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach*, Ed. muzicală, București, 1969 (vol.I)
33. Tovej, D., *The forms of music*, Oxford University Press, London, 1967
34. Vogt, H., *Neue Musik seit 1945*, Reclam Jr., Stuttgart, 1972
35. Westphal, K., *Der Begriff der Musikalischen Form in der Wiener Klassik*, Verl. E.Katzbichler, Giebing, 1971
36. Weiner, L., *A Zenei formák vázlatos ismertetése*, Ed. Rozsnyai, Budapest
37. Wolff, H. Chr., *Musik im Geschichte und Gegenwart (Lexicon)*, Bärenreiter verl., Kassel, 1955

INDICE ALFABETIC DE TERMENI

acuplare, 31, 34, 37
analiză, 8, 21, 25, 31, 43, 44, 52, 56, 67
arta poetică, 16, 31
atematism, 63, 65
conținut, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 27, 31, 35, 36, 41, 63
contrast, 19, 54, 62
definiția formei muzicale, 13
elaborare, 54, 55
figură, 44, 47, 54, 56
formă, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 26, 28, 30, 31, 32, 33, 35, 37, 38, 39, 41, 44, 46, 63, 64, 66, 68
funcție, 9, 17, 18, 22, 25, 31, 32, 44, 58, 69
gen, 9, 37, 40, 41, 44, 56
melodie, 16, 26, 27, 48, 49
metodologia analitică, 68
morfologia, 10, 43, 56, 65, 66, 69
motivul, 43, 48, 49, 56
nomenclatură, 7
perioadă, 7, 57, 58, 62
periodicitatea, 61, 63
principii, 16, 22, 25, 27, 30
repetiție, 35, 54, 58
simetrie, 24, 25, 34, 36, 37
stil, 17, 37, 38, 39, 41, 44
strofă, 10, 15
structură, 45, 49
temă, 63
triada, 27, 37, 41
variația continuă, 45

