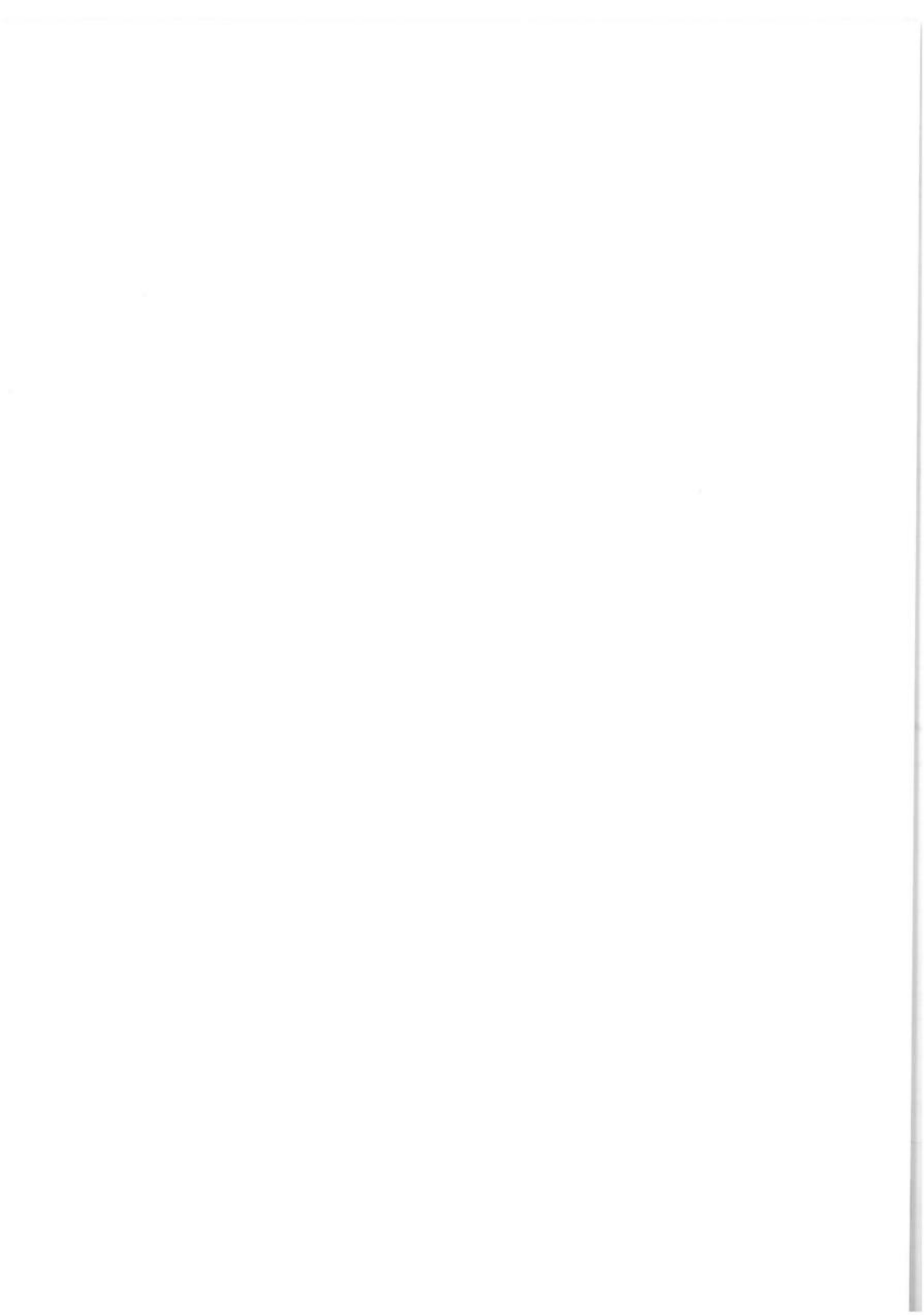


D. Bughici

D. Gheciu

FORMELE ȘI GENURILE MUZICALE

EDITURA MUZICALĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.



I. INTRODUCERE

În lucrarea de față vom căuta să prezentăm, într-o formă succintă și accesibilă, formele și genurile muzicii vocale și instrumentale, atât cele mai simple, cât și cele mai ample, mai complexe.

Numeroasele genuri ale muzicii vocale și instrumentale pe care le cunoaștem astăzi nu reprezintă altceva decât o dezvoltare și o desăvârșire a formei lor inițiale, care este cântecul popular.

Din toate timpurile, oamenii au simțit nevoia de a-și exprima prin muzică bucuriile, suferințele și năzuințele lor, căutând totdeauna și forma potrivită de exprimare.

Pornind de la primele rudimente, astăzi cunoscute, ale muzicii populare, alcătuite la început dintr-un număr redus de sunete (3, 4, 5), dezvoltarea diferitelor orânduri sociale a determinat în creația muzicală, în funcție de conținutul ce se cerea exprimat, și formele de expresie adecvate, la început foarte simple, apoi, din ce în ce mai complexe.

Creația populară a fost preluată în decursul veacurilor și dezvoltată de către marii muzicieni ai tuturor timpurilor, dându-se astfel o bază teoretică diferitelor forme și genuri muzicale.

Nu putem să nu reamintim aici cele spuse de către marele compozitor rus Glinka cu privire la originea populară a muzicii: „Poporul creează muzica, noi muzicienii o aranjăm numai“.

În aceste cuvinte simple, el nu făcea decât să sublinieze un fapt esențial, și anume, că poporul este adevăratul creator al tuturor bunurilor materiale și spirituale, iar compozitorii, pe baza practicii populare, duc creația muzicală pe noi trepte, pe noi culmi.

Dat fiind că obiectul acestei lucrări se referă la formele și genurile muzicii vocale și instrumentale, socotim necesar să precizăm conținutul acestor două noțiuni.

Prin formă muzicală înțelegem atât structura (arhitectonica) în care se desfășoară o lucrare muzicală, cât și modul cum, prin folosirea com-

plexului mijloacelor de expresie — inclusiv schema (structura) — compozitorul reușește să redea conținutul emoțional al lucrării.

Genul desemnează lucrarea muzicală prin caracterul conținutului ei, prin felul specific de exprimare sonoră, prin scopul estetic-educativ pe care și-l propune. Genurile și formele muzicale au apărut și s-au cristalizat în anumite perioade concret-istorice; dispariția lor este de asemenea legată de aceste condiții istorice. Așa, de exemplu, vechile dansuri de la curte — allemanda, curanta, giga etc. — au apărut și au dispărut în funcție de evoluția societății omenеști.

Istoria cunoaște genuri vechi, care și-au schimbat conținutul pe măsura evoluției istorice. Astfel, din vechile genuri curanta și sarabanda au dispărut ca necorespunzătoare; cantata și oratoriul au trebuit să-și schimbe conținutul și factura, părăsind rigiditatea textului latin și caracterul religios, pentru a reflecta un alt conținut, determinat de noi realități istorice.

Numeroase genuri s-au născut ca exponente ale unor sentimente specific-naționale ca, de pildă, doina, ceardașul, lezghinca, mazurca etc.

Nu trebuie confundat genul cu stilul muzical. Stilul, determinat de altfel și el de condițiile concret-istorice, constă în sistemul unitar de concepție și exprimare al unei epoci (stilul clasic, romantic etc.).

În această lucrare nu au fost abordate în mod special o serie de probleme din domeniul formelor muzicale ca, de pildă, ritmul, intonația, melodia etc.

Aceste noțiuni au fost folosite de autori, pe parcursul întregii lucrări, în mod tangențial, numai în măsura în care ele contribuie la lămurirea formelor și genurilor respective. Aceasta se datorește faptului că rostul și profilul acestei lucrări este acela de a da noțiuni generale și o privire de ansamblu mai concentrată asupra formelor și genurilor muzicale, fără a avea caracterul unui tratat propriu-zis.

În orice caz, ea presupune totuși, pentru unele titluri, un minimum de cunoștințe tehnice muzicale.

1. NECESITATEA STUDIERII FORMELOR MUZICALE

Terminologia de „formă muzicală” se referă la două noțiuni distincte.

Într-un sens, considerat sub raportul filozofic, prin formă muzicală înțelegem modul în care creatorul concretizează și își exprimă fondul suflătesc de idei și de sentimente, prin *mijlocirea* complexului *mijloacelor* de expresie (melodie, armonie, polifonie, orchestrație, ritm, intonație etc.), felul cum știe să-și îmbrace gândirea muzicală pentru a transmite auditorilor, prin intermediul imaginilor muzicale, mesajul de idei și sentimente conținute în creația sa.

Într-un alt sens, prin termenul de mai sus se înțelege felul în care într-o lucrare muzicală se distribuie și se coordonează diversele sale componente pentru a forma o unitate, un complex constructiv, cu alte cuvinte, schema discursului muzical (rondo, sonată etc.).

Dacă considerăm creația muzicală din aceste două puncte de vedere, trebuie să remarcăm că cele două aspecte ale formei se găsesc într-o strînsă legătură, constituind o unitate indisolubilă. Într-adevăr, felul cum compozitorul înțelege să exprime fondul de idei și de sentimente determină în mod necesar și disciplina formei sub raportul schemei și invers, complexul constructiv al formei disciplinează și determină concretizarea fondului prin mijloacele de expresie cele mai potrivite.

Arta constituind mijlocul de exprimare a realității prin prisma unui talent creator, multiplele aspecte ale vieții și ale realităților sociale au determinat în sufletul compozitorului o infinită gamă de idei și de sentimente. O exprimare a acestora într-o expunere improvizată, necoordonată, informă, lipsită de logică și coeziune, nu poate determina în sufletul ascultătorilor acea emoție și convingere pe care numai o lucrare echilibrată, printr-o expunere logică și unitară, o poate produce.

Este de la sine înțeles că, în procesul evolutiv, formele muzicale nu constituie discipline intangibile și imuabile. Aspectele noi ale vieții, complexitatea problemelor ce se nasc și noile relații reclamă continua retușare

și modificare a tiparelor existente. Necesitatea unei arhitectonici echilibrate și unitare constituie însă condiția esențială a oricărei exprimări artistice.

Iată de ce forma nu poate fi ceva prestabilit și de ce regulile de formă nu trebuie înțelese ca o obligație rigidă, ci ca o disciplină a gândirii creatoare.

În cadrul fiecărei forme există multiple variante, cerute de concepția compozitorului, care sînt de natură să ajute la o mai bună concretizare și înțelegere a imaginilor muzicale. Dar, pentru a se ajunge la acest rezultat, este în primul rînd necesară o adîncă cunoaștere a legilor de bază ale formelor muzicale.

Forma ajută efortul creator, impune logică și consecvență conținutului de idei, imprimă coeziune și unitate, concentrează atenția ascultătorului, determină mobilitate și ascensiune spre punctele culminante, cu un cuvînt, contribuie la înțelegerea mesajului muzical.

Un conținut valoros al unei opere muzicale reclamă în mod necesar existența unei forme, cu care trebuie să se găsească într-o perfectă legătură. Strînsa dependență dintre conținut și formă face ca acordarea priorității unuia dintre aceste două elemente în defavoarea celuilalt să slăbească valoarea lucrării.

Iată de ce studiul formelor muzicale prezintă o importanță tot așa de mare ca și acela al oricăror probleme de armonie, contrapunct, orchestrație etc.

Estetica marxist-leninistă subliniază unitatea dialectică dintre conținut și formă :

„Între formă și conținut există raporturi dialectice complexe. Conținutul nu există în afara formei. Forma este modul de existență a conținutului, organizarea internă, structura conținutului, care face posibilă existența lui“ (*Bazele filozofiei marxist-leniniste*, pag. 322).

2. STILUL OMOFONIC ȘI POLIFONIC

O idee muzicală poate fi exprimată fie prin redarea ei într-o singură voce purtătoare a liniei melodice, celelalte voci avînd rolul de acompaniament, fie prin suprapunerea mai multor voci, avînd fiecare o individualitate proprie, voci care împreună realizează un tot în redarea ideii muzicale.

În primul caz, stilul este omofonic, în cel de-al doilea, polifonic.

Cuvîntul *omofonie* vine de la grecescul *homos* = „același” și *phone* = „voce”.

La vechii greci omofonie însemna melodie la unison sau la octavă. Cu timpul, în perioada Renașterii, prin omofonie se înțelegea cîntul pe mai multe voci, una din ele avînd un rol primordial, prin intonarea temei de bază (care, de obicei, era vocea de sus). Restul vocilor avea un simplu rol de acompaniament, atît în muzica vocală, cît și în cea instrumentală. Acest principiu a rămas valabil pînă în zilele noastre.

Cuvîntul polifonie vine de la grecescul *poly* = „multe” și *phone* = „voce”.

Formele muzicale pe care le studiem s-ar putea încadra în cele două stiluri de mai sus, în felul următor:

A. Stilul omofonic

- | | | |
|-------------------------------------|---|------------|
| 1. Liedul, cîntecul | { | monopartit |
| | | bipartit |
| | | tripartit |
| 2. Menuetul, Scherzo-ul, Jocul etc. | | |
| 3. Tema cu variațiuni | | |
| 4. Rondo-ul | | |
| 5. Suitele moderne | | |
| 6. Sonata | | |
| 7. Concertul clasic și modern | | |
| 8. Simfonia | | |
| 9. Poemul simfonic | | |
| 10. Tabloul și schița simfonică | | |
| 11. Uvertura | | |

B. Stilul polifonic

1. Motetul, Madrigalul etc.
2. Imitația, Canonul
3. Invenția *Invențiuca*
4. Preludiul
5. Ciacona și Pasacalia (variațiuni contrapunctice)
6. Fuga *Ciaccona și Pasacaglia*
7. Suitele preclasice
8. Cantata, Oratoriul, Recviemul, Missa etc.
9. Concerto grosso. *qu*

Precizăm că încadrarea în cele două stiluri nu trebuie considerată ca rigidă și absolută. De multe ori, în aceeași formă muzicală, stilurile se întrepătrund, în sensul că în stilul omofonic putem găsi elemente polifonice și invers.

De exemplu, cantata și oratoriul au fost pînă în secolul XVII—XVIII lucrări prin excelență polifonice, elementele de omofonie avînd un rol secundar. În vremea noastră nu se mai poate vorbi de o predominanță a stilului polifonic în cantată și oratoriu. Tot astfel, în simfonie, poem simfonic, uvertură, genuri în care predomină stilul omofonic, găsim foarte frecvent elemente de polifonie.

Delimitările arătate mai sus s-au făcut pe parcurs, timp de sute de ani, și corespund procesului de dezvoltare a formelor muzicale. [În acest fel, studierea lor se poate face în mod mai organizat.]

3. ELEMENTELE DE BAZĂ ALE DISCURSULUI MUZICAL

Pentru înțelegerea completă a materiei pe care o vom studia, este necesar să arătăm care sînt elementele de bază ale discursului muzical. În aceste elemente de bază intră:

Figura, pasajul, motivul, tema

I. *Figura* constă dintr-un grup de note arpeggiate, cu baza armonică simplă și ambitus redus, repetate des, fără prea mari posibilități melodice și avînd de obicei uniformitate ritmică. Ea servește mai frecvent la acompaniament.



Dacă ne-am mărgini însă la această enunțare, ar însemna să privim lucrurile pur formal. Figura sau factura, după cum mai este denumită, nu este un element exterior, care „se lipește” unei melodii, ci de multe ori ea izvorăște din necesitatea redării conținutului respectiv.

Să luăm ca exemplu partea I din *Sonata în do diez minor pentru pian* de Beethoven („Sonata lunii”):

Sonate Nr. 14

Adagio sostenuto (♩, 62)¹⁾
Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini

sempre *pp* e senza sordini

A musical score for the first movement of Beethoven's Sonata No. 14. It consists of two systems. The first system shows the right and left hands with arpeggiated accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The tempo is 'Adagio sostenuto' and the time signature is 3/2. The key signature is one sharp (F#). The score includes performance instructions like 'sempre pp e senza sordini'.



Triolele de la mîna dreaptă, considerate ca atare și luate în afara contextului, ar părea o repetare mecanică. Dacă ne gîndim însă la ceea ce ele exprimă, vom observa că nu se putea găsi, pentru redarea unei stări sufletești de frămîntare interioară, de emoție reținută, o factură mai potrivită, care, împreună cu linia melodică de adîncă interiorizare, să creeze un tot unitar expresiv.

Iată deci o confirmare a faptului că factura exprimării este indisolubil legată de conținutul de idei. Numeroasele facturi din preludiile și nocturnele lui Chopin ilustrează, cu prisosință, acest adevăr.

II. *Pasajul* constă dintr-un șir de sunete, mai întinse sau mai reduse ca ambitus, în sens suitor sau coboritor, avînd de asemenea uniformitate ritmică, care fac legătura între diferite fragmente muzicale (motive, teme, etc.).

Brahms — *Concertul pentru pian și orchestră nr. 2, partea I.*



Un pasaj poate fi alcătuit chiar numai din figuri. În acest caz, figurile se succed repetate pe trepte diferite.

Chopin — *Studiul op. 25, nr. 6.*



III *Motivul* constituie cea mai mică unitate melodico-ritmică a discursului muzical. Pentru a fi socotit ca atare, motivul trebuie să aibă un

caracter pregnant și ușor seziabil. Această condiție este cu atât mai necesară, cu cât motivul, fiind un element plastic al unei teme, poate constitui temeiul de dezvoltare într-o lucrare.

În aprecierea motivului există două teorii: una, care consideră motivul ca având un singur accent principal și a doua, potrivit căreia motivul trebuie să aibă două accente principale.

Practica a demonstrat că motivul poate avea și unul și două accente principale.

În ultimă analiză, cele două teorii pot fi puse de acord prin aceea că teoria cu cele două accente principale introduce un nou element de formă: *celula* sau *submotivul*. Motivul având în majoritatea cazurilor două celule, fiecare din aceste două celule este sinonimă cu motivul din prima teorie.

Dăm un exemplu din *Sonata op. 2, nr. 3, pentru pian* de Beethoven:

(prima teorie)

motivul 1



motivul 2



(teoria a doua)
un motiv

submotiv 1 submotiv 2



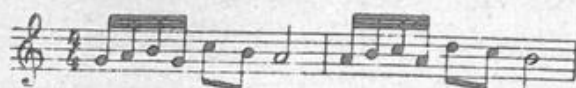
După cum se vede, diferența dintre cele două teorii nu împiedică o justă înțelegere a motivului.

Pentru a putea înțelege mai bine funcția importantă pe care motivul o are în cadrul dezvoltărilor muzicale, trebuie menționat că el poate suferi o serie de transformări, atât din punct de vedere melodic, cât și din punct de vedere ritmic sau armonic.

Aceasta se realizează prin diferite procedee, după cum urmează:

a. Repetarea motivului pe o altă treaptă (secvența):

Motivul Secvența pe treapta II



b. Inversarea motivului

Cîntec popular austriac

Motivul Motivul inversat



Linile punctate arată corespondența notelor motivului cu acelea ale motivului inversat.

Constatăm aici că motivul are două accente principale și că el, prin inversare, suferă schimbări ritmice. Tocmai această schimbare ritmică îi dă mișcare și varietate melodică.

c. Concentrarea motivului



Cuprinsul a două măsuri se concentrează într-o măsură.

d. Varierea ornamentală a motivului

Chopin — Nocturna op. 55, nr. 1.



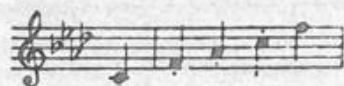
Caracterul nostalgic al acestui prim motiv al Nocturnei este îmbogățit prin repetarea cu triole, linia melodică fiind astfel oarecum voalată.

e. Secvențarea și divizarea motivului

Sonata op. 2, nr. 1 pentru pian de Beethoven.



Aici motivul este alcătuit din 2 accente principale și se împarte în două submotive :



Submotivul a



Submotivul b

Acest prim-motiv se repetă imediat pe treapta V. După repetarea lui, se redă de două ori numai submotivul b, ceea ce ajută la o creștere a tensiunii dramatice :



Această tensiune dramatică este determinată și de faptul că, de fiecare dată, acest al doilea submotiv este precedat de apogiatura *do* și se produce la intervale diferite. Această succesiune dă, prin cadența ei de încheiere, impresia satisfacției, a ajungerii la locul dorit după mai multe încercări.

Un alt exemplu îl găsim în *Pavana* din *Suita pentru pian op. 10* de Enescu :



Cel de-al doilea submotiv (b) este repetat de două ori, a doua oară fiind lărgit.

f Lărgirea motivului

Beethoven — Sonata în si bemol major. op. 22, pentru pian.



Motivul are un singur accent principal care se repetă, iar după aceea se lărgeste pe parcursul a 5 timpi. Caracterul motivului este la început energic și concis. Lărgirea lui dă însă o impresie de creștere, care pregătește continuarea temei cu elemente mai cantabile.

Din exemplele de mai sus, care nu sînt limitative, se poate vedea cît de variate pot fi posibilitățile de prelucrare a motivului și ce sursă inepuizabilă de transformări este acest nucleu al operei muzicale, motivul.

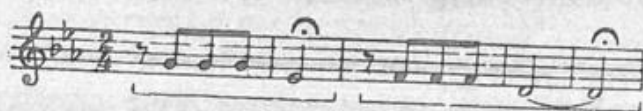
Celor care doresc să studieze mai amănunțit diferitele modalități de prelucrare a motivului, le recomandăm dintre lucrările îndeajuns de cunoscute: *Sonata pentru pian „Waldstein“* de Beethoven, prima parte din *Simfonia VI* de Beethoven și prima parte din *Simfoniile IV, V și VI* de Ceaikovski.

IV. Tema vine de la cuvîntul grecesc *thema*, care înseamnă obiect de discuție sau de povestire.

Tema constă într-o idee muzicală completă, expresivă, bine reliefată, avînd posibilitatea de a fi dezvoltată. Din această cauză, ea trebuie să fie cît mai pregnantă, mai clară, pentru a putea fi reținută și urmărită pe parcursul dezvoltării.

Deosebirăa dintre motiv și temă constă în aceea că succesiunea de sunete ce compune motivul este scurtă și se parcurge relativ repede, pentru a putea fi percepută ca atare, pe cîtă vreme tema constă dintr-o succesiune melodică mai lungă.

Aceasta nu exclude însă posibilitatea ca tema să fie redată printr-un
 simplu motiv, cum ar fi, de pildă, ideea muzicală principală din prima parte
 a *Sinfoniei V* de Beethoven :



Aci motivul este secvențat.

De asemenea, el poate fi alcătuit dintr-o frază, dintr-o perioadă sau chiar dintr-o formă de lied.

Exemple: Tema principală a părții I din *Sonata în fa minor pentru pian* de Beethoven (fraza), grupul secundar din *Simfonia VI* de Ceaikovski (tripartit), grupul principal din *Simfonia în sol minor* de Mozart (monopartit).

În practica muzicală se întrebuintează de multe ori denumirea de melodie în loc de temă și invers.

Deși tema constă dintr-o idee muzicală bine conturată și pregnantă, nu totdeauna noțiunea de melodie coincide cu aceea de temă. Sînt însă și cazuri cînd ambele noțiuni se confundă. De exemplu, tema principală din *Concertul pentru voce și orchestră* de Glier.

Melodia se prezintă, de obicei, ca o idee muzicală foarte cantabilă, executată în limitele unei singure voci, mai coordonată, mai concludivă decît tema.

Tema poate fi vocală sau instrumentală și poate fi expusă în stil omofonic sau polifonic. Sub raportul formei, ea poate consta nu numai dintr-o succesiune melodică mai mult sau mai puțin lungă, ci, în unele cazuri, chiar dintr-o succesiune de acorduri sau arpegii, cu sau fără modulații pe parcurs, deci fără cursivitate melodică.

În vederea analizei, recomandăm următoarele teme, de diferite caractere:

Prima temă din *Simfonia V* de Beethoven și aceea din *Uvertura „Egmont“* de același autor.

Tema principală din preludiul *Minstrels* de Debussy.

Tema principală din *Simfonia I* de Șostakovici, partea I.

Tema principală din *Concertul pentru pian și orchestră nr. 3* de Rahmaninov, partea I.

Tema principală din *Sonata nr. 2 în fa minor pentru vioară și pian* de Enescu.

Lista temelor poate fi amplificată la nesfîrșit, mai ales dacă lărgim noțiunea de temă cu un conținut suplimentar, ce a început să dobîndească o dezvoltare, încă de la sfîrșitul sec. XVIII, în creațiile lui Grétry (de ex., opera acestuia *Richard, inimă de leu*) sau în acelea ale lui Lesueur, Cherubini și, mai ales, în creațiile compozitorilor din sec. XIX.

Este vorba de „lăitteme“ sau — după cum mai sînt denumite — de „lăitmotive“, pentru faptul că acest fel de teme sînt foarte scurte, constînd, de multe ori, dintr-un motiv sau două. În ele se concentrează elementele melodice, ritmice sau armonice, cele mai pregnante și mai caracteristice, care pot reprezenta imaginile dorite de compozitor. Fie că este vorba de reprezentarea unui erou, a unei stări psihologice, a unui sentiment, a unei acțiuni scenice etc., aceste lăitmotive apar foarte frecvent pe întregul parcurs al operei muzicale, cînd exigențele dramaturgiei o reclamă.

Acest principiu al leitmotivelor a prilejuit compozitorilor noi posibilități pentru dezvoltarea simfonică a ideilor lor muzicale.

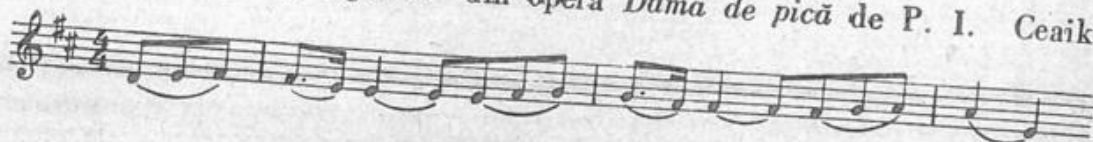
Dintre compozitorii care au utilizat acest principiu în lucrările lor, menționăm pe: Beethoven, Berlioz, Wagner, Rimski-Korsakov, Ceaikovski, Enescu, Gh. Dumitrescu etc.

Iată câteva exemple de leitmotive:

Laitmotivul „inelului“ din opera *Aurul Rinului* de R. Wagner.



Laitmotivul „dragostei“ din opera *Dama de pică* de P. I. Ceaikovski.



Laitmotivul „destinului“ din opera *Dama de pică* de P. I. Ceaikovski.



Laitmotivul lui „Tudor“ din oratoriul *Tudor Vladimirescu* de Gheorghe Dumitrescu.



4. ELEMENTELE CONSTITUTIVE ALE STRUCTURII DISCURSULUI MUZICAL

1. Fraza¹

Ca și vorbirea curentă, exprimarea prin sunete reclamă o organizare metrico-ritmică a ideilor discursului muzical. Cea mai simplă formă de organizare a acestora se numește frază.

Fraza este alcătuită din două sau mai multe motive eşalonate pe întinderea a 4, 8 sau mai multe măsuri. Fraza obișnuită, simetrică, este de regulă de 4 sau de 8 măsuri.

Încheierea frazei este marcată, de obicei, prin semicadență pe treapta V, uneori prin cadențe imperfecte sau chiar — mai rar — prin cadență perfectă pe treapta I.

Unele fraze au caracter de întrebare (fraze antecedente) și se termină totdeauna prin semicadență, iar altele au caracter de răspuns (fraze consecvente) și se termină totdeauna prin cadență finală (perfectă).

Iată un exemplu de două fraze, dintre care, una este antecedentă și alta consecventă :

Mozart — Sonata pentru pian K. V. 576, partea I

The musical score is for the first part of Mozart's Sonata for Piano, K. V. 576. It is in 6/8 time and G major. The first phrase, 'Fraza I', is marked 'Allegro' and 'f' (forte). It consists of two measures, each with a semicadence on the fifth degree (tr. V). The second phrase, 'Fraza II', is marked 'Semicadență tr. V' and 'f'. It also consists of two measures, each with a semicadence on the fifth degree, followed by a perfect cadence on the first degree (I).

1. Termenul just este acela de *propoziție*, folosit de muzicienii sovietici și din alte țări.

La noi încetățenindu-se termenul de *fracză*, autorii au considerat necesar să păstreze această expresie.

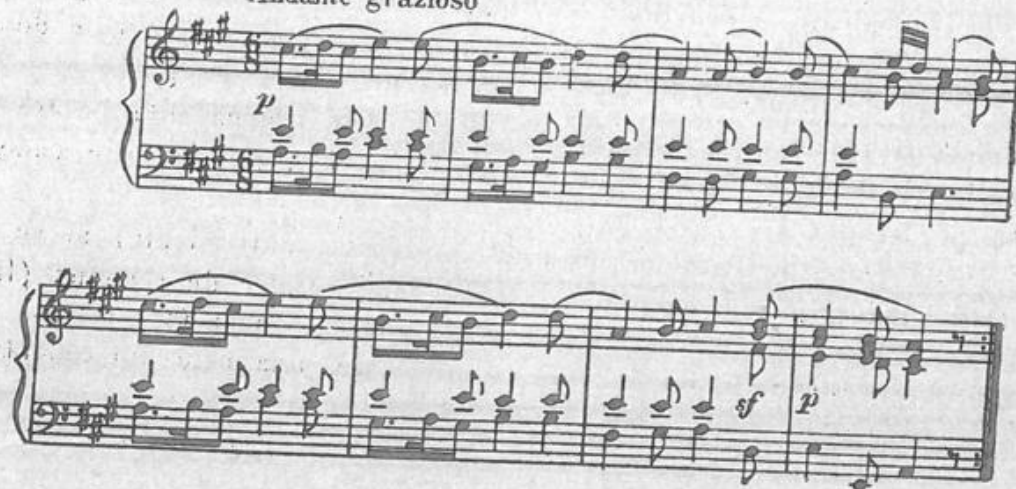
Într-o semnificație mai largă, prin frază se mai poate înțelege și un fragment muzical despărțit de cel anterior și de cel următor printr-o respirație (cezură).

II. Perioada

Două sau trei fraze de o întindere de obicei egală, legate prin conținut și exprimând o idee muzicală completă și unitară, alcătuiesc o perioadă. Exemplul anterior constituie o perioadă.

a. Frazele componente ale perioadei pot fi identice ca tematică, diferența dintre ele fiind marcată doar prin încheierea fiecăreia (prin semicadență sau cadență finală). Exemplu: Mozart — Sonata în la major K. V. 331, partea I.

Andante grazioso



b. Ele pot fi și neasemănătoare.

Ex. Tema principală din Sonata pentru pian op. 10, nr. 1 de Beethoven.

Allegro molto e con brio (♩ = 65)





c. Perioadele pot fi constituite din fraze cu număr egal de măsuri: 4+4 (ex. *Sonata* K. V. 576, partea I, de Mozart) sau 8+8 (Tema principală din

Sonata pentru pian op. 13 de Beethoven, partea II, *Adagio cantabile*). Sînt însă și perioade alcătuite din fraze inegale ca număr de măsuri, cum ar fi, de pildă, tema principală din *Sonata pentru pian în do major*, K. V. 309, de Mozart, unde prima frază are 7 măsuri, iar a doua, 14 măsuri.

d. În practica muzicală întîlnim și perioade cu cîte trei fraze (ex. Tema principală din *Dansul norvegian op. 35, nr. 1*, de Grieg).

e. Există perioade ce nu pot fi împărțite în fraze (ex. *Sonata pentru pian op. 10, nr. 2*, de Beethoven, partea II, prima temă).

f. Cînd fraza a doua este amplificată printr-un șir de cadențe, ce întăresc tonalitatea, numim aceasta *complement cadențial*.

g. Cînd însă amplificarea se referă la însuși materialul tematic, aceasta poartă denumirea de *lărgire*.

h. Perioadele care se termină în aceeași tonalitate în care au început se numesc *perioade închise* sau *tonale*. Cele care se termină în altă tonalitate se numesc *perioade deschise* sau *modulante*. (Ex. A-ul din *Jägerliedchen* de Schumann din *Album pentru tineret op. 68*, care începe în *fa* și se termină în *do*.)

Perioada dublă constă din juxtapunerea a două perioade. Această juxtapunere nu trebuie să fie mecanică, ci să fie determinată de unitatea tematică. Sub raportul armonic, prima perioadă trebuie să se încheie prin semicadență, cadența finală fiind rezervată sfîrșitului ultimei perioade.

Dăm ca exemplu tema *Sonatei pentru pian în la bemol, op. 26*, de Beethoven, *Andante con variazioni*, care are următoarea factură:





Din exemplul de mai sus se remarcă existența a patru fraze în cadrul a două perioade, cadența finală aparînd la sfîrșitul celei de a doua

perioade. Fiecare frază e formată din patru măsuri precedate de o anticruză, iar perioada a doua deși repetă conținutul perioadei anterioare, pentru a o feri de monotonia cauzată de repetare, este îmbogățită ritmic. (Primele două măsuri din perioada a doua.)

Recomandăm spre analiză :

Cîntec popular, op. 38, de Grieg.

Menuetul din Sonata pentru pian op. 122 de Schubert, prima perioadă.

I. FORMELE ȘI GENURILE OMOFONICE

Formele monopartite, bipartite, tripartite și tripartite

Formele monopartite, bipartite și tripartite au dobândit în practica muzicală denumirea de „formă de lied“, fapt ce se explică prin aceea că originea tuturor formelor muzicale o găsim în cântecul popular și în special în cel vocal.]

Repetăm că, încă din primele timpuri, muzica a constituit mijlocul de exprimare a simțămintelor și năzuințelor poporului. Oricât de simple sau de complexe erau sentimentele ce trebuia reflectate, poporul a știut să găsească întotdeauna o formă de redare a lor cât mai simplă, concisă și logică, pentru a putea fi cât mai ușor înțeleasă.

Folosind experiența creației populare, muzica profesională s-a cristalizat în forme de lied astăzi consacrate, aplicabile atât în muzica vocală, cât și în cea instrumentală.

Menționăm că nu trebuie confundată „forma de lied“ cu „liedul“ propriu-zis, care este un gen muzical.

Dintre formele de lied, cea mai simplă este cea monopartită.

1. FORMA MONOPARTITA

Ca structură, această formă constă în existența unei singure idei muzicale, exprimate într-o perioadă. Caracterul ei rămâne același, chiar dacă în locul perioadei întâlnim o dublă-perioadă, o perioadă alcătuită din două sau trei fraze, ori una ce nu se împarte în fraze.

Datorită cadrului restrâns al exprimării conținutului muzical, în forma monopartită nu pot avea loc dezvoltări prea ample, modulațiile întâlnite avînd un caracter pasager.

În această formă, se pune problema dacă perioada trebuie să fie tonală sau poate fi modulantă.]

Răspunsul este următorul: [dacă piesa este de sine stătătoare,] ca, de exemplu, *Preludiul nr. 7 în la major* de Chopin, [atunci perioada va fi tonală sau închisă (începe și sfîrșește în aceeași tonalitate);] dacă însă pe-

rioadă este o parte componentă a unei forme mai ample (rondo, sonată etc.), ea poate fi modulată sau deschisă.]

Exemplul îl constituie tema principală din *Sonata K.V. 279* de Mozart, care începe în *do* major și modulează spre *sol* major.

Această temă constituie în același timp și un exemplu de perioadă ce nu se poate împărți în fraze.

Există însă și cazuri când întâlnim piese de sine stătătoare formate din perioade deschise — în special în muzica populară — ca, de pildă, în exemplul următor:

De băut
(cântec de joc)

cules de Béla Bartók



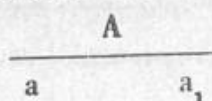
După cum se vede, este vorba aci de o singură idee muzicală, redând un sentiment de voioșie, idee exprimată printr-o perioadă alcătuită din două fraze de câte 4 măsuri, în care cadența finală se face pe treapta II.

Pentru forma monopartită cu perioadă închisă, dăm ca exemplu *Preludiul în mi minor* de Chopin (nr. 4), al cărui farmec nostalgic își găsește realizarea excepțională în această formă mică. Ca structură, avem aici două fraze, prima având semicadența pe treapta V, iar a doua încheindu-se în tonalitatea de bază. Deși fraza a doua, ca structură melodică, se aseamănă cu prima, totuși, observăm că ea aduce o tendință către un punct culminant, evitând astfel monotonia ce s-ar fi produs prin repetarea frazei în forma ei inițială. Acest fel de exprimare nu constituie numai un simplu procedeu tehnic, ci este determinat de necesitatea de exprimare a unui sentiment adânc, care aduce astfel o luminare a atmosferei de instabilitate a piesei, atmosferă creată de armoniile cromatice descendente.

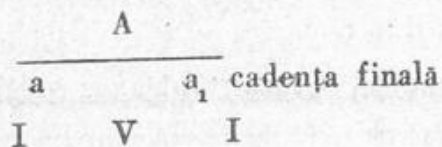
Preludiul nr. 4 în mi minor de Chopin.



Schema ar fi deci următoarea :



Ca plan tonal ar fi :



mi minor s/cV mi minor

Recomandăm pentru studiu :

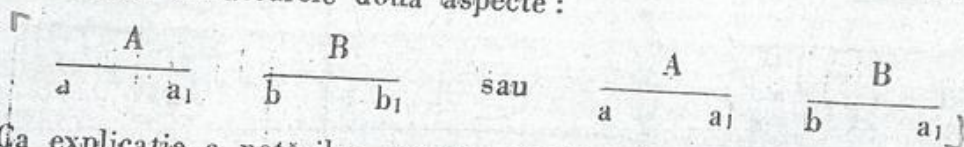
Preludiile nr. 1, 2, 4, 7 și 10 de Chopin.

Din 100 de melodii de jocuri din Ardeal, nr. 48, „Resteul”.

2. FORMA BIPARTITĂ

Forma bipartită conține două idei muzicale exprimate prin două perioade diferite.]

Deși schema acestei forme poate fi destul de variată, cea mai des utilizată îmbracă următoarele două aspecte:



Ca explicație a notărilor, arătăm că literele mari reprezintă perioadele, iar cele mici, frazele. Cifra 1 pusă la dreapta literelor mici semnalează că între cele două fraze similare, notate cu aceeași literă, există mici diferențe, care nu schimbă sensul general și care sînt justificate de legătura cu fraza următoare.

În exemplul nr. 1, fiecare perioadă este alcătuită din cîte două fraze identice.

În exemplul nr. 2, prima perioadă are două fraze identice, iar perioada a doua conține o primă frază nouă și o a doua frază identică cu a doua frază din A.

Această formă poartă denumirea de „bipartită cu mică repriză” (reluare a frazei a_1).

Planul tonal în formă bipartită se prezintă astfel:

Prima perioadă face cadența finală pe un ton vecin (treapta V, II, etc.). În suitele preclasice, tonul vecin este aproape totdeauna dominantă sau relativă minoră. Aceasta nu exclude posibilitatea utilizării chiar a treptei I la sfîrșitul perioadei A.

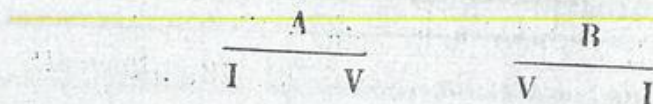
B-ul începe cu o tonalitate vecină (în suitele preclasice tonalitatea este aceea a cadenței finale a A-ului), iar la sfîrșitul B-ului, în mod obligatoriu, reapare tonul inițial. (Aici putem găsi eventual relativele minore sau majore ale tonului inițial.)

Pentru exemplificare sînt recomandabile *Suitele franceze* și *Suitele engleze* de J. S. Bach, unde constatăm, în *Allemandă*, *Curantă* și *Gigă*, utilizarea numai a acestei forme.

În ceea ce privește forma bipartită cu mică repriză, sînt de făcut următoarele observații:

a) B-ul trebuie să aducă totdeauna o tonalitate diferită față de începutul A-ului.

b) Este posibil aici și planul tonal din forma bipartită simplă:



În acest caz, apare necesitatea unei modulații la sfârșitul b-ului, pentru a se aduce, la repetarea frazei a doua din A (a_1), tonalitatea inițială a A-ului.

c) Fraza I din perioada II (b), în cele mai multe cazuri, nu este un material tematic de sine stătător, ci derivă din prima perioadă (A).

În cadrul acestei forme se poate produce o confuzie cu forma tripartită simplă, datorită readucerii după b a elementelor tematice din A.

Trebuie deci reținut că la „bipartit cu mică repriză” este obligatorie aducerea numai a frazei II din A, adică a_1 .

Unul din exemplele clasice îl avem în *Simfonia IX*, partea IV, de Beethoven:



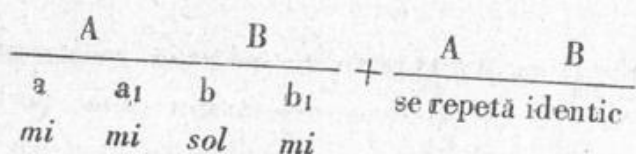
În exemplul de mai sus constatăm un caz tipic al acestei forme. Vrem numai să subliniem că, în cazul de față, prima perioadă este tonală, adică începe și se termină cu tonalitatea inițială, re. Perioada II (B) începe cu treapta V, iar fraza II este identică cu fraza II din A, care în terminația ei readuce tonul inițial.

Este necesar să se spună de la început că apariția literei B este determinată de faptul că a doua perioadă, deci a doua idee muzicală, este expusă într-o tonalitate proprie, diferită de aceea a A-ului. Putem arăta chiar de pe acum, ca un principiu al formelor muzicale, că utilizarea oricăror alte litere mari, corespunzătoare unor noi secțiuni, este determinată de apariția unei noi tonalități proprii, diferită de aceea a literei anterioare.

Adăugăm că în forma bipartită nu este caracteristic contrastul tematic dintre A și B, ci numai cel tonal. Mai mult decât atât, uneori întâlnim în B chiar tema din A, ca în *allemanda*, *curanta* și *giga* din suitele preclassice, sau o derivație a acestei teme, cum este, de pildă, exemplul de mai sus, extras din *Simfonia IX* de Beethoven.

În forma bipartită, găsim uneori repetarea A—B-ului, determinată de imaginile sugerate de textul literar.

De exemplu, în ciclul de lieduri *Drum de iarnă* de Schubert, la nr. 6, *Wasserflut*, constatăm următoarea schemă :



În acest lied, repetarea cîntecului nu este un element de influențare a formei, această repetare putînd fi notată cu semnul repetiției, după terminarea A—B-ului.

Se recomandă spre analiză :

Tema de bază din *Sonata în la pentru pian* K. V. 331, de Mozart.

A-ul din *Bagatela nr. 4*, pentru pian, de Beethoven.

Tema din *Variațiunile în stil rococo* de Ceaikovski.

Dăm ca exemplu de formă bipartită simplă cîntecul popular *Hațegana*, care constă din două perioade de câte 2 fraze și care începe în sol major și se termină în relativa minoră (mi minor).

Hațegana

Culeasă de Marțian Negrea



3. FORMA TRIPARTITĂ

┌ Dintre toate formele, cea tripartită — conținînd trei idei muzicale — este cea mai răspîndită și aceasta datorită elementului de revenire la tema inițială, care creează o perfectă simetrie a formei.

Forma tripartită este de două feluri : a) simplă și b) compusă.

a. Forma tripartită simplă

┌ Această formă conține trei idei muzicale, exprimate prin trei perioade, a treia fiind o repetare a celei dintii.

Schema ei este următoarea : A B A.

Aci contrastul este mai mult armonic între A și B, B-ul trebuind să aibă o tonalitate proprie, diferită de a A-ului.

În această formă întâlnim cazuri când pe tot parcursul lucrării nu găsim decât o singură temă, dar apariția ei în B are loc într-o tonalitate vecină A-ului, planul tonal fiind acela care determină caracteristicile formei.

Dăm ca exemplu piesa nr. 5, *Trällerliedchen* din *Album pentru tineret* de Schumann, care îmbracă forma tripartită simplă, conținând o singură temă. Aci, A-ul este în *do* major, apare apoi în *sol* major și revine după aceea la tonul inițial.

A

Nicht schnell (J. 144)
Nu prea repede



B



A



Im mässigen Tempo (♩.108)
Potrivit

Pentru analiză a se vedea exemplul de mai sus nr. 20 (*Ländliches Lied* și nr. 8 (*Wilder Reiter*) din același album. (În nr. 20, B-ul este derivat tematic din A.)

De asemenea *Năvălesc holde în pîrg*, de Ioan D. Chirescu.

Observăm aici că prima idee este conținută în perioada A (*fa* major) formată din 2 fraze (*a* și *a'*); a doua idee, fără a aduce un contrast tematic față de A, apare, la dominantă, în perioada B, alcătuită tot din 2 fraze (*b* și *b'*), iar a treia idee este o reluare a primei idei (A), după o mică trecere (*punte*). Această reluare nu apare ca ceva mecanic, ci ca o necesitate determinată de păstrarea unității de atmosferă.

Se mai pot întâlni cazuri când B-ul nu constituie o temă propriu-zisă, ci are un caracter de trecere, de „prelucrare”, cum ar fi de ex. *Reiterstück* din albumul lui R. Schumann.

b. Forma tripartită compusă

Necesitățile de exprimare a unor sentimente mai adânci, mai bogate, au determinat apariția de forme din ce în ce mai complexe, în raport cu amplitudinea ideilor și sentimentelor respective.

Forma tripartită compusă este o consecință a acestei necesități. Aici, pe lângă contrastul tonal, pe care-l găsim și în formele anterioare mai simple, mai găsim și necesitatea contrastului tematic.

În linii mari, această formă cere ca cel puțin A-ul sau B-ul să aibă mai mult decît o perioadă. Din această cauză, literele mici nu vor mai reprezenta fraze ca, de exemplu, în formele bipartite sau tripartite simple, ci perioade.

În ceea ce privește subdiviziunile în litere mici, notăm pentru fiecare grup (literă mare) aceleași litere mici, pentru a evita o confuzie. De ex.: Pentru A, subdiviziunile nu vor fi a-b-a, ci a-a'-a, pentru că b figurează ca subdiviziune în cadrul lui B.

Ținând seama de varietatea posibilităților de exprimare în această formă, prezentăm, cu titlu de exemplu, câteva scheme dintre cele mai des utilizate:

A	B	A	
1) a a' a	b b' b	a a' a	Fiecare literă mare are forma tripartită simplă (cu perioade în loc de fraze).
2) a a'	b b'	a a'	Fiecare literă mare are forma bipartită.
3) a a' a	b	a a' a	A-ul este tripartit, simplu, iar B-ul monopartit.
4) a	b b' b	a	A-ul este monopartit, iar B-ul tripartit simplu.
5) a	b b'	a	A-ul este monopartit, iar B-ul bipartit.
6) a a'	b	a a'	A-ul este bipartit, iar B-ul monopartit.
7) a a' a	b b'	a a' a	A-ul este tripartit simplu, iar B-ul bipartit.

În ceea ce privește cadrul armonic al acestei forme, este evident că aici vom avea un complex de planuri tonale, care vor ajuta la reliefarea conținutului și a contrastelor între ideile muzicale, precum și la asigurarea unei unități de concepție a întregii lucrări.

Contrastul tonal nu apare aici numai între A și B, ci și în cadrul subdiviziunilor acestora.

Luând ca exemplu prima schemă din tabelul de mai sus, unde fiecare literă mare are o formă tripartită simplă, am putea avea următorul plan tonal:

A		B			A	
a	a'	a	b	b'	b	revenire exactă la primul A
Do	t.v.	Do	Sol	t.v.	Sol	
	eventual modulație spre sfârșit					

Observație:

Dacă B-ul este în Sol — cum se vede mai sus — atunci tonul vecin al lui a' — din A — nu trebuie să moduleze în această tonalitate, după cum nici tonalitatea b' nu se recomandă să fie aceea a unei tonalități întâlnite în A.

Toate aceste principii au ca scop evitarea monotoniei armonice și, în felul acesta, a pericolului ca forma să nu fie realizată artistic.

Contrastele tematice dintre părți diferă de la caz la caz.

De exemplu, *Barcarola* de Ceaikovski are următoarea formă :

A-ul este alcătuit din a a¹ a (tripartit simplu), într-un tempo *Andante cantabile*, cu o linie melodică expresivă și o factură care sugerează o legănare liniștită.

B-ul, în schimb, este bipartit și foarte contrastant cu A. Aceasta s-a realizat prin introducerea elementelor de sincopă în b, care dau o impresie de neliniște (de altfel și tempoul este aci *poco più mosso*) accentuată și prin introducerea ritmului de $\frac{3}{4}$ la b¹, cu o ritmică pregnantă.

Tensiunea ajunge pînă la un punct culminant, după care atmosfera se liniștește, reluîndu-se A-ul de la început, cu adaosul unor elemente poli-fonice (la mina stîngă).

Andante cantabile

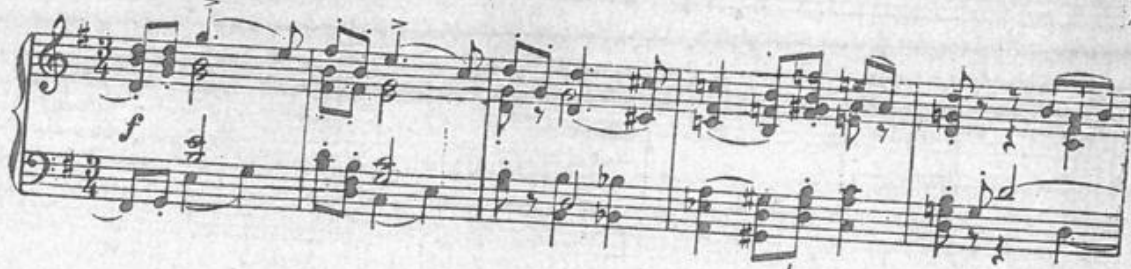
The musical score is presented in five systems, each with a piano (left) and vocal (right) staff. The tempo is marked 'Andante cantabile'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p', 'poco più', 'f', and 'dim'. The first system starts with a piano (p) marking. The second system has a 'poco più' marking. The third system has a 'f' (forte) marking. The fourth system has a 'dim' (diminuendo) marking. The fifth system continues the melodic and harmonic development.



Poco più mosso



Allegro giocoso *





Urmează revenirea
A-ului și *coda*.

Contrastul dintre grupurile tematice poate fi însă inversat ca succesiune și anume: A-ul poate fi mai dinamic, iar B-ul mai liniștit.

Acest lucru se observă aproape în mod general în muzica instrumentală, în special în menuete și *scherzo*-uri, unde B-ul capătă denumirea de *trio*, după cum vom vedea mai târziu.

Atragem atenția asupra unei excepții cu privire la contrastul tonal pe care-l putem întâlni în această formă. Spuneam mai sus că B-ul trebuie să aibă o tonalitate proprie, neîntâlnită în A. Există însă cazuri când B-ul apare cu aceeași fundamentală, dar cu modul schimbat, adică A-ul în minor și B-ul în major, sau invers. Această excepție, practică în sec. XIX și continuată chiar și în zilele noastre, se poate vedea în exemplul de mai sus (*Barcarola* de Ceaikovski), în care A-ul apare în *sol* minor, iar B-ul, în *sol* major.

Ca vocabular, se mai utilizează în această formă următoarea terminologie:

A-ul se mai numește partea principală.

B-ul se mai numește parte mediană sau parte secundară.

A₁ se mai numește repriza părții principale (adică reluarea A-ului).

În unele cazuri, spre deosebire de reluarea întocmai a primului A (repriză), mai pot exista și alte moduri de reluare, ca, de exemplu, în „repriza dinamizată”. Aceasta înseamnă că revenirea A-ului nu va fi o copie exactă a părții principale, ci o reluare îmbogățită cu noi elemente armonice, polifonice, orchestrale etc.

Ex. *Noiembrie* („*Troika*”) din *Anotimpurile* de Ceaikovski.

La fel poate fi vorba de o „repriză concentrată” când, în loc de a se readuce A-ul integral, se aduce numai o temă sau un element din temă.

Ex. *Februarie* („*Carnaval*”) din *Anotimpurile* de Ceaikovski, unde avem următoarea schemă:



Aceasta nu exclude posibilitatea existenței împreună a acestor două feluri de repriză (dinamizată și concentrată).

Spre exemplificare, ne referim la partea II (în *la bemol* major) din *Sonata „Patetica”* de Beethoven.

Toate aceste amănunte în legătura cu repriza vor fi reluate mai pe larg, cu ocazia expunerii formei de sonată, unde problema reprizei capătă o importanță specială și reclamă o cercetare mai amănunțită.

Recomandăm pentru analiză :

Schumann — *Album pentru tineret*, op. 68, nr. 12, „*Knecht Ruprecht*”.

Beethoven — *Sonata pentru pian* op. 7 în mi bemol major, partea II, *Largo*.

Liszt — *liedul* „*Schwebe, schwebe, blaues Auge*”.

4. FORMA TRIPENTAPARTITĂ

În afara formelor întâlnite pînă aci (monopartite, bipartite și tripartite), se poate ivi în practica muzicală o îmbinare între formele bipartite și tripartite simple, care poartă denumirea de „tripentapartită”.

Schema ei este: A B A B A

Aici, fiecare literă mare corespunde unei perioade, iar ca expunere tematică avem numai două teme: A și B. Toate celelalte reveniri ale A-ului (de două ori) și ale B-ului (o singură dată) sînt identice, atît din punct de vedere tematic, cît și tonal.

A	B	A	B	A
do major	sol major	do major	sol major	do major

Dacă se va schimba, de exemplu, tonalitatea celui de-al doilea B, în care a fost expus primul B, ajungem la forma rondo-ului. În acest caz, cel de-al doilea B se va transforma într-un nou element tematic, C.

Repetăm deci că la forma tripentapartită nu avem decît două tonalități — în A și B — și numai două teme.]

[Această formă este intermediară între forma de lied și de rondo.]

Pentru exemplificare, indicăm tema părții II din *Sonata «Kreutzer»* pentru vioară și pian de Beethoven, care are următoarea schemă :

A	B	A	B	A
Fa	Do	Fa	Do	Fa

TEMA CU VARIAȚIUNI

Tema cu variațiuni nu constituie în sine o structură sau o formă propriu-zisă, ci reprezintă mai degrabă o tehnică componistică, o metodă de dezvoltare și transformare a unor idei și imagini muzicale.

Acest gen era și este foarte răspândit în practica muzicală, atât în muzica populară — de unde și provine — cât și în muzica cultă, vocală sau instrumentală.]

Încă din cele mai primitive timpuri, omul a simțit nevoia de a-și exprima prin muzică sentimentele sale de tristețe, bucurie, entuziasm etc. La început, datorită posibilităților restrinse, muzica consta în câteva sunete. Nevoia de a-și amplifica exprimarea sentimentelor se manifesta prin reluarea acestor sunete în forme mereu transformate și îmbogățite. Iată germenul variațiunilor, a căror origină apare în creația populară.

Este știut că învățarea cântecelor vechi (rituale, de muncă etc.) se făcea după auz (practică ce există și azi în anumite domenii). Nu exista la început vreo notație muzicală, iar atunci când o asemenea notație a apărut (incipient, într-o formă rudimentară, embrionară), ea nu era destul de răspândită și accesibilă maselor largi

Or, cântarea și, în mod special, răspîndirea cântecelor era în funcție de auzul celui ce cântă și de posibilitățile instrumentelor pe atunci existente.

Fără îndoială, nu trebuie neglijată nici personalitatea interpretului, fantazia lui creatoare, care îi dictează de multe ori o îmbogățire, o variere a conținutului piesei.

Nu este neapărat necesar să ne referim la vremurile din trecut, ci este destul să urmărim cum, în zilele noastre, un cântec poate avea o mulțime de variante, care s-au încetățenit în diferitele regiuni unde este cântat.

Uneori variantele diferă chiar de la un sat la altul. Exemple pot fi date la nesfârșit.]

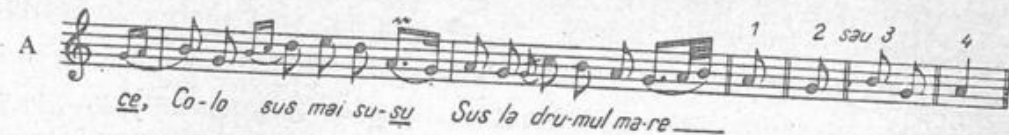
Dăm un exemplu de variațiuni ale unui cântec popular — un colind din Regiunea Hunedoara — care îmbracă diferite aspecte, în câteva din comunele situate în această regiune.

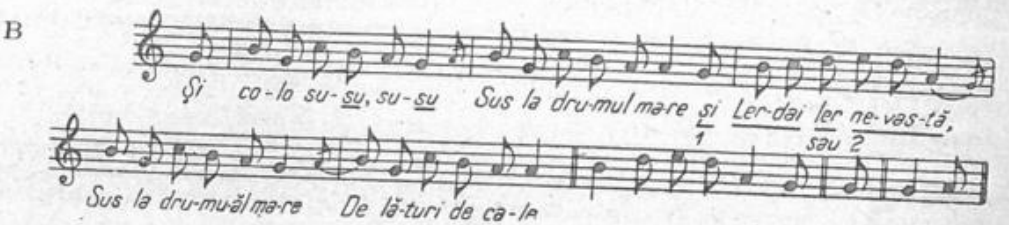
Exemplul 1

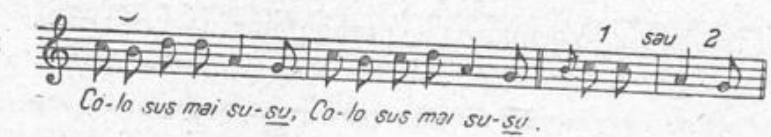
A

B

Exemplul 2

A 

B 

C 

Constatăm aci că variantele diferă nu numai de la o comună la alta, dar chiar în cadrul aceleiași comune (Comuna Cerbăl). Pe de altă parte, poporul a creat și texte diferite pentru unele variante.

De multe ori, variantele unui cântec se fac în mod conștient. Spre exemplu, când un taraf de lăutari acompaniază o echipă de dansuri, în funcție de anumite figuri se fac schimbările ritmice menite a sublinia caracterul acestora. În practica muzicii populare, în special în India, Turcia, China etc., apare o formă de improvizație liberă sub forma unor variante la unele teme, formă puțin cercetată la noi, denumită „eterofonie”. Această formă de improvizație liberă, la care participă în același timp mai mulți instrumentiști improvizaatori, este cunoscută încă de multă vreme și constituie o treaptă de ascensiune pe drumul parcurs de muzica populară, în dezvoltarea și cristalizarea variațiunilor.

Practica muzicii populare a dezvoltat mereu noi și noi mijloace care, pînă la urmă, studiate de muzicologi și compozitori, au dat posibilitatea formării unor baze teoretice ale principiilor variațiunilor.

Aplicarea practică a acestor principii începe să apară în compozițiile pentru lăută din secolul XV, dar mai ales în suitele preclasice ale virginaliștilor și claveciniștilor din secolul XVI.

Tehnica variațiunilor din aceste timpuri era încă rudimentară. Ea consta într-o simplă împodobire a temei cu diferite figuri și broderii muzicale, fără o schimbare a bazei armonice și ritmice.

Abia din secolul XVII se poate vorbi de o formă mai cristalizată a variațiunilor, care încep să capete o răspîndire din ce în ce mai mare.]

Printre formele de variațiuni, ne sînt cunoscute și acelea construite pe baza unui *basso ostinato* (bas persistent). Putem aminti aci de *ciacona* și *pasacalia* — forme de variațiuni polifonice — care au în bas o temă ce

se repetă mereu (repetare ce o apropie de *basso ostinato*) și pe care se construiesc diferite variațiuni. De acestea ne vom ocupa în mod special cu ocazia studierii formelor polifonice.

Prin secolele XVII și XVIII, perfecționarea și apariția de noi instrumente, ca și dezvoltarea teoriei muzicale, au dus știința și arta muzicală la progrese foarte mari, ceea ce a determinat o îmbogățire a repertoriului concertistic.

În concertele publice se înrădăcinează practica destul de frecventă ca solistul să primească din sală o temă pe care să improvizeze variațiuni sau ca acesta să prezinte variațiuni pe o temă proprie sau pe o temă a unui compozitor.

Este cunoscut exemplul lui Liszt care, la vârsta de 12 ani (1823), cîntînd într-un concert la care asista și Beethoven, a primit de la acesta o temă pe care trebuia să improvizeze. Beethoven, care nu auzise improviziția însă urmărise mișcarea degetelor pe pian, la sfîrșit s-a urcat pe scenă și a sărutat pe micul improvizator.

În examinarea formei variațiunilor, trebuie să arătăm de la început că o împărțire în categorii a acestora nu este posibilă, neexistînd în această privință o regulă fixă, totul fiind determinat de materialul tematic, de scopul propus de compozitor și de fantezia sa, aceasta cu atît mai mult cu cît variațiunile pot purta asupra tuturor elementelor componente ale temei: melodia, armonia și ritmul.

Totuși, sub raportul intenției urmărite de compozitor, se poate vorbi de două maniere sau tipuri de variațiuni și anume: variațiunile stricte și variațiunile libere.

Variațiunile stricte sînt acelea care, oricît de multiple transformări s-ar aduce temei, păstrează cu aceasta o legătură permanentă, în așa fel încît diversele arpegii, figurații, schimbări de valori, de ritm etc. să nu înlăture posibilitatea ca tema să poată fi recunoscută în fiecare variațiune.

Variațiunile libere nu mai cer acest lucru.

Dacă în primele variațiuni tema mai poate fi sezisată, ulterior, dispare total sau aproape total din variațiune. Poate un acord sau un pasaj să mai amintească de legătura variațiunii cu tema. În acest fel, se ajunge ca unele variațiuni să se distanțeze de temă într-atîta încît să dobîndească o personalitate proprie, aproape complet detașată de temă.]

Ca exemplu de variațiuni stricte putem cita *Sonata pentru pian în la major K.V. 331* de Mozart și cele *32 variațiuni în do minor pentru pian* de Beethoven. În mod special trebuie subliniate acestea din urmă, care, pornind de la o singură temă (o perioadă fără fraze, ce poate fi socotită și ca o singură frază), ajung la o dezvoltare măreață, aproape la o simfonizare a unei idei muzicale.

Ca exemplu de variațiuni libere am putea cita unele variațiuni din *Studiile simfonice* pentru pian de R. Schumann, monument arhitectonic de mare profunzime. Insuși compozitorul a relevat aici dorința de a realiza o dezvoltare crescândă a temei, pornind de la imaginea unui marș funebru spre culminația unui măreț și victorios cortegiu.

[În afara de împărțirea variațiunilor în stricte și libere, mai există și o altă clasificare și anume: variațiuni ornamentale și variațiuni de caracter.

Cele ornamentale constau numai în modificări exterioare (mordente, pasaže, unele schimbări ritmice și armonice etc.), ce nu schimbă caracterul de bază al temei.]

Ex.: Variațiunile de Mozart, amintite mai sus, sau *Sonata op. 26 în la bemol major*, partea I, de Beethoven.

[Cele de caracter pornesc de la imaginea de bază a temei, schimbându-și esența pe parcurs. Spre exemplu: o temă de marș în $\frac{2}{4}$, majoră, foarte energică, se transformă, prin varierea ei, în ritmul de $\frac{3}{4}$, sub forma unui vals în, moderat, în minor.] Un bun exemplu de variațiuni de caracter îl constituie *Dansul macabru*, de Liszt, pentru pian și orchestră, ce are la bază cunoscuta temă *dies irae*.

Se spune că Liszt ar fi compus această lucrare sub impresia unei fresce italiene care reda imaginea „dansului morții”, subiect foarte răspândit în evul mediu, din cauza numeroaselor epidemii din acele vremuri.

După analiza făcută acestei lucrări de Stasov, sînt prezentate aici 12 tablouri, care înfațisează 12 personalități ce cad pradă morții.

Lucrarea conține 12 variațiuni care, prin dramaturgia lor, reprezintă un tot unitar.

[Precizăm că variațiunile ornamentale și de caracter le putem găsi atît în variațiunile stricte, cît și în cele libere.

Se mai pot întîlni variațiuni la două teme.]

Ex. Partea II *Andante con moto* din *Simfonia V* de Beethoven.

Aci avem două teme (a și b) care sînt variate alternativ, nu însă riguros una după alta.

[Putem aminti și de o interesantă îmbinare între elementele formei de rondo și acelea ale temei cu variațiuni.] Ne referim spre exemplu la finalul *Simfoniei III* de Beethoven.

[Depășind cadrul tradițional al variațiunilor în ciclu, unii compozitori au ajuns la formula unei sudări atît de încheiate între diversele variațiuni, încît ascultătorul nu le mai concepe ca atare, ci sub unghiul unei unități de concepție, în care aspectele succesive ale temei de bază decurg atît de necesar și de logic, încît pot fi socotite ca o adevărată dezvoltare.]

Ne referim de pildă la poemul simfonic *Till Eulenspiegel* de R. Strauss, în care găsim o îmbinare a principiilor variațiunilor și ale rondo-ului, precum și la *Variațiunile simfonice* de César Franck, care ating o perfecțiune

în succesiunea logică atât de spontană și de naturală, încât fiecare variațiune nu poate fi privită de sine stătător, ci ca determinată de antecedenta ei, într-o desfășurare curgătoare a ideii de bază și într-o unitate desăvârșită.

După cum se vede, capitolul variațiunilor este foarte amplu și putem spune că fiecare compozitor are concepția sa personală cu privire la tratarea variațiunilor.

De la variațiunile lui Glinka din *Fantezia Kamarinskaia*, la baza căreia se află două cântece populare, unul de nuntă și altul de dans, care la un moment dat se suprapun, pînă la *Variațiunile pe o temă rococo* pentru violoncel și orchestră de Ceaikovski, la *Rapsodia pe o temă de Paganini* pentru pian și orchestră de Rahmaninov, sau la *Variațiunile simfonice* pentru pian și orchestră de César Franck, găsim în cadrul acestui gen o nesfârșită diversitate de concepție și realizare a variațiunilor.

Este recomandabil ca la analizarea și studierea unei teme cu variațiuni să se aibă în vedere următoarele puncte de plecare, de natură a contribui la înțelegerea și adîncirea acestei forme muzicale :

1. Fixarea unei priviri de ansamblu asupra întregii lucrări pentru a i se vedea proporțiile, cadrul și filonul conducător.

2. Analiza temei cu privire la conținutul ei, la imaginea pe care o sugerează, la climatul și sentimentul ei dominant.

3. Studierea structurii formei. În general, în variațiunile detașate, numerotate cu cifre, găsim mai frecvent forma de lied. Sint unii compozitori care păstrează în toate variațiunile forma temei, ca Mozart și Beethoven în exemplele citate, iar alții care schimbă forma acesteia, de ex. Ceaikovski în *Variațiunile pe o temă rococo*.

4. Cercetarea amănuntelor armonico-polifonice mai importante din temă, care dobîndesc o dezvoltare pe parcurs, precum și a formelor de expresie (ritm, factură, eventual orchestrație etc.).

5. Compararea fiecărei variațiuni atât cu tema de bază, cît și cu cea precedentă, pentru a se vedea ce elemente noi se aduc în fiecare variațiune. Aici se va aprecia și locul pe care îl ocupă fiecare variațiune în complexul întregii lucrări.

6. Căutarea punctului culminant al lucrării, spre care tind toate variațiunile.

7. Cercetarea fazelor de creștere sau descreștere a tensiunii întregii lucrări.

8. Analiza corelațiilor tonale dintre variațiuni.

9. Stabilirea categoriei de variațiuni în care se încadrează lucrarea (strictă, liberă, ornamentală sau de caracter).

10. Concluzii asupra întregii lucrări.

Aceste puncte nu sînt, bineînțeles, limitative. Fiecare cercetător va putea găsi și alte criterii de analiză, în funcție de conținutul partiturii respective.

RONDO-UL

Una din formele cele mai răspândite, atât în muzica instrumentală, cât și în cea vocală, este rondo-ul. Această formă muzicală este cunoscută de prin secolele XVII—XVIII și își are originea în practica dansurilor populare.

Se poate spune că rondo-ul de astăzi s-a dezvoltat pe două linii:

1. Pornind de la vechile jocuri și cîntece populare răspândite în sec. XII—XIII.

2. Pornind de la forma clasică tripentapartită.

I. a) Rondo-ul s-a dezvoltat din vechile cîntece franceze, în care soliștii executau diferite cuplete, iar corul repeta același refren.

b) În ceea ce privește vechile jocuri populare numite *rota* („roată”), acestea se dansau în cerc (cum ar fi hora la noi).

Din cercurile dansatorilor se desprindeau unii soliști care executau diferite mișcări de virtuoziitate, după care ansamblul își relua mișcarea sa inițială, fapt ce se repeta de mai multe ori. Cu timpul, jocul ansamblului a căpătat denumirea de „refren”, iar jocul soliștilor, pe aceea de „cuplet”. De la acest cerc (în franțuzește *ronde*) derivă și denumirea de rondo (*rondeau*).

Această practică a influențat foarte mult pe compozitorii de la sfîrșitul sec. XVII și de la începutul sec. XVIII, cum ar fi claveciniștii francezi Couperin, Rameau și alții, care, în lucrările lor instrumentale, au utilizat frecvent forma rondo-ului.

Pînă în zilele noastre, rondo-ul și-a păstrat caracterul său de bază și anume: vioiciunea și elementul dansant.

II. În ceea ce privește evoluția rondo-ului de la forma tripentapartită, putem spune următoarele:

Forma tripartită A B A derivă din forma bipartită și, mai exact, din forma bipartită cu mică repriză $\left(\frac{A}{a \ a_1} \quad \frac{B}{b \ a_1} \right)$, unde se ivește tendința de revenire la prima temă A.

Din forma tripartită (simplă) s-a dezvoltat forma tripentapartită A B A B A. Aici vedem o insistență în readucerea A-ului de trei ori, iar a B-ului de două ori. Aceasta a determinat pe unii compozitori din secolul XIX să considere această formă (tripentapartită) ca o formă de rondo.

Dacă în loc de a readuce B-ul a doua oară în aceeași tonalitate, l-am aduce într-o altă tonalitate, păstrînd sau nu tema primului B, transformîndu-se în acest fel în C, atunci vom avea rondo-ul măiestrit (A B A C A), în care A-ul reprezintă tema rondo-ului (refrenul).

Cele mai frecvente forme de rondo sînt următoarele: rondo-ul popular, rondo-ul măiestrit și rondo-ul sonată.]

1. Rondo-ul popular

Este prima treaptă de trecere de la dansul popular la cristalizarea lui în muzica cultă.

El are următoarele caracteristici:

- Conține un număr nedefinit de cuplete, schema sa nefiind fixă: A B A C A D A etc.
- Cupletele sale nu au o personalitate proprie din punct de vedere tematic; în cele mai multe cazuri, ele derivă din refren.
- Fiecare cuplet are însă o tonalitate proprie.
- Ca formă este predominantă cea monopartită, atât în refren, cât și în cuplet.

Această formă este utilizată de clavecinistii francezi din secolele XVII și XVIII și o găsim bine expusă în *Sonata nr. 6 în mi major*, pentru vioară solo, de Bach, partea II (*Gavotte en rondeau*):

The musical score is written for a single melodic line in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of 16 measures, divided into three sections: Section A (measures 1-4), Section B (measures 5-8), and Section C (measures 9-16). Section A is marked 'f' and 'tr'. Section B is marked 'mf' and 'p'. Section C is marked 'p' and 'ff'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

A handwritten musical score on 12 staves, all in treble clef and key of D major (two sharps). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes beamed together. The following table summarizes the key features of each staff:

Staff	Key Features
1	Dynamic marking: <i>mf</i>
2	Dynamic marking: <i>cresc</i> ; Trill marking: <i>tr</i> ; Dynamic marking: <i>f</i>
3	Trill marking: <i>tr</i> ; Dynamic marking: <i>mf</i> ; Chord marking: <i>A</i>
4	
5	Dynamic marking: <i>ff</i> ; Chord marking: <i>D</i> ; Dynamic marking: <i>p</i>
6	
7	
8	
9	Chord marking: <i>A</i> ; Dynamic marking: <i>f</i>
10	Trill marking: <i>tr</i>
11	Dynamic marking: <i>ff</i> ; Chord marking: <i>R</i>



Observăm aici că din forma de *gavotă* este luat elementul ritmic (dansant) și cele două pătrimi din anacruză, schema acestei gavote este însă de *rondo popular*.

Tema de bază (rondo-ul sau refrenul) are opt măsuri și este expusă de cinci ori în cuprinsul piesei, fără nici o modificare, în tonalitatea *mi* major.

Cuplețele sînt în număr de patru și derivă tematic din tema de bază, iar din punct de vedere armonic, sînt în tonalități vecine cu *mi* major (*do* diez minor, *si* major, *fa* diez minor și *sol* diez minor). Forma este A B A C A D A E A.

Exemplul de mai sus constituie un caz tipic de *rondo popular*, deoarece în el găsim cele patru elemente caracteristice de care am vorbit mai sus și anume:

1. numărul cupletelor este nelimitat,
2. tematica cupletelor derivă din A,
3. din punct de vedere tonal, fiecare cuplet are o bază tonală proprie.
4. peste tot, forma este monopartită.

Un alt exemplu de rondo popular îl găsim în *Trio Nr. 5*, de Mozart, partea III.

Menționăm că rondo-ul popular există astăzi destul de răspândit în dansurile și cantecele populare din Azerbaidjan, Uzbekistan, Iran etc.]

2. Rondo-ul măiestrit

În desăvârșirea formei de rondo, un rol deosebit l-au avut clasicii vienezi: Haydn, Mozart și, în special, Beethoven. La aceștia se observă tendința spre reducerea numărului cupletelor la două sau trei și urmărirea unei unități de stil, precum și a unei cât mai perfecte unități de formă.

Schema rondo-ului măiestrit este A B A C A (rondo-ul mic), la care se mai poate adăuga uneori încă o dată B A, pentru a avea: A B A C A B A (rondo-ul mare).

În rondo-ul mare, adăugirea unui B și a unui A, în plus peste cel mic, fi dă o amploare mai mare, apropiindu-l oarecum de rondo-sonată. Caracteristic în rondo este faptul că al doilea B apare fie în tonalitatea în care a fost expus prima dată, fie într-o tonalitate vecină. În nici un caz al doilea B nu trebuie să fie în tonalitatea de bază a rondo-ului (A), căci în acest fel am intra în schema de rondo-sonată. Trebuie precizat că noțiunea de rondo mic sau mare nu este în funcție de proporțiile lucrării, ci numai de schemă.

Caracteristicile sale sînt următoarele:

1. Cupletele nu mai derivă din A, ci, din punct de vedere tematic, au o personalitate proprie.
2. Ca și în rondo-ul popular, fiecare cuplet are o tonalitate diferită.
3. Contrastul față de A (refren) este mai puternic între cupletul II (C) și A, decît între B și A.
4. Din punct de vedere al schemei, putem întîlni, atît în refren, cît și în cuplet, forma monopartită, bipartită simplă sau cu mică repriză, tripartită simplă și tripentapartită.

În multe rondo-uri, C-ul poate fi asemuit cu *trio*-ul din menuet sau *scherzo*, prin caracterul lui mai liniștit, mai cantabil.

Este interesant de urmărit cum *scherzo*-ul cu două *trio*-uri este foarte aproape de rondo. Uneori poate fi chiar ușor confundat cu rondo-ul.

Pentru exemplificare să luăm partea III din *Simfonia I în si bemol major, op. 38*, de Schumann, care are următoarea schemă :

A	Trio I	A	Trio II	A
	(B)		(C)	
<i>Si bemol</i>	<i>Re</i>	<i>Si bemol</i>	<i>Si bemol</i>	<i>Si bemol</i>

Ce ne determină să afirmăm că acest *scherzo* nu este rondo ?

S-ar putea spune : în primul rînd, caracterul tematic al *trio*-urilor.

Baza diferențierii este însă corelația armonică. La rondo nu poate exista un asemenea plan tonal.

Așadar, planul tonal joacă un rol de seamă în forma rondo-ului.

În ceea ce privește A-ul (tema de bază a rondo-ului), acesta va avea o singură tonalitate, ori de cîte ori va fi readus. În vederea unei îmbogățiri a planului tonal, se poate ivi posibilitatea ca ultimul A să apară într-o tonalitate nouă, urmînd ca tonalitatea de bază să fie readusă ori spre sfîrșit, ori în *coda*, unde va căpăta în mod obligatoriu o precizare clară a tonalității de bază.

În ceea ce privește B-ul, aici, în majoritatea cazurilor, avem, din punct de vedere armonic, zona de dominantă. C-ul, în schimb, aparține de obicei zonei de subdominantă, relativă minoră, etc.

În cazul readucerii B-ului, acesta va trebui să nu fie în tonalitatea de bază, căci ne-am situa astfel în cadrul formei de rondo-sonată, ci într-o tonalitate vecină sau eventual în tonalitatea în care a fost expus prima dată.

Un exemplu, în această privință, îl poate constitui finalul *Concertului pentru vioară și orchestră* de A. Hacıaturian, unde B-ul în *fa diez* minor este readus la sfîrșit tot în *fa diez* minor.

Schema rondo-ului mare ar fi următoarea :

Introducere (eventual)	A	B	A	C	A	B	A	<i>coda</i>
	t.i.	t.v.	t.i.	t.v.	t.i.	t.v.	t.i.	

Ca exemple de rondo, dăm finalul din *Sonata op. 53, în do major* pentru pian, de Beethoven, *Arabesca op. 18* de Schumann, *Noveleta op. 21 nr. 5*, de Schumann (rondo cu trei episoade) etc.

Ca exemplu de rondo mic, dăm pe acela din *Sonata în do major K.V. 545* de Mozart, care are următoarea schemă :

A	B	A	C	A	<i>coda</i>
<i>Do</i>	<i>Sol</i>	<i>Do</i>	<i>La</i>	<i>Do</i>	

Un interesant exemplu de rondo, cu un episod în plus, îl găsim în *Rondo în si bemol major K. V. 281* de Mozart, a cărui schemă este următoarea :

A	B	A	C	A (episod în plus)	A	<i>coda</i>
<i>Si bemol</i>	<i>Fa</i>	<i>Si bemol</i>	<i>sol</i>	<i>Si bemol</i>	<i>Mi bemol</i>	<i>Si bemo</i>

S-ar putea oare denumi acest rondo, rondo popular, datorită faptului că cupletele sînt diferite?

Nu, pentru că aceste cuplete au o personalitate proprie și nu derivă tematic din A (refren) ca la rondo-ul popular.

S-ar putea inclina mai mult în a socoti această piesă un rondo mare, deși în această formă ar trebui să apară tema B-ului în loc de episodul în plus.

După cum vedem, acest fel de rondo, a cărui formă se întâlnește destul de rar, nu se încadrează în nici una din schemele expuse mai sus și aceasta nu trebuie să ne surprindă, pentru că, după cum am arătat în introducerea acestei lucrări, forma muzicală nu este ceva fix și imuabil, compozitorii putînd să-și construiască forma în funcție de conținutul pe care vor să-l exprime.

Putem menționa că elementul predominant în acest rondo îl constituie latura sa lirică, poetică, și faptul că, din punctul de vedere al imaginii muzicale, sentimentul pe care îl degajă episodul este apropiat de acela al B-ului, în așa fel încît unitatea piesei apare desăvîrșită.

3. Rondo-sonată

Rondo-ul sonată constituie o îmbinare între principiile formei de rondo și ale aceleia de sonată. Aceasta se exprimă practic prin faptul că, în rondo-sonată este necesar ca A-ul (refrenul) să se repete de cel puțin trei ori și concomitent să întîlnim aci principiile formei de sonată, adică dezvoltarea și aducerea în repriză a B-ului (tema secundară) în tonalitatea principală, adică a A-ului. Prin urmare vom avea aci și cele trei părți ale sonatei: expoziția, dezvoltarea și repriza.

Aceasta, din punct de vedere al schemei, deoarece, cu toată existența celor trei diviziuni ale formei de sonată, caracterul temelor este specific rondo-ului: vioiciune, humor, voie bună etc., ceea ce implică și caracterul adecvat al tempoului.

Cele mai răspîndite scheme ale formei de rondo-sonată sînt următoarele:

- 1)

A	B	A	C	A	B	A
t.i.	t.v.	t.i.	t.v.	t.i.	t.i.	t.i.

(altul
dectt
la B)
- 2)

A	B	A	dezvoltare	A	B	A
t.i.	t.v.	t.i.		t.i.	t.i.	t.i.
- 3)

A	B	A	C dezvoltare	A	B	A
t.i.	t.v.	t.i.	t.v.	t.i.	t.i.	t.i.

(altul dectt
la B)

Referindu-ne la prima schemă, observăm, în primul rând, lipsa unei dezvoltări; găsim însă, în tot cazul, unul din elementele constitutive importante ale formei de sonată, și anume, repriza (A B A), ale cărei părți componente apar în totalitatea inițială (t.i.). În primul A B A (expoziția), B-ul era expus în tonalitatea vecină (t.v.).

În ceea ce privește această schemă, unii muzicieni nu sînt de acord în a numi această formă rondo-sonată, pentru faptul că i-ar lipsi dezvoltarea.

Or această lipsă nu este de natură a-i răpi caracterul de rondo-sonată, deoarece putem găsi aci, pe lingă o repriză, și alte elemente ale formei de sonată, cum ar fi puntea și concluzia. De altfel există și sonate care nu au dezvoltare.]

Pentru analize recomandăm finalul *Sonatei în re major K.V. 311* de Mozart, ca și, de altfel, majoritatea rondo-urilor din sonatele pentru pian de Beethoven.

Din punct de vedere al schemei diferitelor părți din rondo, ne referim la finalul *Sonatei op. 2, nr. 2, pentru pian*, de Beethoven, care are următoarea structură:

A	punte B	A ¹	C	A ² punte
<i>La</i>	<i>Mi</i>	<i>La</i>	<i>la</i> minor	<i>La</i>
(bipartit cu mică repriză)	(monopartit)	(bipartit cu mică repriză)	(tripentapartit a b a b a <i>la Do la Do la</i>)	(bipartit cu mică repriză)
B ¹	A ³			coda
(monopartit)	(Aici A-ul capătă o lărgire mai amplă tematică și armonică cu aducerea unor elemente tematice din C—triolete și game-cromatice ascendente)			(se face pe baza A-ului)

Rezultă deci că acest final de sonată, intitulat rondo, este fără îndoială un rondo-sonată *.

Mai recomandăm spre analiză și finalul din *Sonata nr. 4, op. 29* pentru pian de S. Prokofiev.

* În unele rondouri sonată există pericolul unei uniformizări tonale în repriză. De exemplu:

A	B	A	dezvoltare	A	B	A	Coda
Do	Sol	Do		Do	Do	Do	Do

În schema alăturată se observă cum în repriză tonalitatea Do este mult folosită. Pentru obținerea unui colorit tonal mai bogat, compozitorii aduc în ultimul A o altă tonalitate urmînd ca cea inițială să fie readusă în coda. (Vezi finalele concertelor nr. 3 și 5 pentru pian de Beethoven.)

În ceea ce privește schema II și III:
A B A dezvoltare A B A ca și A B A C dezvoltare A B A, acestea constituie formele de rondo-sonată asupra cărora nu mai poate exista nici o controversă, deoarece ele cuprind toate elementele de bază din rondo și din sonată.

Ținând seama de faptul că foarte multe finaluri de simfonii, concerte, sonate etc. sînt scrise în formă de rondo și rondo-sonată, ne limităm în a recomanda spre analiză finalul *Concertului nr. 3 în do minor pentru pian și orchestră* de Beethoven și finalul *Concertului pentru pian și orchestră, op. 20*, de Scriabin.

SONATA

Prin denumirea de sonată înțelegem două noțiuni diferite și anume: sonata ca formă și sonata ca gen muzical.

În cele ce urmează, vom arăta paralelismul dezvoltării fiecăreia dintre ele, precum și influențarea lor reciprocă în cursul evoluției lor, ambele ajungînd prin secolul XIX la o deosebită înflorire.

Denumirea de sonată apare încă din primele începuturi ale muzicii instrumentale, cînd formele muzicale, încă necristalizate, constituiau noțiuni destul de vagi.

Prin cuvîntul „sonată”, provenit din italianul *suonare* = a suna, se înțelegea la început orice piesă destinată a fi interpretată la instrument, spre deosebire de „cantată”, care era o piesă vocală (ital. *cantare* = a cînta).

Termenul de „sonată” este o prescurtare a expresiei italiene *Canzon da sonar* (*Canzon sonata*) = cîntec de executat instrumental.

Titlul de *Sonată*, acordat unei anumite lucrări instrumentale, apare pentru prima oară în lucrările lui Andrea și Giovanni Gabrieli (secolul XVI).

Sonata începe să aibă curs în Italia sub două prototipuri și anume: *Sonata da chiesa* = Sonata de biserică, începînd printr-o parte lentă (*largo*) și sfîrșind printr-o fugă, într-o mișcare mai vioaie, și *Sonata da camera* = Sonata de cameră sau de concert, care, în realitate, era o suită de melodii de dans.

Sonata da chiesa sau *Trio-sonata* din secolele XVII—XVIII era concepută pe principiul polifonic, pentru a putea fi interpretată în biserică. Ea se scria pentru trei instrumente ca, de exemplu, 2 viori și bas general (clavacin, orgă, violoncel, fagot). Viorile puteau fi înlocuite cu instrumente de suflat.

În acest fel începe să se schițeze sonata ca gen, în sensul alcătuirii ei din mai multe părți, fără însă a se preciza forma de sonată.

J. S. Bach (1685—1750) compune primele sonate pentru vioară cu pian obligat, care, în realitate, sînt alcătuite pe principiile suitei preclasice.

Pe de altă parte, Domenico Scarlatti (1685—1757) dă denumirea de „sonată” unor piese pentru pian de dimensiuni relativ reduse, în formă bipartită, echivalente cu *Allemanda*. Tipul frecvent al formei de *Allemandă* este:

	A	B
Trepte:	I — V	V — I

În acest fel, scriind sonate într-o singură parte (la început le-a denumit „exerciții”), începe să se profileze la Scarlatti forma de sonată.

Drumul pe care a mers Scarlatti, pornind de la *Allemandă*, ar putea fi întrevăzut în modul următor:

În *Allemandă*, A-ul se termină, în cele mai multe cazuri, pe treapta V. Dacă, pornind de aci, B-ul n-ar mai începe cu aceeași temă, ca în *Allemandă*, am avea elementele celei de-a doua teme. Cum la *Allemandă* B-ul aduce spre sfîrșit tonalitatea inițială, acest lucru a putut fi folosit pentru aducerea și a temei din A, o dată cu tonalitatea inițială, ajungîndu-se astfel la ceea ce mai tîrziu a căpătat denumirea de „repriză”, adică:

	A	B	A
Trepte	I — V	V	I
		Tema II	repriza

Uneori însă se poate găsi chiar în A tendința spre o nouă temă, desigur vag schițată, care va deveni mai tîrziu tema II. În acest caz, B-ul se transformă în „dezvoltare”, cu revenire la treapta I și readucerea A-ului, ca în cazul precedent, precizîndu-se astfel tendința spre „repriză”.

În paginile următoare reproducem o sonată de Scarlatti.

Această lucrare este una dintre numeroasele sonate scrise de compozitor în care se întrevăd diferitele încercări ale acestuia de a găsi un drum nou, pornind de la *Allemandă*.

În prima ei parte (A) găsim trei elemente tematice și anume: a) tema principală, b) un nou desen melodic care, deși derivat din tema de bază, îndeplinește aci funcția de temă secundară (tema II) și c) concluzia, care întărește tonalitatea *sol* major a temei II. În acest fel observăm deja apariția expoziției formei de sonată.

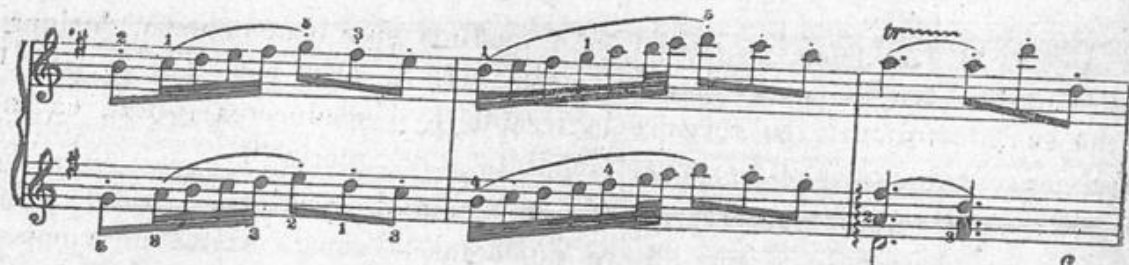
În partea II (B) avem, de asemenea, trei elemente tematice: a) tema principală în tonalitatea cu care a terminat A-ul, adică *sol* major (unde se vede încă influența *Allemandei*), b) desenul melodic al temei secundare, care reapare în tonalitatea *mi* minor, deci un pas înainte spre conturarea reprizei prin apariția temei secundare în tonalitatea de bază, și c) concluzia în *mi* minor.

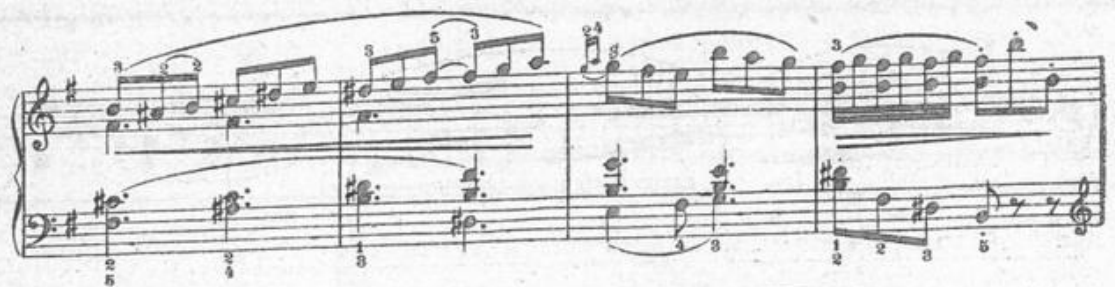
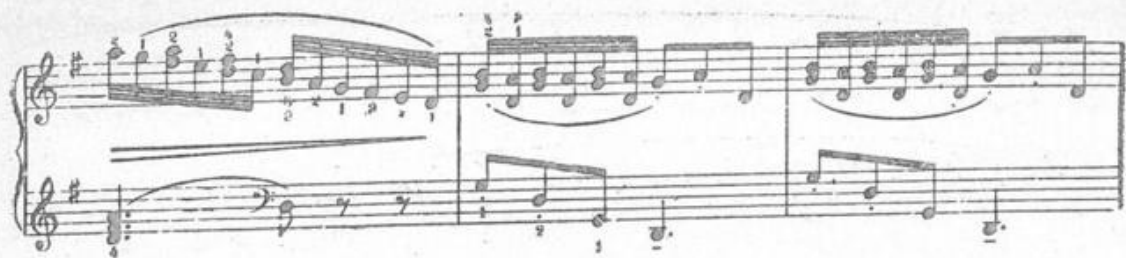
I Allegretto

A



II





This page contains six systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and fingerings. The first system is marked with a piano (*pp*) dynamic and includes measure numbers 132 and 133. The second system continues the musical piece. The third system features a trill in the right hand, indicated by a wavy line and the word "trill". The fourth system shows a complex passage with many beamed notes and fingerings. The fifth system continues the complex passage. The sixth system concludes the page with a final chord and a double bar line. The page number 52 is located at the bottom left.

III



Încercările făcute de Scarlatti au ajutat pe un alt compozitor, Philipp Emanuel Bach, care, continuînd drumul trasat de predecesorul său, aduce o îmbogățire sensibilă formei de sonată, conturîndu-i și delimitîndu-i părțile componente: expoziția, dezvoltarea și repriza, punîndu-i astfel fundamentul, care, la clasici și, în special, la Beethoven, va ajunge la un înalt stadiu de perfecție.

Aceasta se poate vedea în *Sonata în fa minor*, compusă în 1763.

Paralel cu evoluția formei de sonată, se dezvoltă și genul sonatei.

Am văzut cum acesta apare în embrion în sonatele *da chiesa* și *da camera*. Ideea de a lărgi acest gen prin introducerea de părți noi se amplifică, în decursul timpurilor, prin juxtapunerea mai multor părți, pe principiul contrastului, ceea ce lasă să se simtă aci influența suitei preclasice.

Astfel, tot Philipp Emanuel Bach dă acestui gen o formă definitivă, cuprinzînd: I — un *Allegro*, II — un *Adagio* sau un *Andante*, III — un *final*.

Evoluția de la forma bipartită la forma cristalizată a sonatei clasice s-a desfășurat, în mod treptat, în lucrările a numeroși compozitori, printre care semnalăm cu deosebire pe Händel, J. S. Bach, Philipp Emanuel Bach, Gluck, Haydn, Boccherini, Clementi, Mozart, Beethoven etc.

În această evoluție, principiul celei de-a doua teme, contrastante cu prima, se afirmă din ce în ce mai mult, în prima parte a genului, amplificîndu-se în același timp metoda dezvoltării temelor și prelucrării lor în tonalități diferite, ca și apariția diferitelor variante de repriză.

În același timp, cristalizarea genului a dus la stabilirea următoarelor părți:

- a) prima parte — *Allegro* în formă de sonată.
- b) partea II — *Andante*, temă cu variațiuni, sonată fără dezvoltare
- c) partea III — *Rondo*, rondo-sonată, sonată etc.

Uneori pot apărea și 4 părți, de obicei una din ele fiind un *scherzo*, un menuet etc.

Este de menționat că în această conturare a apărut cu timpul și afirmarea așa-zisului principiu ciclic, care constă în utilizarea anumitor idei pe tot parcursul părților componente ale unei sonate.

Un exemplu remarcabil în acest sens îl constituie *Sonata pentru vionă și pian* de César Franck.

Întreaga evoluție a sonatei, ca formă și ca gen, ar părea schematică și întimplătoare, dacă nu am analiza cauzele ce au determinat dezvoltarea și desăvârșirea ei.

Este știut că orice conținut al unei opere artistice este determinat în mod necesar de condițiile vieții sociale, care cer totdeauna forme noi de exprimare.

Lupta popoarelor pentru libertate și independență națională, decadența bisericii, lupta împotriva exploatarei, dramatismul din ce în ce mai accentuat al vieții, au determinat o exprimare artistică mai amplă, mai energică, mai adâncă. Vechile forme, ca de pildă acelea ale suitei, cu caracter liniștit, dulceag, cu tonalități nediferențiate, proprii vieții de la curte și nobilimii rupte de popor, nu se mai potriveau epocii de frământări revoluționare și contradicțiilor ce apăreau din ce în ce mai evidente. Din acest punct de vedere, revoluția franceză din 1789 a avut o influență covârșitoare asupra dezvoltării sonatei, ca formă și ca gen.

Datorită acestor cauze începe să se afirme și conținutul contrastant și dinamic al muzicii.

Pe de altă parte, decadența bisericii a determinat și dispariția treptată a formelor și genurilor legate de spiritul religios. Astfel dispare definitiv *Sonata da chiesa*, iar cantatele și oratoriile, care la început aveau la bază texte religioase, încep cu timpul să capete caracter laic, fenomen ce se observă chiar la Bach și Händel.

În cele ce urmează, ne vom preocupa numai de forma de sonată, iar nu de sonata ca gen.

Din capul locului trebuie reținut faptul că aproape toate sonatele pentru diverse instrumente au prima lor parte construită în forma de sonată. Această lucrare se constată și la *trio*-uri, cvartete, simfonii, concerte etc. Aceasta nu exclude însă posibilitatea ca și alte părți din sonată să aibă această formă. Astfel, de exemplu, *Sonata lunii* (în *do diez* minor) de Beethoven are finalul în formă de sonată.

Se poate spune că forma de sonată este poate cea mai dialectică dintre formele cunoscute, dat fiind că aci se aplică principiul contrastului dintre teme (din punct de vedere tematic și armonic), al dezvoltării și ciocnirii între ele și al rezolvării conflictului, adică al tezei, antitezei și sintezei.

Ca bază a analizei noastre, luăm tipul sonatei clasice care atinge cea mai mare perfecțiune în nemuritoarele lucrări ale lui Beethoven.

Schema formei de sonată poate fi împărțită în trei părți caracteristice: 1. expoziția, 2. dezvoltarea sau tratarea și 3. repriza. Ea poate începe cu

o introducere, al cărei rol este de a pregăti atmosfera începerii formei propriu-zise a sonatei.

La sfârșitul formei se mai poate întâlni un final denumit *coda*, pe care o vom detalia mai jos.

Această împărțire în trei subdiviziuni are un caracter strict didactic, ea ajutând la o mai bună înțelegere a formei, ca analiză, pentru că în fond există o unitate perfectă între ele și numai în anumite excepții — pe care le vom cerceta mai târziu — vom întâlni cazuri când ne vom putea lipsi de una din aceste părți. Nu există o delimitare sau o proporție, sub raportul lungimii acestor subdiviziuni, calculate pe numărul de măsuri. Există însă, în cadrul unității generale, un echilibru dictat de conținutul de idei al lucrării.

Să luăm acum, pe rând, fiecare subdiviziune și să-i analizăm cuprinsul.

Expoziția este prima subdiviziune a formei și cuprinde patru grupe: grupul principal, puntea, grupul secundar și concluzia.

a. *Grupul principal* constituie elementul dominant în forma de sonată, deoarece el conține tema sau temele de bază ale întregii părți și în același timp este purtătorul tonalității de bază a întregii forme de sonată. De cele mai multe ori acest grup principal conține și determină și atmosfera generală, sentimentul predominant al primei părți din sonata socotită ca gen.

Din punct de vedere tematic, în sonatele clasice, grupul principal sau tema principală — dacă avem o singură idee muzicală — este mai dinamică și mai plină de energie.

Dăm ca exemplu tema de bază a *Simfoniei III* în *mi bemol major* „Eroica” de Beethoven, al cărei caracter energetic, eroic, este redat prin folosirea, în prima frază, a notelor componente ale acordului de *mi bemol major*, într-un registru grav, aducându-se apoi în fraza II, într-un registru superior, un element melodic mai senin, cu care se încheie tema.



Sau tema de bază din *Simfonia I* în *do* major de același autor, cu caracter energic, și care are o unitate de expresie bine conturată.



A doua frază readuce ideea primei fraze pe treapta II, după care, printr-o lărgire, se pregătește încheierea bine precizată prin acorduri conclusive.

Sau tema de bază din *Simfonia nr. 40* în *sol* minor de Mozart, care, cu tot caracterul ei nostalgic, visător, conține în cuprinsul ei accente de energie, ce îi conferă dinamismul necesar, dând adâncime conținutului de idei.



Sau tema de bază din *Simfonia I* în *mi bemol* major de George Enescu, care reprezintă o chemare hotărâtă către acțiune.



Numai din exemplele citate mai sus se poate trage și concluzia că templul în forma de sonată este *Allegro-Allegro Moderato*, ceea ce face ca, în practica muzicală, forma de sonată să mai poarte denumirea de *Allegro* de sonată.

În ceea ce privește forma (schema) grupului principal, ea este de cele mai multe ori fie monopartită, ca, de exemplu, în *Simfonia I* de Beethoven, fie tripartită ca în *Simfonia IV* de Ceaikovski, unde avem un „a b a”, „b”-ul fiind o amplificare a ideii din „a”.

Putem întâlni și cazuri mai puțin frecvente, ca, de exemplu, *Sonata în fa minor, op. 2, nr. 1*, de Beethoven, unde tema principală are o singură frază ce se termină pe dominantă. (Vezi exemplul următor, prima parte.)

b. *Puntea* are rolul de a pregăti trecerea de la grupul principal la cel secundar.

Puntea se poate face :

1) pe baza elementelor tematice din grupul principal, cum ar fi în *Sonata op. 2, nr. 1*, de Beethoven (sau în *Sonata nr. 2*, în sol minor, pentru pian, partea I, de Schumann),

Allegro (♩ = 112)

2) pe baza unor elemente tematice proprii, sau

3) anticipând intonații din grupul secundar (de ex. *Sonata, op. 2, nr. 2*, de Beethoven, prima parte).

Dăm ca exemplu puntea părții I din *Simfonia I* de Beethoven, care este alcătuită din elemente tematice aparținând grupului principal și din elemente proprii :

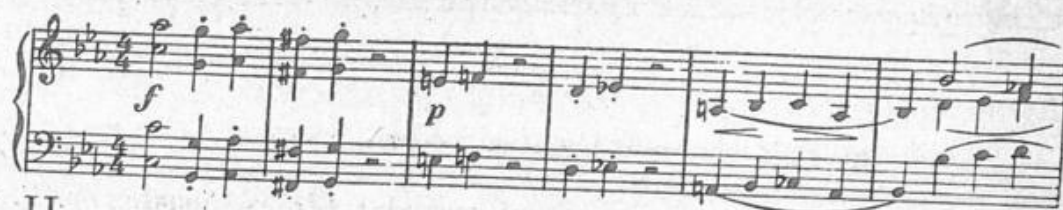


Din punct de vedere armonic, puntea poate parcurge trei faze :

- a. începe în cele mai multe cazuri cu tonalitatea cu care s-a terminat grupul principal;
- b. continuă cu șirul de modulații;
- c. pregătește, printr-un punct de orgă sau printr-o pedală, tonalitatea grupului secundar.

Ex. *Simfonia IX în do minor de J. Haydn* (puntea).

I



II



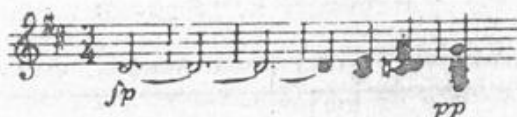


Puntea începe în acest exemplu cu tema grupului principal (I) și, în tonalitatea de bază, continuă cu șirul de modulații (II) și sfârșește cu punctul de orgă pe dominantă tonalității grupului secundar, *mi bemol major* (III):

Existența unei punți nu este obligatorie. Se pot întâlni cazuri când grupul principal, prin lărgirea pe care o dobîndește, face inutilă puntea.

Exemplu în acest sens găsim în *Simfonia III* de Beethoven, partea I, în *Concertul pentru pian și orchestră* de Ceaikovski, partea I.

Uneori găsim în locul unei punți propriu-zise o mică trecere între cele două grupe, ca, de exemplu, în *Simfonia în si minor* (neterminată) de Schubert:



În general, nu se poate vorbi de o formă (structură) precisă a punții, deoarece caracterul de prelucrare a diferitelor motive, modulații frecvente etc. împiedică realizarea unei forme obișnuite.

c. *Grupul secundar* are de cele mai multe ori un caracter contrastant față de grupul principal, din punct de vedere tematic. Contrastul armonic este însă totdeauna obligator.

Tematic, predomină în el elementul liric, cantabil, liniștit. Din punct de vedere armonic, el îmbracă în mod obligator orice altă tonalitate, în afară de aceea a grupului principal.

Există o singură excepție de la regula diferențierii armonice a celor 2 grupe tematice și anume: *Concertul pentru pian și orchestră în mi minor* de

Chopin, unde grupul principal este în tonalitatea *mi* minor, iar grupul secundar în aceea de *mi* major.

În perioada clasică era foarte frecventă corelația de cvintă între grupul principal și cel secundar. Spre exemplu: *Simfonia I*, partea I, de Haydn (*mi bemol* major — *si bemol* major), *Simfonia în do major* „Jupiter“, partea I, de Mozart (*do* major — *sol* major), *Simfonia VI* „Pastorală“, partea I, de Beethoven (*fa* major — *do* major) etc.

Cu timpul, această corelație de cvintă n-a mai fost atât de frecventă. Încă din perioada clasică au apărut corelații la terță, ca, de exemplu: *Simfonia IX* în *do* minor, partea I, de Haydn (*do* minor — *mi bemol* major), *Simfonia nr. 40* în *sol* minor, partea I, de Mozart (*sol* minor — *si bemol* major). *Sonata „Appassionata“* în *fa* minor, partea I, de Beethoven (*fa* minor — *la bemol* major) etc.

Alte exemple le găsim în *Sonata nr. 2* în *sol* minor, partea I, de Schumann (*sol* minor — *si bemol* major), *Simfonia III* în *fa* major, partea I, de Brahms (*fa* major — *la* major), *Sonata în fa major op. 8*, partea I, de Grieg (*fa* major — *la* major), *Simfonia în re minor* de César Franck, partea I (*re* minor — *fa* major) etc.

O dată cu evoluția formei de sonată, au apărut corelații la tonalități din ce în ce mai îndepărtate.

Așa, de exemplu, găsim în *Simfonia V*, partea I, de Ceaikovski, corelația de septimă (*mi* minor — *re* major).

Unii compozitori au simțit nevoia ca în grupul secundar să aducă mai multe teme, pentru a întări caracterul contrastant al acestui grup, față de cel principal. Așa, de pildă, Ceaikovski, în *Simfonia IV*, aduce două teme (două idei muzicale), una în *la bemol* minor și alta în *si* major.

În sonata de Liszt care conține, de asemenea, două idei, o temă este în *re* major și cealaltă în *fa diez* major.

La Beethoven este de observat că atunci când exprimă în grupul secundar mai multe idei muzicale, cum ar fi de pildă în *Sonata op. 2, nr. 3, pentru pian*, partea I, nu toate acestea au același caracter liric.

Astfel în sonata amintită (unde avem trei teme), a treia idee este mai dinamizată.

Aceasta se explică prin necesitatea de a menține totuși în cadrul expoziției o unitate a dinamicii, ceea ce poate nu ar fi fost realizabil, dacă am fi avut trei teme lirice.

În această sonată, grupul principal e în tonalitatea *do* major, iar grupul secundar apare mai întâi, contrastant, în *sol* minor, printr-o temă cantabilă expresivă:

Ex. *Sonata op. 2, nr. 3*, partea I, de Beethoven.



Această temă nu capătă rolul predominant, ci prin mișcări tonale — care îi dau un caracter oarecum instabil — ajunge la o a doua idee muzicală expusă în tonalitatea *sol* major (sub formă de imitație). Această a doua idee, deși are un caracter mai precis, mai așezat, se apropie de prima — în forma ei de expunere — de pildă, prin linia ei ascendentă și descendentă, creîndu-se o unitate între cele două idei, care și din punct de vedere tonal au același centru:



Interesant este aci aducerea unei a treia idei, care nu este propriu-zis o temă nouă ci elementul tematic al punții, care apare mai amplificat și are rolul de dinamizare a grupului secundar, reușind — ceea ce este mai important — să dea o unitate întregii expoziții:





În genere, în grupurile secundare nu se vor întâlni mai mult de trei teme.

Se pot ivi cazuri în care tema secundară să nu fie contrastantă cu tema principală, ba mai mult, să fie aceeași, însă adusă în altă tonalitate. În aceste cazuri, este evident că nu mai poate fi vorba de un contrast tematic. Aceasta este o reminiscență a vechii forme de sonată, când încă nu se conturase contrastul tematic dintre cele 2 teme, sau chiar un procedeu intenționat al compozitorului.

Exemplele le găsim în *Concertul în si bemol major pentru orgă* de Haydn, în *Concertul pentru pian în la minor* de Schumann etc.

În ceea ce privește corelațiile tonale între grupul principal și cel secundar, unele tratate de forme muzicale indică o serie de recomandări relativ la alegerea tonalității grupului secundar. Practica însă arată că astăzi compozitorii își aleg tonalitatea într-un mod mult mai variat decât în trecut. Aceasta, după părerea noastră, constituie un lucru pozitiv, pentru că elimină o anumită tipizare de corelații.

În concluzie, ceea ce este esențial, în stabilirea contrastului între cele două grupe tematice, este ca centrul tonal să apară în grupul secundar diferit de cel din grupul principal, aceasta pentru ca procesul de dezvoltare să cuprindă și conflictul tonal, conflict care, în repriză, va fi înlăturat.

Este de semnalat totuși că alegerea tonalității subdominantei în grupul secundar este mai puțin recomandabilă, deoarece puterea contrastantă a subdominantei este mai slabă decât aceea a zonei de dominantă.

Sub raportul formei, grupul secundar poate fi monopartit, bipartit sau chiar tripartit (de exemplu, grupul secundar din prima parte a *Simfoniei VI* de Ceaikovski).

Uneori însă temele nu se expun în forma de lied, ci apar ca o simplă succesiune de idei, care nu obligă la contrast tonal, cum se vede în exemplul luat din *Sonata în do major, op. 2, nr. 2, pentru pian*, partea I, de Beethoven; temele vor fi notate în acest caz cu B-B¹-B₂.

d. *Concluzia*. Rolul concluziei este de a întări tonalitatea grupului secundar, tonalitate cu care se termină de altfel expoziția formei de sonată.

Concluzia se recunoaște prin caracterul liniștit, de cadență, pe care îl observăm la toate expozițiile sonatelor clasice. Excepții putem întâlni în unele concerte instrumentale, ceea ce se justifică prin necesitatea unei dinamizări a potențialului tehnic de expresie.

Se poate întâmpla uneori să întâlnim două concluzii, în care caz vom socoti pe prima ca concluzie a grupului secundar, iar pe cea de-a doua, ca o concluzie a întregii expoziții.

Pentru exemplificare, cităm din *Sonata op. 14, nr. 2*, de Beethoven, în care avem concluzia grupului secundar și în continuare, concluzia întregii expoziții.

În nici un caz nu este recomandabil să se întrebuițeze termenul de *coda*, în loc de „concluzie” — cum se întâmplă uneori — locul *codei* fiind numai la sfârșitul formei de sonată.

Dezvoltarea. După încheierea prin concluzie a expoziției, urmează prelucrarea materialului tematic conținut în această primă parte.

Această a doua parte a formei de sonată poartă denumirea de dezvoltare sau tratare.

Aici este centrul conflictelor sau contrastelor tematice și armonice enunțate în expoziție, precum și locul unde intervin cele mai multe transformări ale temelor, ciocniri, suprapuneri, divizări tematice etc. Într-un cuvânt, dezvoltarea reprezintă centrul conflictului, care, pînă la urmă, trebuie să ducă la o sinteză, adică la „repriză”.

Nu se pot stabili formule sau scheme după care să se poată alcătui o dezvoltare. Totul este în funcție de concepția compozitorului și de scopul pe care îl urmărește în cristalizarea ideilor sale. Desigur că aici este esențială plasticitatea, expresivitatea temelor inițiale din expoziție, care trebuie să conțină în substanța lor potențele dramatice ale viitorului conflict muzical. Mijloacele de realizare ale acestui conflict depind totdeauna de sentimentele și ideile cărora compozitorul le dă viață.

În nici un caz, procesul nu poate fi invers. Compozitorul care nu urmărește o idee precisă în dezvoltare și pornește în mod preconcept de la o serie de procedee tehnice, nu va putea realiza o operă convingătoare, cu putere emotivă, ci un conglomerat sonor abstract, inaccesibil și deci inutil.

Acest procedeu metafizic îl găsim în așa-zisele „creații” ale compozitorilor dodecafonici — mai vechi sau mai noi — care neagă muzicii posibilitatea exprimării unui conținut emoțional, a transmiterii unei idei etc. De aci decurge fuga de melodie, de teme plastice, expresive, cu semnificație adîncă și abordarea de așa-zise „teme” — în realitate intervale aride — care nu exprimă nimic, ci reprezintă simboluri convenționale sau jocuri de sunete muzicale.

Or, nu este posibil ca muzica să nu exprime nimic și să nu se adreseze sufletului omenesc. Creația „avangardistă”, creația „teribilismelor” muzicale reflectă tocmai haosul ideologic al cultivatorilor abstractului, decadența artei burgheze.

O dezvoltare nu se poate concepe fără tematică. În dezvoltare, compozitorul, dînd frîu liber imaginației sale, poate pune pe primul plan fie temele conținute în expoziție — cazul cel mai frecvent — fie o temă nouă, neconținută în expoziție — cazul cu mult mai rar — cum procedează de pildă Beethoven în episodul din dezvoltarea primei părți a *Simfoniei III „Eroica”* sau D. Șostakovici în prima parte a *Simfoniei VII*, unde apare de-a dreptul o temă cu variațiuni ce nu figurează în expoziție.

Tema nouă, ce se introduce în dezvoltare și nu figurează în expoziție, poartă denumirea de „episod”.

De obicei, în dezvoltare, temele nu apar așa cum figurează în expoziție, fie sub raportul ordinii, fie sub acela al aspectului general, în sensul

că de multe ori se aduc numai fragmente din teme sau anumite motive din teme, care au mai multă pregnanță, mai multă putere.

Analizându-se un număr mai mare de lucrări, se poate observa că, de obicei, compozitorii pun în primul rînd accentul pe grupul principal. Așa, de exemplu, în *Simfonia VI în si minor* de Ceaikovski, dezvoltarea primei părți se face aproape numai pe baza primei teme.

Realizarea unei tensiuni din ce în ce mai mari se obține prin diferite mijloace de prelucrare a motivelor, prin diferite schimbări ritmice și prin realizarea unui plan de modulații care să sublinieze schimbările tematice.

În ceea ce privește planul tonal — care are un rol foarte important în dezvoltare — el trebuie urmărit cu multă atenție. Caracteristic în dezvoltare este instabilitatea tonală, coloritul armonic fiind în permanentă mișcare. Se recomandă, în mod special, evitarea tonalității de bază a lucrării. În cazul cînd acest lucru nu este posibil, tonalitatea de bază nu va fi adusă decît în mod cu totul pasager și în nici un caz pe un timp tare. Practica evitării tonalității de bază, pe care o găsim la clasici, se justifică prin aceea că tonalitatea de bază trebuie recucerită. Ea va suna foarte expresiv în repriză, ca ceva așteptat și dorit, aducerea ei anticipată fiind de natură a șterge noutatea, prospețimea.

Un rol important în dezvoltare îl constituie aplicarea diferitelor principii polifonice ca: imitația, canonul, fuga, fugato-ul etc., așa cum le întîlnim în simfoniile lui Beethoven, Brahms, César Franck, Gustav Mahler, D. Șostakovici și alții, prin care se realizează o creștere de dinamism, o expresivitate foarte puternică în transformările pe care le capătă diferitele teme.

Deși în marea lor majoritate dezvoltările au un caracter dramatic, de conflict între diferitele idei muzicale, se pot întîlni și cazuri de dezvoltări cu un caracter mai liniștit, fără accente dramatice.

Exemple în acest sens găsim în simfoniile lui Haydn, Mozart etc.

Din analiza sonatelor și simfoniilor lui Beethoven, observăm o împărțire a dezvoltării în așa-numitele faze, pentru a se realiza un echilibru și un contur mai precis. De obicei, dezvoltarea se împarte în trei faze:

- prima fază este trecerea de la expoziție la centrul propriu-zis al dezvoltării;

- faza a doua este porțiunea în care tensiunea dezvoltării ia amploarea cea mai mare;

- faza a treia este pregătirea reprizei, ușor de recunoscut, prin aceea că aci nu mai avem modulații, ci, din contră, o pregătire a tonalității în care va apare repriza.

Desigur că aceste faze nu sînt obligatorii pentru compozitor — de altfel nici Beethoven nu le-a utilizat în toate lucrările sale scrise în formă

de sonată — însă practica lor a fost însușită și de alți compozitori ca Ceaikovski, Brahms și alții.

Ca exemplu de dezvoltare (tematică, plan tonal, faze) dăm *Simfonia I* de Beethoven, prima parte.

Prima fază începe după expoziție cu prelucrarea motivului din tema grupului principal:

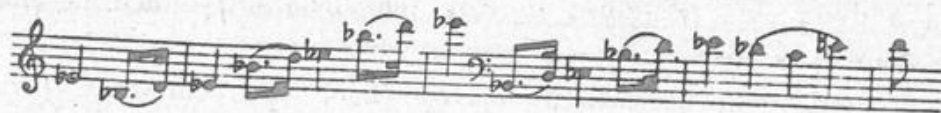


Aici desfășurarea planului tonal — prin folosirea secvențelor acestui motiv, care este reluat din grupul principal ca fiind cel mai puternic și expresiv purtător al ideii de bază a temei principale, în *la* major — este: dominantă lui *Re*, dominantă lui *Sol*, continuând apoi prin *do* minor, *fa* minor și sfârșind această primă fază prin *si bemol* major, transformat imediat în septima de dominantă a lui *mi bemol* major:



Se remarcă în această fază mersul din cvintă în cvintă descendentă sau cvartă ascendentă.

Faza a doua începe în tonalitatea *mi bemol* major, prelucrându-se același material tematic, însă mai concentrat, adică se prelucrează mai mult primul motiv, realizându-se astfel o tensiune mai puternică, o încordare mai mare în afirmarea dorinței de a învinge.



Aici imitațiile acestui motiv joacă un rol preponderent.

Afirmarea sentimentelor arătate este realizată și prin planul tonal în care se merge din ton în ton în sus și apoi din cvintă în cvintă, modu-

lațiile desfășurându-se astfel: *mi bemol major, fa minor, sol minor, re minor, la minor, mi major.*

Faza a treia este foarte scurtă și se realizează în felul următor: *Mi* din treapta I a lui *mi major* devine treapta III a lui *do major*, iar sfârșitul acestei faze aduce septima de dominantă a tonalității de bază, pregătind astfel repriza:



Pentru analiza dezvoltărilor, recomandăm *Simfonia III*, partea I, de Beethoven și *Simfonia în re minor*, partea I, de César Franck, *Simfonia I*, partea I, de Enescu, *Simfonia V*, partea I, de Șostakovici etc.

Repriza. După cum am amintit mai sus, repriza este porțiunea în care conflictul își găsește un deznodământ, ea apărând ca o sinteză a tuturor ciocnirilor generate fie de unele elemente tematice contrastante, fie mai ales de contrastul tonal.

În muzicologie se utilizează uneori și terminologia de reexpoziție în loc de repriză. Socotim acest termen nepotrivit, el necorespunzând realității, deoarece în repriză nu apare o reproducere fidelă a expoziției.

Într-adevăr, numai dacă am lua în considerație faptul că grupul secundar reapare aproape totdeauna în tonalitatea grupului principal, iar nu în tonalitatea din expoziție, constituie din capul locului o mare diferență.

Dar, faptul că există diferite forme de reprize în ceea ce privește ordinea expunerii temelor, iar faptul că în aproape toate lucrările reprizele conțin ceva nou din punct de vedere calitativ, ca, de pildă, o îmbogățire a registrelor, o amplificare a temelor sau, din contră, o conciziune a lor etc., denotă că repriza nu poate fi socotită ca o reexpunere propriu-zisă. De aceea, recomandăm utilizarea termenului de repriză ca fiind cel mai potrivit.

În practică, repriza trebuie să conțină aceleași elemente care se găsesc în expoziție, cu diferența că în ea se exclude contrastul tonal dintre cele două grupe.

Literatura muzicală cunoaște o serie de transformări și de inversări în reluarea temelor care dau naștere la diverse forme de repriză, dintre care cele mai des utilizate sînt următoarele:

1. *Repriza obișnuită* care constă într-o readucere a expoziției, însă fără contrast tonal.

Exemplu: *Sonata pentru pian, op. 2, nr. 1*, partea I, de Beethoven.

2. *Repriza dinamizată* care se caracterizează prin aducerea temelor cu diverse îmbogățiri, cum ar fi lărgirea, amplificarea registrelor, adăugirea de armonii și linii polifonice noi etc.

Exemple: *Simfonia IX*, partea I, de Beethoven, *Simfoniile IV* și *V* de Ceaikovski etc.

3. *Repriza în oglindă* care aduce o inversare în expunerea temelor, în sensul că repriza începe cu tema grupului secundar și continuă apoi cu grupul principal.

Exemple: *Preludiile* de Liszt, *Sonata pentru pian în re major K. V. 311* de Mozart etc.

4. *Falsa repriză* constă în aceea că tema principală, în loc să apară la începutul reprizei în tonalitatea de bază, vine mai întâi într-o tonalitate vecină și, imediat ce a fost astfel expusă, revine în tonalitatea inițială.

Dacă însă între expunerea temei într-o tonalitate vecină și revenirea ei în tonalitatea de bază au loc prelucrări tematice, aceasta înseamnă că ne aflăm încă în faza dezvoltării.

Unul din exemplele cele mai caracteristice de falsă repriză îl găsim în *Sonata op. 10, nr. 2*, în *fa major*, pentru pian, de Beethoven.

Ex.: Faza III a dezvoltării, iar apoi falsă repriză:

The musical score is written for piano in F major, 3/4 time. It consists of five systems of staves. The first system shows the beginning of the development phase with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the development. The third system features a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The fourth system includes a fortissimo (*ff*) dynamic and a decrescendo (*decre.*) marking. The fifth system is labeled 'Falsă repriză' (False recapitulation) and shows the return of the main theme in F major, marked with a piano (*p*) dynamic and a decrescendo (*decre.*). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.



În acest exemplu, faza a treia a dezvoltării pregătește tonalitatea de *re* major, în care apare tema principală, după expunerea căreia, aceeași temă apare în *fa* major — tonalitatea de bază.

5. *Repriza concentrată*. Această formă de repriză se poate realiza în două feluri: fie prin readucerea temelor din grupul principal și cel secundar, într-o formă mai prescurtată, mai redusă ca dimensiuni, fie prin readucerea unei singure teme — aceea din grupul principal sau aceea din grupul secundar.

Un exemplu îl găsim în *Sonata în si bemol minor* de Chopin, prima parte, unde în repriză nu apare tema principală, fapt determinat de folosirea amplă a temei principale în dezvoltare. O readucere a acestei teme în repriză nu ar fi fost potrivită atmosferei poetice în care se desfășoară repriza.

Coda reprezintă încheierea sau concluzia celor trei diviziuni constitutive ale formei de sonată și se leagă nemijlocit cu sfârșitul reprizei.

De multe ori, în diferitele analize ale formelor muzicale, lipsește o apreciere asupra însemnătății *codei* și o determinare precisă a locului unde aceasta își are începutul.

Rolul acestui segment de formă — în special în cadrul sonatei — este de a aduce o încheiere a procesului de prezentare, dezvoltare și rezolvare a contrastelor. Uneori însă *coda* mai intervine cu o serie întreagă de transformări, care, de obicei, nu duc la conflicte, ci contribuie în primul rând la fixarea tonalității de bază, întărind astfel rolul dominant al acesteia, într-un mod atât de categoric, încât orice încercare de a pune un semn de întrebare, de a mai da loc unei stări sufletești imprecise, este categoric ex-

clasă. Aceasta, bineînțeles, numai dacă compozitorul nu urmărește în mod intenționat, un anumit efect psihologic.

Menționăm că la Haydn și Mozart, *coda* era de fapt o lărgire a concluziei și avea un simplu rol de încheiere.

Beethoven este acela care în simfoniile sale aduce acel element nou de îmbogățire a *codei*, despre care am vorbit mai sus. Ai aici uneori impresia că dezvoltarea a fost întreruptă prin repriză, pentru a continua apoi în *codă*, așa după cum, cu drept cuvânt, observă Romain Rolland. Este instructivă în această privință o analiză a *codei* din Simfoniile II, III și V de Beethoven, în comparație cu cele ale predecesorilor săi, pentru a vedea cu ușurință elementul nou calitativ adus de acest titan al muzicii.

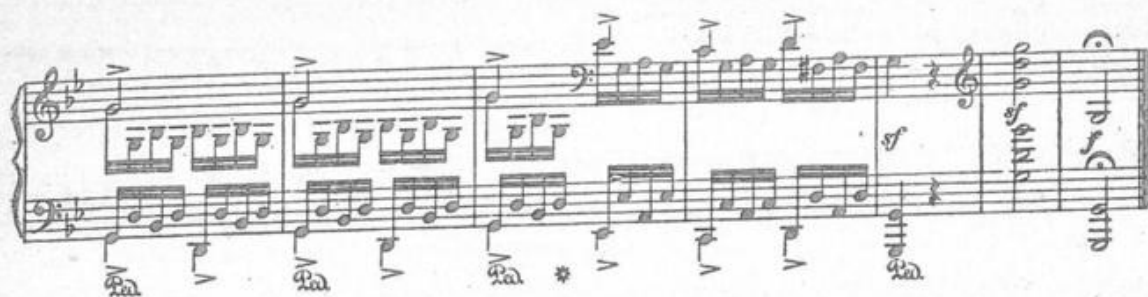
În ceea ce privește locul unde începe *coda*, el este indicat de epuizarea întregului material muzical din expoziție. Acest lucru se poate constata practic, analizându-se lucrările clasicilor. Este posibil ca uneori să apară de la această terminare un plus de câteva măsuri, o lărgire care să încheie ideea muzicală a concluziei sau, dacă ne referim la concerte, să apară o pregătire a cadentei, dar aceasta nu schimbă cu nimic situația.

Se mai poate pune o chestiune și anume: care din temele expoziției are rol predominant în *coda*? Răspunsul este că se pot întâlni fie teme utilizate în expoziție, fie altele noi. De regulă, compozitorii pun accentul în *coda* pe tema grupului principal.

Exemplu: Sonata nr. 2 în sol minor de Schumann, partea I (*coda*).

Ancora più vivo

The musical score is presented in three systems. The first system is in treble clef, the second in bass clef, and the third continues in bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The tempo/mood marking 'Ancora più vivo' is written above the first system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (f, ff). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



Un exemplu de *coda* bazată pe tema concluziei expoziției, care are un caracter de sine stătător, îl găsim în partea I a *Sonatei op. 2, nr. 1 pentru pian* de Beethoven. Aici concluzia prezintă o mică lărgire de natură a duce la întărirea tonalității *fa minor*.

Concluzie



Sînt cazuri — destul de rare de altfel — cînd *coda* se bazează pe elementele tematice ale grupului secundar.

Un exemplu în acest sens îl constituie *coda* părții I din *Sonata op. 57 „Appassionata”* de Beethoven, care derivă de fapt din tema principală.

Coda



This image shows a page of musical notation for a piano piece. The notation is arranged in six systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *sf* (sforzando), *ff* (fortissimo), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). There are also markings for *più f* (further fortissimo) and *p dimin.* (piano diminishing). The page includes two measure numbers: 250 and 260. The notation is written in a style typical of 19th-century musical manuscripts.

O *coda* poate avea și ea trei faze :

1. Un început cu expunerea temei sau temelor
2. O amplificare a acestora
3. O încheiere propriu-zisă (acorduri conclusive).

Aceste faze se pot observa, de pildă, în următorul exemplu scos din partea I a *Simfoniei în mi bemol major „Eroica“* de Beethoven.

Coda

The musical score for the Coda of the first movement of Beethoven's 'Eroica' Symphony is presented in seven systems. The notation is for piano, with a key signature of one flat (B-flat major) and a 3/4 time signature. The score includes various dynamic markings: *pp* (pianissimo), *p* (piano), *f* (forte), *sf* (sforzando), and *cresc.* (crescendo). It also features articulation marks such as accents and slurs. The score concludes with a final cadence marked with an asterisk and a piano (*p*) dynamic.

This page of musical notation is for a piano piece, likely in a minor key as indicated by the key signature (one flat). It consists of four systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation is highly detailed, featuring complex rhythmic patterns, including triplets, sixteenth notes, and sixteenth rests. Dynamic markings such as *espr.*, *sf*, *cresc.*, *decresc.*, *p*, and *sfz* are used throughout. Performance instructions like *col* and *rit* are also present. The piece concludes with a final cadence marked by a double bar line and a repeat sign.



Observăm în această *coda*, de o mare extindere, expunerea temei grupului principal, după care, printr-o mică punte, se trece la reluarea unui episod în tonalitățile de *fa* minor și *mi bemol* minor. După aceasta se trece la amplificarea ce, la un moment dat, printr-un *decrescendo* și un pasaj tranzitoriu, face un scurt repaus pentru a fi reluată cu un și mai mare avânt, ajungând pînă la o culminație, urmată apoi de încheierea propriu-zisă.

Sonata fără dezvoltare

Principiile formei de sonată au determinat o puternică dezvoltare a formelor muzicale.

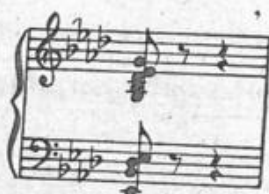
Marii muzicieni au aplicat aceste principii nu în mod mecanic, ci în funcție de conținutul emoțional și de idci pe care voiau să-l transmită ascultătorilor.

În felul acesta, conținutul muzical s-a cerut exprimat uneori fără o amplificare a temelor de bază, deci fără o dezvoltare.

A apărut astfel — datorită necesităților de exprimare — sonata în care dezvoltarea lipsește.

Această formă se întâlnește de cele mai multe ori în părțile lente ale sonatelor (ca gen) — scrise în formă de sonată.

Da-m ca exemplu în această privință partea II a *Sonatei op. 10, nr. 1*, pentru pian de Beethoven (*Molto Adagio*), în care există o expoziție și o repriză, iar trecerea de la una la alta se face fără nici o dezvoltare și numai printr-un simplu acord de septimă dominantă pe treapta V a lui la bemol major :



Această lipsă a dezvoltării o mai putem întâlni și în părți mai puțin lente ca, de exemplu, în prima parte a *Serenadei pentru orchestră* de Ceaikovski. Faptul apare explicabil prin aceea că însuși caracterul lucrării, lipsit de conflicte dramatice, nu reclamă o dezvoltare amplă.

Concertul

Denumirea de concert vine de la cuvântul latin *concertare*, care înseamnă „a se întrece”, sau de la cuvântul italian *concerto*, care înseamnă „înțelegere”, „armonie”.

Prin cuvântul *concert* noi înțelegem astăzi două noțiuni :

1. Interpretarea unei opere muzicale în fața publicului.
2. O compoziție muzicală scrisă pentru un instrument sau mai multe, de regulă cu acompaniament de orchestră sau numai pentru orchestră (*Concertele brandenburgice nr. 3 și nr. 6 de Bach etc.*).

Obiectul preocupărilor noastre îl constituie această din urmă noțiune.

Concertul instrumental oferă interpreților vaste posibilități de afirmare a calităților lor tehnice și muzicale (virtuozitate, profunzime, sonoritate, stil, colorit etc.).

În ceea ce privește apariția concertului, trebuie semnalati aici doi factori care au jucat în decursul istoriei un rol predominant, și anume : a) dezvoltarea teoriei muzicale și b) perfecționarea instrumentelor, ca și apariția de noi instrumente.

În cadrul dezvoltării teoriei muzicale, trebuie subliniată în primul rând dezvoltarea stilului omofonic în perioada Renașterii (o voce cânta melodia, iar celelalte o acompaniau). Acest fapt a pus pe primul plan rolul melodiei, ce revenea instrumentistului solist, de la care se cerea o perfecțiune cât mai mare, o tehnică cât mai avansată.

În același timp, aceasta reclama și o perfecționare a instrumentelor, care să poată face față cu succes cerințelor muzicale din ce în ce mai pre-

tențioase. Și astfel, pe la sfârșitul secolului XVI și în secolul XVII, începe să apară, datorită acestor euceriri, literatura muzicală corespunzătoare, formându-se un gen denumit *concerto grosso*.

În *concerto grosso* găsim afirmate principiile suitei preclasice, cu privire atât la elementul polifonic, cât și al structurii, la care devin predominante *dialogurile între grupul de soliști și orchestră*.

În practica muzicală întâlnim și termenul de *concertino*. Acesta are două sensuri: 1) o formă mai redusă a concertului și 2) grupul de soliști în cadrul concertului *grosso* (*Tutti* se numește *ripieno*).

Corelli, Torelli, Vivaldi, Bach și Händel au scris numeroase *concerti grossi*, multe din ele păstrându-și valoarea și în zilele noastre.

Apariția concertului clasic este legată în mare măsură de apariția și dezvoltarea formei de sonată, ca și de continua perfecționare a tehnicii instrumentale.

Forma de sonată este adaptată specificului instrumentului solist, respectiv tehnicii instrumentale din ce în ce mai perfecționate.

Mozart este considerat părintele concertului clasic, fiind primul compozitor care, pe baza experienței predecesorilor săi, a dat acestui gen o gândire și o formă echilibrată. Forma concertului fixată de Mozart se păstrează și în zilele noastre și anume:

Partea I — forma de sonată.

Partea II — forma de lied sau temă cu variațiuni.

Partea III — rondo, rondo-sonată, sonată.

În ce privește adaptarea formei de sonată la specificul concertului, observăm, încă de la Mozart, o tratare nouă a concluziei din expoziția formei de sonată și anume: în timp ce, în sonată, concluzia are un caracter de liniștire, în concert, aceasta apare foarte dinamizată pentru a putea da, în acest fel, posibilitatea soliștilor de a-și desfășura virtuozitatea.

În această privință exemplul lui Mozart a fost urmat de mulți compozitori.

El aduce încă un element nou, și anume, introducerea orchestrală ca o nouă expoziție, în care orchestra expune elemente sau chiar teme întregi din concert, după care urmează apoi expoziția propriu-zisă, la care participă instrumentul solist.

Caracteristic pentru prima expoziție — a orchestrei — este că, de cele mai multe ori, lipsește contrastul tonal, teme apărând în tonalitatea de bază.

Această practică a lui Mozart a fost aplicată și dezvoltată de mulți compozitori, de pildă de Beethoven în *Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră*, de Dvorak în *Concertul pentru violoncel și orchestră* etc.

Aspecte noi în desăvârșirea concertului le aduce Beethoven, care nu va mai lăsa concertul fără cadență scrisă, deși acest lucru îl făcuse și Mozart. Se obișnuia în trecut ca fiecare solist să-și improvizeze o cadență proprie.

Ceea ce apare însă important la Beethoven este faptul că acesta a dat concertului o concepție simfonică plină de profunzime și dramatism.

Printre compozitorii care au adus schimbări în forma concertului, menționăm pe Felix Mendelssohn-Bartholdy, care în *Concertul în mi minor pentru vioară și orchestră* suprimă expoziția orchestrală și fixează locul cadenței la sfârșitul dezvoltării, înainte de repriză, spre deosebire de practica anterioară, care situa cadența cu puțin înainte de sfârșitul primei și uneori al ultimei părți a concertului.

Liszt aduce o formă nouă a acestuia, făcându-l dintr-o singură parte (*Concertul în mi bemol major pentru pian și orchestră*), care, deși are mai multe secțiuni, se cântă fără întrerupere.

Același lucru îl face și Schumann în *Concertul său pentru violoncel și orchestră*.

Brahms, în *Concertul pentru pian și orchestră în si bemol major, op. 83*, aduce 4 părți, cu o concepție profund simfonică, ceea ce a determinat pe unii comentatori să-l numească „simfonie cu pian obligat”.

Spre sfârșitul sec. XIX și începutul sec. XX, se observă în Europa occidentală o criză și în domeniul concertului, determinată, pe de o parte, de faptul că accentul începe să se pună pe latura tehnică, iar pe de altă parte, de influența curentelor decadente, ce încep să se facă resimțite în muzica din această parte a Europei.

Cu toate acestea apar însă pe la începutul secolului XX, în creația compozitorilor realiști, concerte instrumentale deosebit de valoroase, care continuă, în forme noi și personale, tradiția concertului clasic. Așa sînt de pildă concertele de Bartók, Ravel, Szymanowski etc.

Un rol deosebit în dezvoltarea concertului — ca și de altfel în întreaga muzică realistă — îl au compozitorii ruși și sovietici.

Trebuie să cităm aici minunatele concerte pentru vioară și pentru pian cu acompaniament de orchestră ale lui Ceaikovski, cele cinci concerte pentru pian și orchestră ale lui Rahmaninov (în care intră și *Variațiunile pe o temă de Paganini*), *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Șostakovici etc.

Un element nou în evoluția concertului ni l-a dat Șostakovici în *Concertul său pentru vioară și orchestră*, pe care l-a alcătuit din următoarele patru părți: *Nocturnă*, *Scherzo*, *Passacaglia* și *Burlescă*. Șostakovici îmbină aici vechile forme pentru a reda un conținut nou, clar și expresiv, cu ajutorul unui limbaj îndrăzneț. Ne referim în mod special la *Passacaglia*, care poate fi socotită ca una din cele mai reușite părți ale concertului.

În secolul nostru au luat o amplă dezvoltare concertele pentru orchestră, unde grupele de instrumente susțin părțile solistice, rezultînd într-o formă

nouă, o îmbinare între unele principii ale concertului *grosso* (dialogurile) și acelea ale concertului clasic.

Printre ele trebuie citate concertele pentru orchestră de Béla Bartók, precum și cele ale compozitorilor români Paul Constantinescu, Sigismund Toduță, Tudor Ciortea, Ovidiu Varga, Anatól Vieru, Aurel Stroe etc.

De asemenea, menționăm concertele pentru instrumente solistice cu acompaniament de orchestră de Paul Constantinescu, Alfred Mendelsohn, Ludovic Feldman, Pascal Bentoiu, Mircea Basarab etc.

Trebuie accentuat, ca o caracteristică a unui bun concert, începând de la cel clasic pînă la cel din zilele noastre, faptul că tehnica nu apare niciodată ca un scop în sine, ci ca un mijloc de redare a conținutului de idei și sentimente al lucrării.

În general, se poate spune că genul concertului, care cunoaște, încă din secolul trecut, o mare răspîndire și o deosebită apreciere din partea publicului, prezintă, prin resursele sale încă nefolosite, perspective ample de dezvoltare în viitor.

Simfonia

Simfonia este una din formele cele mai complexe ale gândirii muzicale instrumentale.

Ea s-a dezvoltat și s-a cristalizat în decursul timpului, ajungînd la un stadiu în care, prin mijlocirea ei, se pot reda cele mai variate și mai bogate idei și sentimente.

Simfonia este scrisă pentru *orchestră* și este alcătuită din *mai multe părți*, îmbinate între ele prin diferite contraste tematice și tonale, care pînă la urmă constituie un *tot unitar*.

Uneori această unitate se mai desăvîrșește prin așa-numita concepție *ciclică*, adică prin apariția pe tot parcursul simfoniei a unor elemente tematice, mai mult sau mai puțin transformate, așa cum face de pildă César Franck în *Simfonia în re minor*.

Caracteristic pentru simfonie este profunzimea ideilor muzicale, întreprinderea lor, ceea ce a făcut ca *metoda* acestei adînciri, aplicată și altor forme muzicale, să poarte denumirea de simfonism. Acest termen a fost introdus în muzicologie de marele muzician sovietic B. Asafiev. Iată ce spune el:

„Simfonismul este marea cotitură în conștiința și tehnica compozitorilor. El caracterizează epoca însușirii de către compozitori a gândurilor și ideilor celor mai adînci ale omenirii. Simfonia, ca gen muzical, nu este decît rezultatul acestui fenomen“.

Apariția și dezvoltarea simfoniei este legată de *uvertura* operei italiene, care purta chiar denumirea de *sinfonia*.

Aceasta era alcătuită din trei secțiuni: 1. *Allegro*, 2. O parte în *tempo* rar și 3. *Presto*.

O primă derogare de la această formă o aduce compozitorul ceh Frantisek Vaclav Micia (1694—1744) care, în partea finală în loc de *presto*, pune un *menuet*.

Dar o formă mai bogată a simfoniei o aduce un compatriot al acestuia, J. Stamitz (1717—1757), care, pornind de la faptul că unii compozitori începuseră să scrie simfonii pentru sălile de concert (fără vreo legătură cu reprezentarea de operă), introduce, după partea II, *menuetul*, astfel încât simfonia dobândește *patru părți*.

Este interesant de subliniat că, la început, aceste simfonii de concert purtau denumirea de *simfonii de cameră*, aceasta pentru a le diferenția de *inverturile* din opere.

Pornind de la Haydn — supranumit și „părintele simfoniei“, așa cum o concepem astăzi —, trecând la Mozart și Beethoven, — punct culminant al creației clasice — și ajungând pînă în zilele noastre, simfonia a străbătut un drum lung și bogat, atît în privința adîncirii conținutului de idei, cît și în aceea a încercării de îmbogățire a formei muzicale.

Datorită posibilităților nelimitate ale simfoniei de a exprima un conținut adînc de idei și sentimente, programatismul a găsit aci un cîmp larg de desfășurare, constituind una din laturile importante ale genului simfonic.

Este interesant de urmărit drumul parcurs, în decursul timpurilor, de către programatism, în simfonie. La Haydn, programul apare într-o formă rudimentară mai mult prezumat, după cum rezultă din unele caracterizări făcute fie de compozitor, fie de diverși comentatori ai simfoniilor sale: „*Cimpoiul*“, „*Ursul*“, „*Vînătoarea*“, „*Simfonia militară*“ etc. La Beethoven, multe din simfonii, prin plasticitatea imaginilor muzicale, sugerează existența unui program. Astfel *Simfonia IX* cu cor constituie o chemare înălțătoare spre dragoste și prietenie, adresată întregii omeniri, pe care muzica o talmăcește cu o impresionantă forță de convingere.

Simfonia programatică este dezvoltată mai departe de către Hector Berlioz în *Simfonia fantastică*, de P. I. Ceaikovski în *Manfred* și de mulți alți compozitori dintre cei mai reprezentativi.

În zilele noastre, simfonia cu program dobîndește în țările lagărului socialist un rol deosebit de important prin posibilitățile ei de a reda prin imagini muzicale puternice realitățile actuale sau cele din trecutul revoluționar. Cităm printre altele, *Simfonia VII (a Leningradului)* și *Simfonia XI (1905)* de D. Șostakovici, *Simfonia II (a clopotelor)* de A. Hacıaturian etc., iar în muzica noastră *Simfonia III (Reconstrucția)* și *Simfonia IV (a Păcii)* de A. Mendelsohn, *Simfonia III (Ovidiu)* și *Simfonia IV (a Păcii)* de S. Toduță etc.

În ce privește numărul părților componente ale simfoniei, consacrat la 4 de către clasici, este evident că el nu constituie o condiție esențială a formei. Unii compozitori au redus acest număr, iar alții l-au mărit. Astfel, *Simfonia fantastică* de Berlioz, *Simfonia III* de Ceaikovski și *Simfonia II* de Skriabin au câte 5 părți, *Simfonia I* de Skriabin, 6 părți, *Simfonia în re minor* de César Franck, 3 părți, *Simfonia Alpilor* de Richard Strauss și *Simfonia XXI* de Miaskovski, câte o singură parte etc.

Sub raportul formei, partea I a simfoniei este scrisă de obicei în formă de sonată. Partea II are forma de lied, de sonată fără dezvoltare sau *temă cu variațiuni*. Partea III — în care, în secolul XVIII și începutul secolului XIX, întâlneam de obicei menuetul (ca la Haydn) și care devenise o tradiție — adoptă acum forma de *scherzo*, care, în opoziție cu menuetul, ce nu se putea desfășura decât într-un anumit climat (de galanterie, grație etc.), aduce un lucru nou, atât în privința conținutului — mergînd de la glumă pînă la cel mai intens dramatism — cît și al formei (vezi *Scherzo*). Partea IV este de obicei un *rondo*, *rondo-sonată*, *sonată* sau *temă cu variațiuni*. Este cea mai potrivită parte pentru prezentarea concludivă a unei simfonii.

În ceea ce privește tonalitatea părților sale componente, observăm următoarele, în decursul evoluției simfoniei :

Sub influența suitei preclasice, în care contrastul tonal al părților nu exista, simfonia apare la început tot astfel, urmînd ca, în cadrul școlii vieneze, diferențierea tonală să constituie o practică obișnuită, după cum rezultă din scurta enumerare de mai jos.

1. *Simfonia nr. 7* în *do* major (din cele 12 simfonii londoneze de Haydn. Partea I (*Vivace*) *Do*, partea II (*Adagio ma non troppo*) *Fa*, partea III (*Allegretto Menuetto*) *Do* și finalul *Do*.

2. *Simfonia nr. 39* în *mi bemol* major de Mozart. Partea I *Mi bemol*, partea II (*Andante*) *La bemol*, partea III (*Menuetto*) *Mi bemol* și partea IV *Mi bemol*.

3. *Simfonia nr. 40* în *sol minor* de Mozart. Partea I *sol minor*, partea II (*Andante*) *do minor*, partea III (*Menuetto*) *sol minor* și partea IV *sol minor*.

4. *Simfonia I* de Beethoven. Partea I *Do*, partea II (*Andante*) *Fa*, partea III (*Menuetto*) *Do*, Finalul *Do*.

5. *Simfonia II* de Beethoven. Partea I *Re*, partea II (*Larghetto*) *La*, partea III (*Scherzo*) *Re* și partea IV *Re*.

6. *Simfonia III* de Beethoven. Partea I *Mi bemol*, partea II (*Marcia funebre*) *do minor*, partea III (*Scherzo*) *Mi bemol* și partea IV *Mi bemol*.

7. *Simfonia IV* de Beethoven. Partea I *Si bemol*, partea II (*Adagio*) *Mi bemol*, partea III (*Menuetto*) *Si bemol* și partea IV *Si bemol*.

8. *Simfonia V* de Beethoven. Partea I *do minor*, partea II (*Andante*) *La bemol*, partea III (*Allegretto*) *do minor* și Finalul *Do*.

Din succintul tablou de mai sus, se observă că schimbările planului tonal dintre părțile simfoniei apar de obicei la partea II și anume la subdominantă, celelalte componente (I, III și IV) rămânând în tonalitatea inițială. Excepția o găsim în *Simfonia II* de Beethoven, unde partea II este scrisă în tonalitatea dominantei (*Re — La*). În *Simfonia V* a aceluiași compozitor, partea II apare în tonalitatea treptei VI, iar Finalul, în omonima majoră a tonalității inițiale.

În *Simfonia IX*, planul tonal este: I *re minor*, II (*Scherzo*) *re minor*, III (*Adagio*) *Si bemol* și Finalul *Re*.

Ceea ce trebuie remarcat, ca o concluzie importantă, este respectarea unității tonale între părțile extreme (I și IV) ale simfoniei, principiu obligatoriu pentru orice formă muzicală.

Perioada romantică aduce schimbări esențiale în corelația tonală.

Astfel, în *Simfonia I* de Schumann găsim următorul plan tonal: I *Si bemol*, II *Mi bemol*, III (*Scherzo* cu două *trio-uri*, unul în *re minor* și altul în *Si bemol*) *re minor* și IV *Si bemol*.

Brahms, în prima sa simfonie, aduce o îmbogățire a culorii armonice, printr-un contrast mai variat: I *do minor*, II (*Andante*) *Mi*, III *la bemol* și IV *Do*.

Și pentru a încheia cu această scurtă privire asupra evoluției corelațiilor tonale între părți, dăm ca ultim exemplu *Simfonia X* de Șostakovici, unde avem: I (*Moderato*) *mi minor*, II (*Allegro*) *si bemol minor*, III (*Allegretto*) *do minor* și IV (Final) *Mi*.

Dacă pe lângă contrastul tonal dintre părți, ne mai referim și la bogăția armonică ce sălășluiește într-o simfonie, consecință a necesității dictate de bogăția conținutului de idei, ne putem da seama de imensele posibilități pe care genul simfonic le pune la dispoziția creatorilor pentru a reflecta măreția realităților zilelor noastre.

Se poate spune că marii simfoniști care au urmat lui Beethoven, ca Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner, Mahler, César Franck, Ceaikovski, Borodin, Miaskovski, Prokofiev, Șostakovici, Hacıaturian, Honegger, Enescu și mulți alții, au dovedit prin remarcabilele lor creații că acest important gen muzical este capabil să exprime un conținut bogat în toată complexitatea lui.

Compozitorii români, pornind de la exemplul clasicilor și al tradiției deschise de marele George Enescu, cu cele patru simfonii ale sale, au căutat

să aplice și să dezvolte principiul simfonismului, în cele mai bune lucrări ale lor. Astfel, Mihail Jora, Paul Constantinescu, Alfred Mendelsohn, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, Sigismund Toduță, Tiberiu Olah și mulți alții reflectă cu putere de convingere feluritele aspecte ale vieții noastre contemporane.

Simfonia concertantă

Simfonia concertantă este o lucrare destinată orchestrei, avînd unul sau mai multe instrumente solistice concertante. Ea este o continuare a vechiului *concerto grosso*, iar forma sa este aceea a simfoniei propriu-zise. Dăm ca exemplu *Simfonia spaniolă* de Ed. Lalo — un adevărat concert pentru vioară și orchestră.

Așa-zisele *duble* și *triple-concerte* moderne (cu două sau trei instrumente soliste) sînt o continuare a simfoniei concertante. În acest gen au scris Beethoven, Brahms și alții.

Poemul simfonic

Poemul simfonic este o piesă scrisă pentru orchestră simfonică, avînd la bază un subiect poetic cu caracter epic, liric sau dramatic.

Acest gen muzical a apărut cam pe la jumătatea secolului XIX, dobîndind eu timpul o mare amploare. Primul care a folosit această terminologie a fost Franz Liszt, în poemul său *Preludiile*.

Desigur că asemenea lucrări cu subiect *prezumă* existau și mai înainte, avînd însă diverse denumiri ca : fantezie, uvertură etc.

Liszt însă a reușit să dea o formă concretă tendințelor afirmate în această direcție.

Caracteristicile poemului simfonic sînt următoarele :

1. În primul rînd, el are la baza sa un *program* specific sau general, cu caracter fie descriptiv, fie epic, dramatic sau filozofic. Oricare ar fi natura sa, programul constituie un element obligatoriu.

2. Ca formă, el este constituit, în majoritatea cazurilor, dintr-o *singură parte*, avînd o structură liberă, determinată de programul respectiv. El poate avea și forma de sonată (Liszt — *Preludiile*), de *temă cu variațiuni* (Richard Strauss — *Don Quijote*), de *rondo* (Richard Strauss — *Till Eulenspiegel*), formă tripartită compusă (Ceaikovski — *Francesca da Rimini*) etc.

3. El trebuie să aibă o *concepție simfonică*, în amplificarea și dezvoltarea ideilor muzicale, asemănătoare celei ce rezidă la baza simfoniei.

Ținînd seama de aceste caracteristici, multe lucrări din trecut, ce purtau diverse alte titluri, constituie adevărate *poeme simfonice* ca, de exem-

plu : *Romeo și Julieta*, intitulată de Ceaikovski *uvertură-fantezie*, Rusia
de Balakirev, intitulată *uvertură* etc.

Înrudit cu poemul simfonic este *tabloul simfonic* sau *schiza simfonică*.
Acestea au aceleași caracteristici, cu diferența că în programul de bază
apare predominant elementul descriptiv ca de exemplu în *Marea* de Claude
Debussy (intitulată *schiză simfonică*) și în *O noapte pe muntele pleșuv*
de M. Musorgski etc.

II. FORMELE ȘI GENURILE POLIFONICE

Canonul și imitația

Imitația nu este propriu-zis o formă muzicală, ci mai curînd unul din mijloacele muzicale utilizate în cadrul unei lucrări pentru crearea unor anumite imagini muzicale.

Imitația constă în repetarea unuia sau mai multor motive, de la o voce la alta. Reluarea motivului pe diversele trepte ale tonalității constituie procedeul cel mai frecvent al imitației, ce stă la baza canonului și fugii.

Speciile principale ale imitației sînt:

1. În mișcarea paralelă (pe aceeași treaptă sau pe trepte diferite; în mișcare contrară; în mișcare inversată; prin augmentare (lărgire) și prin diminuare (micșorare)).

Exemple :

Imitație la cvintă



Imitație la terță



Imitație prin lărgire



Imitație la octavă



Imitație prin mers contrar



Imitație prin inversare



Canonul este o imitație strictă și continuă, în care întreaga temă trece de la o voce la alta :

Canon la octavă :

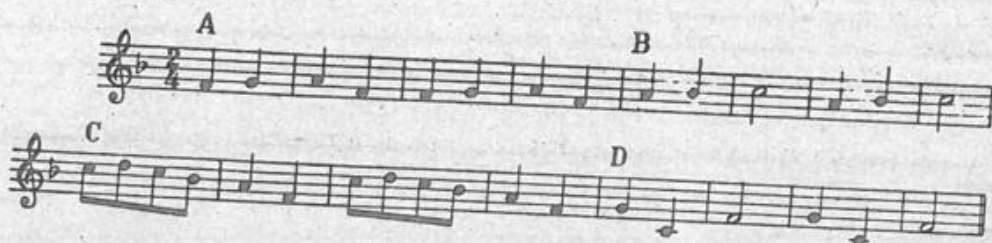


Canonul poate fi la unison sau la alt interval (secundă, terță, cvartă, cvintă, sextă, septimă sau octavă).

Vocea care începe un canon se cheamă *proposta*, iar cea care imită poartă denumirea de *riposta*.

Canonul poate fi *infinit* (deschis) — cind se poate cînta la nesfîrșit — sau *închis*, în care caz se adaugă melodiei (la una sau mai multe părți) cîteva note servind de cadență.

Un exemplu foarte popular de canon infinit este cunoscutul cîntec *Frère Jacques* :



Melodia aceasta se cîntă de către patru persoane (sau de către un cor împărțit în patru grupuri). Cînd prima persoană (sau grupă) a ajuns la punctul B, melodia este reluată de a doua persoană sau de al doilea grup, în timp ce prima voce cînta mai departe. Cînd aceasta din urmă a ajuns la punctul C, o a treia voce reia melodia de la început. A patra voce intră cînd prima a ajuns la D. Cînd prima voce a terminat de cîntat întreaga melodie, o ia de la capăt, continuînd astfel „la infinit”; același lucru îl fac și celelalte voci la terminarea melodiei.

Invențiunea

Este o piesă instrumentală, de obicei pentru pian, cuprinzînd două sau trei linii melodice, numite voci, în care se folosesc procedeele polifonice, așa încît uneori ea se poate apropia de *fughetă*.

Ca formă de sine stătătoare, invențiunea, cu toate calitățile ei muzicale incontestabile, nu s-a impus în decursul vremurilor, ea fiind folosită mai mult în scop didactic.

În lucrările originale de acest fel ale lui J. S. Bach, întâlnim, pentru cele la două voci, denumirea de „invențiuni“, iar pentru cele la trei voci, termenul de „simfonii“. Schimbarea acestui din urmă termen, care astăzi are cu totul alt înțeles, în acela de „invențiuni la trei voci“, se datorește unor editori ai operelor lui Bach. Astăzi denumirea de „invențiuni“, atât pentru cele la două, cât și pentru cele la trei voci, este generală.

Invențiunile lui Bach se împart uneori în trei secțiuni:

I. *Expunerea* temei (la două sau trei voci), cu terminarea pe treapta V ori pe relativa minoră sau majoră.

II. *Prelucrarea* acestei teme, cu o îmbogățire a planului tonal.

III. *Revenirea* la tonalitatea inițială. Uneori găsim și o revenire a temei, ceea ce este de natură să atribuie acestui fel de invențiune forma tripartită.

Exemplu: *Invențiunea la două voci în fa major de J. S. Bach.*

Vivace ♩. 116

A

This image shows a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of staves. Each system typically has a treble and bass staff joined by a brace. The notation includes various musical elements: notes, rests, and fingerings (indicated by numbers 1-5). Dynamic markings such as 'mf' (mezzo-forte) and 'cresc.' (crescendo) are present. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some triplet markings. The overall style is characteristic of late 19th or early 20th-century piano music.



Fuga

Fuga începe să se contureze prin secolele XVI—XVII ca o formă polifonică instrumentală, bazată pe principiul imitației (introducerea pe rând a vocilor).

Termenul de fugă se întâlnește chiar prin secolul XIV, dar el se referă la ceea ce se înțelege astăzi prin *canon*. Denumirea de fugă se aplică prin secolul XV la lucrările vocale cu imitații libere.

Pe la începutul secolului XVI, apare așa-numitul *ricercar* sau *ricercata*, care era o piesă instrumentală liberă, ce se aseamănă cu motetul și era scrisă în imitații contrapunctice.

Abia în cursul secolului XVII, *ricercarul* începe să se cristalizeze într-o formă omogenă și să se transforme treptat în *fuga* propriu-zisă.

Se poate spune deci că motetul vocal și *ricercarul* sînt predecesorii fugii, așa cum o cunoaștem astăzi.

Compozitorul care a reușit să sintetizeze la cel mai înalt nivel căutările muzicii polifonice este J. S. Bach. Acesta, în opera sa, a desăvîrșit și a dus spre o culme nouă gîndirea muzicală a vremii sale. Fugile acestuia constituie modele desăvîrșite de exprimare a celor mai adînci și variate idei și sentimente omenești. El a dat fugii o formă plină de viață și dinamism, eliberînd-o de schematismul uscat, utilizat de unii predecesori ai săi, și aplicîndu-i principii devenite clasice. La Bach, fiecare fugă aduce ceva nou în funcție de conținutul ce se cerea exprimat. Fugile sale din *Wohltemperiertes Klavier* sînt precedate de preludii care pregătesc planul tonal al desfășurării fugii.

În general, fuga se împarte în mai multe secțiuni:

A. Prima secțiune poartă denumirea de *expoziție*. Ea începe cu o idee de bază intitulată temă, subiect sau *dux* (conducător).

Condițiile unei bune teme de fugă sînt: să aibă un desen bine conturat melodic și ritmic, pentru a putea fi ușor de reținut și de urmărit pe parcurs și, în același timp, să nu aibă proporții prea mari, spre a nu îngreuna expunerea.

Dacă tema unei fugi nu are la sfîrșitul ei un contur armonic clar sau se termină înainte de apariția răspunsului i se adaugă o mică prelungire denumită *codetta*.

Exemplu: tema *Fugii XII* în *mi bemol major* din Vol. I al W. Kl. de Bach. (Toate exemplele privitoare la fugă se înțeleg raportate la ediția Peters adnotată de Czerny.)



După expunerea temei de către una din voci — indiferent cu care se începe — aceasta este reluată în imitație la cvinta superioară sau cvarta inferioară de către o a doua voce. Această imitație poartă denumirea de răspuns sau *comes* (tovarăș, însoțitor).

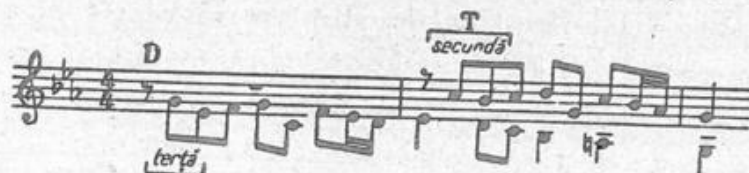
Cînd răspunsul unei teme este adus pe dominantă, fără nici o schimbare a temei, el poartă denumirea de răspuns real. Aceasta se întîmplă numai în cazul cînd tema începe cu tonica sau pe oricare treaptă în afara dominantei.

Exemplu: *Fuga V* în *re major* de Bach (W. Kl.).



În cazul cînd tema începe cu dominantă, regula cere ca răspunsul să fie puțin modificat. Într-adevar, ținînd seama de principiul potrivit căruia la tonică se răspunde cu dominantă și la dominantă cu tonica, răspunsul trebuie să înceapă în acest caz cu tonica, pentru a se evita în acest fel îndepărtarea de tonalitatea de bază, deoarece dacă am da răspunsul unei teme, ce începe cu dominantă, prin cvinta superioară, am intra în dominantă dominantei. Spre a se evita un asemenea răspuns, care ar contrazice principiile fugii, toate celelalte note ale temei, în afară de prima, se transpun la intervalul de cvintă superioară. Rezultă de aci că apare neapărat o mică schimbare a raportului de interval dintre prima și a doua notă a răspunsului. Acest fel de răspuns se cheamă tonal.

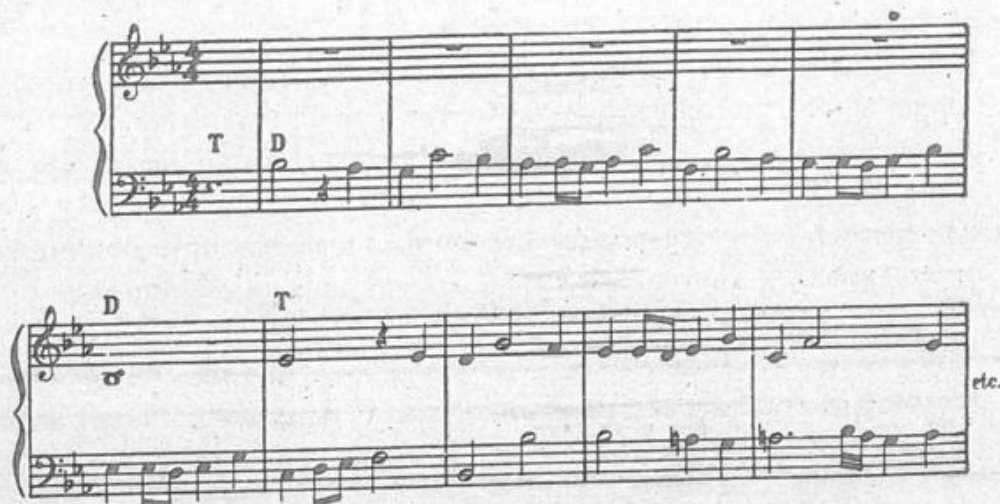
Exemplu: *Fuga II* la 4 voci în *do minor* de Bach (din W. Kl. vol. I).



Aici, prima notă a răspunsului apare la cvarta superioară (adică la tonică), și nu la cvintă, din cauză că tema începe cu dominantă. Restul notelor rămân însă la cvinta superioară, de unde rezultă că între primele două note ale răspunsului s-a creat un interval de secundă mare, în loc de terță mare, cum este în subiect.

Același lucru se petrece și în cazul când tema începe cu tonica, dar urmează după ea dominantă.

Exemplu : *Fuga VII* la 4 voci în *mi bemol major* de Bach (din W. Kl. vol. II).



Din cele 48 de fugi ale lui Bach cuprinse în *Wohltemperiertes Klavier*, 27 din ele încep cu tonica, iar restul cu dominantă, în afară de fuga a 13-a din vol. II, care începe cu treapta VII, lucru rar întâlnit, și a 21-a din vol. II, care începe cu treapta II.

O dată cu intrarea răspunsului, tema continuă în mod natural cu un desen melodic, care întovărășește contrapunctic răspunsul și care poartă denumirea de contrasubiect.

Acest contrasubiect se poate menține și la intrarea celorlalte voci sau poate fi schimbat.

Dacă fuga este scrisă pentru 4 voci, după terminarea temei și răspunsului, apare din nou tema la vocea a 3-a (acompaniată de primele 2 voci), după care, intrarea temei la vocea a 4-a se face iarăși la cvinta superioară sau la cvarta inferioară.

În genere, fugile pot fi realizate la un număr diferit de voci (2, 3, 4 sau 5 voci). Cele mai obișnuite sînt cele la 3 și 4 voci.

În funcție de numărul vocilor se dă și denumirea respectivă: fuga la 2, 3, 4 sau 5 voci.

Există unele fugi care, deși scrise pentru trei voci, conțin și o a patra intrare, pe care o cântă una din vocile existente. Aceasta este un lucru destul de obișnuit și nu influențează cu nimic forma expoziției.

Dacă însă la o fugă pe 3 voci întâlnim încă 2 intrări în plus, atunci avem o contraexpoziție a acesteia.

Caracteristicile unei contraexpoziții sînt următoarele :

a. Ea are o voce mai puțin decît expoziția propriu-zisă. Astfel, o fugă pe 3 voci are în contraexpoziție 2 intrări în plus, o fugă pe 4 voci, 3 intrări în plus, iar o fugă pe 5 voci, 4 intrări în plus.

b. Tonalitatea de bază a contraexpoziției este în mod obligatoriu aceeași cu a expoziției.

c. Vocile nu apar în aceeași ordine ca în expoziție, adică vocea care a cîntat tema apare în contraexpoziție cu răspunsul, și invers.

Pentru exemplificare, dăm *Fuga IX* pe trei voci în *mi major* din vol. I (W. Kl.) de Bach.

Tema apare la alto, răspunsul la sopran, tema la bas, după care urmează contraexpoziția cu reluarea temei la sopran și a răspunsului la alto.

$\text{♩} = 108$
ALLEGRETTO

Dar găsim și excepții. De exemplu în *Fuga XI* în *fa* major din vol. I (W. Kl.) de Bach, contraexpoziția nu are o intrare în minus față de expoziție, ci una în plus. Fuga aceasta este pe 3 voci cu intrările normale (I, V, I), iar contraexpoziția are următorul plan: I, V, I, I.

Planul tonal al unei expoziții de fugă — luăm ca exemplu o fugă la 4 voci — este următorul:

	Vocea I	Vocea II	Vocea III	Vocea IV
	Tonica	Dominanta	T	D
sau	T	D	D	T
sau	T	D	T	T etc.

Între expunerea diverselor voci din expoziție pot exista porțiuni de tranziție numite interludii, care sînt fie extrase din temă, fie cu contur melodic nou. Ele servesc ca legătură între expunerile vocilor și ajută la revenirea sau trecerea planului tonal pe alte trepte.

Prima parte a fugii (expoziția, conținînd eventual și o contraexpoziție) se consideră încheiată după intrarea tuturor vocilor și abordarea tonalității dominantei, relativei minore sau majore etc.

B. *Divertismentul* este partea ce urmează după expoziție și se caracterizează printr-o prelucrare a elementelor tematice ale acesteia (tema, răspunsul, contrasubiectul, interludiile), putîndu-se aduce însă și unele clemente tematice noi. Nu este obligatorie aducerea integrală a acestora, ci se pot utiliza numai anumite fragmente sau motive. Ceea ce dă mobilitate și un colorit deosebit acestei secțiuni a fugii o constituie trecerea elementelor tematice prin diferite tonalități, de cele mai multe ori nu prea îndepărtate de tonalitatea de bază.

Divertismentul fugii, deși are un caracter de prelucrare ca și dezvoltarea sau tratarea din forma de sonată, nu trebuie pus totuși pe picior de egalitate cu aceasta.

În adevăr, la sonată, dezvoltarea are un rol deosebit prin aceea că în ea, ideile din expoziție (Tema I și tema II) își găsesc locul pentru o transformare dinamică, pentru o ciocnire a tezei și antitezei, în funcție de problematica ce stă la baza conținutului muzical.

La fugă, divertismentul are un caracter mai limitat, prin aceea că îi lipsește acea amploare a conținutului pe care o găsim în dezvoltarea sonatei.

Foarte mult utilizat în divertisment este așa-numitul *stretto* (strîns), constînd în apropierea cît mai strînsă a intrărilor succesive ale temei și răspunsului, ceea ce este de natură a potența la maximum dinamica fugii.

Un exemplu de *stretto* în divertisment găsim în *Fuga III* pentru pian în *sol* major de Șostakovici.

De multe ori sfîrșitul divertismentului constituie și sfîrșitul fugii, în care caz, în mod obligatoriu se aduce tonalitatea de bază.

Ca exemplu dăm *Fuga V* în *re* major din vol. I W. Kl. de J. S. Bach. C. În cele mai multe cazuri, după divertisment urmează o a treia secțiune denumită *repriză*, în care se readuce expoziția în diverse feluri: de pildă, în prima ei formă de expunere, lucru mai rar întâlnit, ca în *Fuga III* în *do diez* major din vol. I W. Kl. de J. S. Bach, unde, pe lângă cele 3 voci ale acesteia, mai apare în expoziție o a patra intrare necesară pentru a aduce sfârșitul ei pe dominantă; în *repriză* apare și această intrare în plus, însă de data aceasta pe tonică, pentru a întări tonalitatea de bază;

sau în formă de canon ca de exemplu în *Fuga I* în *do* major din vol. I de Șostakovici, unde găsim un canon întâi între sopran și alto și apoi între bas și tenor;

sau în formă de *stretto* ca, de exemplu, în *Fuga VI* în *re* minor din vol. I de Șostakovici;

sau prin reducerea numai a subiectului ca, de exemplu, în *Fuga X* în *mi* minor, la 2 voci, vol. I W. Kl. de J. S. Bach, și așa mai departe, neexistând în această privință norme fixe de realizare.

În practica muzicală întâlnim și formele de dublă și triplă-fugă, având 2 sau 3 subiecte.

Admirabile exemple de dublă-fugă găsim în prima parte din *Requiemul* de Mozart și în finalul *Simfoniei IX* de Beethoven. Un exemplu de triplă-fugă este acela din *Fuga IV* în *do diez* minor de J. S. Bach.

Problema care se pune în aceste cazuri este aceea a modului cum sînt prezentate temele în expoziție.

În dubla-fugă, situația este mai simplă: De cele mai multe ori, temele se expun împreună în expoziție. Mult mai rar se face cîte o expoziție pentru fiecare temă.

În tripla-fugă, cazul cel mai frecvent este acela cînd se face o expoziție pentru prima temă, iar celelalte 2 teme apar în cadrul divertismentului.

În acest caz, nu mai este obligatorie prezentarea ultimelor 2 teme la toate vocile și păstrarea planului tonal al expoziției, ele putînd fi tratate mai liber.

În practica muzicală întâlnim uneori termenul de *fughetă*, care nu este altceva decît o fugă de proporții mai reduse și care poate avea un caracter mai liber.

Mai întâlnim, de asemenea, expresia de *fugato*. Prin aceasta se înțelege o porțiune dintr-o lucrare muzicală, tratată în genul unei fugi, dar nu în mod strict.

Fugato apare de obicei în dezvoltările sonatelor, concertelor etc. și prezintă aspectul unei expoziții de fugă.

În finalul *Simfoniei IX* de Beethoven găsim (în secțiunea a doua din *Alla marcia*) un *fugato* de o rară încheștare dramatică.

Variațiuni polifonice

Ciacona (Chaconne)

Este o piesă instrumentală construită în forma variațiunilor, pe baza unei teme ce apare permanent la bas. La originea sa, *ciacona* era un vechi dans cu o mișcare vioaie.

Există unele dovezi că acest dans a fost cunoscut mai înainte în Spania și că ar fi fost adus aci din Mexic.

Cu timpul, acest dans, schimbându-și caracterul, a dobândit o mișcare lentă.

Ciacona este scrisă în măsura de $\frac{3}{4}$. Prin măsură, tempo și factură, ea se aseamănă cu *passacaglia*. În zilele noastre, diferența dintre ele, aproape că a dispărut. Ambele fac parte din sistemul variațiunilor polifonice, pe baza unei teme (de cele mai multe ori, la clasici, constituită dintr-o perioadă de 8 măsuri), ce constituie fundamentul desfășurării neîntrerupte și unitare a fanteziei compozitorului.

La *ciacona* se obișnuia ca tema să treacă și la vocile superioare, nu numai la bas, ca la *pasacalia*. Cu timpul, această diferențiere s-a pierdut.

Să dăm un exemplu: Finalul *Simfoniei IV* de Brahms a produs multe discuții cu privire la chestiunea dacă este o *ciaconă* sau o *pasacalie*. Aci, pe baza unei teme de 8 măsuri, se creează un număr de 32 variațiuni. În care tema apare și în registrele superioare. Din acest punct de vedere, finalul ar putea fi socotit ca o *ciaconă*. Dacă ne referim însă la persistența temei de bază (*ostinato*), putem susține că ne găsim și în fața unei *pasacalii*. *

Pasacalia (Passacaglia)

Este un vechi dans spaniol sau italian, avînd o mișcare lentă, uniformă, în măsura de $\frac{3}{4}$. Ea apare încă din secolele XVII—XVIII, fie ca parte constitutivă a unei suite, fie ca piesă instrumentală de sine stătătoare, pentru clavecin sau orgă, fiind construită în formă de *variațiuni* pe un bas obligat (*ostinato*).

* Un element în plus pentru diferențierea *ciaconei* de *pasacalie* îl oferă analiza unor lucrări celebre de Bach. În *Pasacalia pentru orgă în do minor* de pildă, observăm că tema este în permanentă ușor de sesizat. La *Ciacona pentru vioară solo* în schimb, cei ce nu cunosc bine lucrarea nu vor reuși să distingă tema pentru faptul că ea este expusă concomitent cu prima variație. Finalul *Simfoniei IV* de Brahms pledează în favoarea celor ce afirmă că avem de-a face cu o *ciaconă*, pentru motivul că deși tema este clar expusă inițial, pe parcursul variațiilor este necesară o minuțioasă analiză a partiturii în vederea identificării temei.

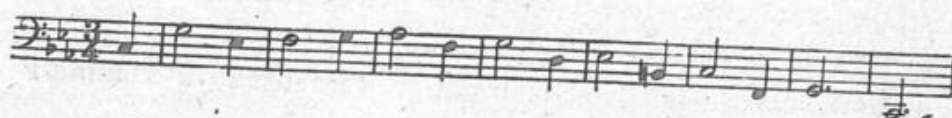
Credem că aceste exemple sînt destul de interesante pentru a putea preciza că la *pasacalie* este obligatorie recunoașterea permanentă a temei pe cînd la *ciaconă* tema poate fi voalată.

Forma ei însă, ca și a *ciaconei*, se schițează cu mult înainte, aparînd în motetele din secolele XII—XIII, sub aspectul unor repetări constante ale unui motiv scurt.

Pasacalia este foarte asemănătoare cu *ciacona*. Părerile vechilor autori cu privire la diferența dintre *pasacalie* și *ciaconă* sînt contradictorii.

Cu privire la diferențierea ei de *ciaconă*, facem trimitere la această din urmă piesă instrumentală.

O *pasacalie* celebră este aceea în *do* minor pentru orgă de J. S. Bach, construită pe bas ostinat :



Ca și *ciacona*, *pasacalia* se desfășoară de obicei, pe baza unei teme la bas de 8 măsuri.

Ca o excepție de la acest principiu, putem cita *Passacaglia* din *Concertul pentru vioară* de D. Șostakovici, care se bazează pe o temă de 17 măsuri.

Suita

La acest titlu ne vom ocupa de apariția și dezvoltarea atât a *suitei preclasice*, cât și a celei *moderne*.

Denumirea de suită vine de la cuvîntul francez *suite*, care înseamnă „succesiune”, „urmare”.

Începuturile *suitei* preclasice se pot fixa cam pe la sfîrșitul secolului XVI, la compozitorii francezi.

Suita preclasică își are originea în vechile dansuri ce se cîntau îndobște la lăută (secolele XIV—XVI).

Lăuta (*luth*) era un fel de chitară (poate fi asemuită cu cobza), ale cărei corzi erau ciupite cu o pană. Acest instrument era foarte cunoscut la popoarele din Orient. El fusese introdus prin secolul XIV, la început în Spania și Italia, iar mai tîrziu, în perioada Renașterii, dobîndește o foarte mare răspîndire în întreaga Europă. Se poate spune că lăuta își are continuatorii ei, în chitară sau în mandolină.

Concomitent cu denumirea de suită, apare în Italia și Germania termenul de *partita*, avînd același înțeles ca și *suita*.

Tendința de juxtapunere a mai multor dansuri cu caracter contrastant apare încă din prima jumătate a secolului XV, în diferitele caiete muzicale ale compozitorilor pentru lăută, unde se găsesc împerechiate cîte două dansuri și anume: *pavana* și *gagliarda* (*saltarello*). Aceste două dansuri cu caracter contrastant constituie embrionul *suitei* preclasice.

Această veche formă de îmbinare a două dansuri dispare prin secolul XVII, când suita începe să se afirme ca o formă precisă.

Trebuie subliniat faptul că formarea suitei este strins legată de perfecționarea instrumentelor și a tehnicii instrumentale, de dezvoltarea teoriei muzicale, precum și de practica dansurilor. Un mare rol l-a jucat în această privință uzul dansurilor la curtea franceză, unde maeștrii de balet ajung la o mare măiestrie, în conturarea diferitelor dansuri.

Dacă la început nu a existat o fixare clară a ordinei dansurilor în suită, cu timpul, mergându-se pe principiul contrastului, se ajunge la o succesiune precisă, pe care o vedem cristalizată în *Suitele franceze și engleze de Bach*. În acest fel, componența suitei rămâne stabilită la patru dansuri obligatorii: 1. *Allemanda*, 2. *Curanta*, 3. *Sarabanda* și 4. *Giga*. În afara acestora, vom mai întâlni și multe altele ca *menuetul*, *gavota*, *bourrée*, *loure* etc.

În succesiunea dansurilor, neschimbate rămân *allemanda*, ca primă piesă, și *giga*, ca ultimă piesă. Toate celelalte pot apărea în ordine diferită.

Suitei i se mai adăuga uneori — spre exemplu la Bach — un *preludiu* sau *uvertură*.

Suitele erau scrise fie pentru instrumente solistice (pian, vioară etc.), fie pentru diferite combinații de instrumente și chiar pentru orchestră.

Caracteristic la suita preclasică era *unitatea tonală* pe tot parcursul ei, toate dansurile fiind scrise în aceeași tonalitate: Contrastul între ele se obținea numai prin caracterul diferit al fiecărui dans.

În genere, forma acestor dansuri era *bipartită*.

Pe la sfârșitul secolului XVIII, suita preclasică începe să-și piardă însemnătatea, rolul important în muzica instrumentală fiind preluat de *sonată* și *simfonie*.

Spre sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, suita preocupă din nou pe compozitori, de astă dată însă într-o factură și semnificație cu totul deosebită. Datorită influenței *sonatei*, suita modernă se desfășoară pe un alt plan: apare contrastul tonal între părți și dezvoltările tematice, paralel cu îmbogățirea mijloacelor de expresie.

Aici, vechile dansuri dispar — în afară de cazul în care compozitorul intenționează efecte speciale (Enescu în *Suita I pentru pian, op. 10*) și apar altele noi ca valsul, mazurca etc. În general însă în componența suitei moderne nu intră numai dansurile. Uneori compozitorii alcătuiesc suite din muzică de scenă sau de balet, în vederea executării lor în sălile de concert.

Stadiul evoluat al suitei moderne dă posibilitatea exprimării unui conținut extrem de variat ca, de exemplu, în suitele pentru orchestră ale lui George Enescu, în suita extrasă din baletul *Romeo și Julieta* de S. Prokofiev etc.

Allemanda

După cum o arată și numele, Allemanda este un dans popular de origine germană (cuvîntul francez *allemand* înseamnă „german“).

Caracteristicile sale sînt următoarele: măsura de $\frac{2}{4}$ — mai rar de $\frac{4}{4}$ — începe cu o anacruza de o optime sau chiar de o șaisprezecime. Are o mișcare ritmică puțin cam uniformă, de obicei în valori de șaisprezecimi. Caracterul său este însă mare și redat în tempo de *allegro*, *allegro moderato* sau *allegretto*.

Forma este bipartită și anume: prima idee (A) se termină de obicei pe dominantă sau — mai rar — pe relativă minoră.

Tonalitatea cu care sfîrșește ideea A este punctul de plecare al celei de-a doua idei (B), care trebuie să încheie în tonalitatea inițială a piesei (aceea cu care începe A-ul).

Din punct de vedere tematic, nu există nici un contrast între A și B, B-ul prezentînd același aspect tematic al A-ului, însă variat, procedeu caracteristic de altfel și altor piese din suită cum sînt: curanta, sarabanda, giga etc.

Pînă prin anul 1600, allemanda era o piesă de dans cu un caracter popular și o ritmică simplă: începea direct, fără anacruza. Abia mai tîrziu, în cadrul suitei preclasice, anacruza devine obligatorie.

În epoca lui Johann Sebastian Bach, allemanda se îndepărtează de factura ei inițială și anume de piesă destinată dansului, devenind pur instrumentală.

Allemanda a jucat un rol important în cristalizarea formei de sonată, cu deosebire la compozitorii Domenico Scarlatti (1685—1757) și Philipp Emanuel Bach (1714—1788), care au adus o contribuție importantă dezvoltării acestei forme.

În suitele preclasice, allemanda constituia prima piesă din ciclu.

Ex.: *Allemanda* din *Suita I franceză* de J. S. Bach.

Andante (♩ = 69)
Weich und fließend.
dolce, poco mosso

A

p, dolce

mit Verschiebung
una corda



Curanta (Courante)

Este un vechi dans popular de origine franceză, datînd din mijlocul secolului XVI.

Are un caracter vioi și o mișcare rapidă (*vivace*). De multe ori, mișcarea se bazează pe valori egale (optimi).

Măsura sa este de $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ sau chiar $\frac{3}{2}$. Forma sa este bipartită, ca la allemandă. De obicei *curanta* figurează ca a doua piesă în tipul clasic al suitei.

Exemplu: *Curanta* din *Suita II franceză* în *do* minor de J. S. Bach.







Sarabanda

Este un dans de origine spaniolă în care linia melodică, bogată, este ornamentată cu mordente, apogiaturi etc. Factura acordică este de obicei cam greoaie. Are o alură nobilă, într-un tempo reținut (*andante*, *andantino* etc.).

Măsura ei este de $\frac{3}{4}$ sau $\frac{3}{2}$; neavînd anacruză, melodia intră pe timpul tare. De multe ori, sarabanda este construită pe 8 măsuri.

Factura ritmică este următoarea:



Sarabandele din *Suitele franceze* și *engleze* pentru pian de J. S. Bach au, de cele mai multe ori, forma *bipartită*, mai rar *tripartită*. Totuși, tendința spre forma *tripartită* o vedem uneori în *revenirea temei*, care se face în altă tonalitate decît cea inițială. În acest caz. este vorba de o *repriză tematică*, iar nu tonală.

Un exemplu de formă tripartită îl găsim în *Sarabanda* din *Suita II* franceză de Bach, iar tendința spre tripartit, în aceea din *Suita I* franceză a aceluiași compozitor.

Giga

La origine, giga este un dans popular englezesc (numele său englezesc era *jigg*). Se pare că nu există nici o legătură între denumirea englezescă sau franțuzească (*gigue*) a acestui dans și denumirea unui instrument din familia viorii, anume *giga* (în germană *Geige*). Sînt motive puternice să se creadă că termenul englezesc *jigg* derivă din latinescul *jocus*, adică joc, dans.

Giga are o alură vie, scrisă într-una din măsurile $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{9}{4}$. Foarte rar apare în măsura de $\frac{4}{4}$, excepție pe care o găsim în *Suita I* franceză de J. S. Bach. În cea de-a patra *Partită* a aceluiași compozitor mai găsim o giga în măsura de $\frac{9}{16}$.

Forma sa este bipartită. Caracteristic pentru ideea a doua (B) este faptul că, de cele mai multe ori, ea nu este decît tema A în sens contrar.

În acest dans întâlnim de cele mai multe ori procedee ale stilului polifonic ca: *fugato*, imitații etc.

De obicei, în suitele preclasice, giga figura ca ultim dans.

Dăm ca exemplu *Giga* din *Suita II* franceză în *do* minor de J. S. Bach, unde observăm în B apariția inversă a temei din A.

Molto vivace e con fuoco (♩. = 92)

A

cre - scen - do

B

sempre f

Var:

più f

meno f



Angleza (Anglaise) sau Contradansul

Angleza este un dans de origine engleză, după cum îl arată și numele, provenit din mediul sătesc. Mai poartă și denumirea de contradans.

Una din caracteristicile sale constă în aceea că se dansează în grup, iar dansatorii își schimbă locul neconținut, repetind toți aceeași figură, după care se trece la mișcarea următoare, în același mod.

Angleza a fost introdusă și în Franța unde a luat denumirea de „francaise”, numire sub care era cunoscută și în Germania.

Termenul de contradans sub care mai este cunoscută angleza provine din faptul că perechile dansau unele în fața altora. După alte păreri, cuvântul ar proveni de la englezescul *Countrydance*, care înseamnă dans de la țară.

Ca și allemanda, contradansul are forma bipartită.

Se pare că acest dans a jucat un rol important în formarea primelor cîntece revoluționare. Se știe de exemplu că în timpul revoluției franceze din 1789, unul din cîntecele cele mai răspîndite era binecunoscutul *Ça ira* („Vom izbîndi”), al cărui text s-a adaptat unei melodii de contradans atunci la modă.

Putem găsi contradansuri și în creațiile marilor compozitori: Mozart, Beethoven, Schubert etc.

Aria

Termenul de arie vine de la cuvîntul italian *aria*, care în trecut desemna o melodie vocală sau instrumentală de mici proporții.

Aria, ca piesă instrumentală, se introducea în suita preclasică pentru a se obține, prin mișcarea ei, de obicei largă, și melodicitatea ei mai accentuată, un contrast sensibil cu celelalte părți ale ciclului, care erau dansuri.

Se poate spune că aria instrumentală a fost influențată de cea vocală, ale cărei caracteristici le-a păstrat.

Dăm ca exemplu *Aria din Suita X pentru pian* de G. F. Händel :

The musical score is for an Aria in Suite X for Piano by George Frideric Handel. It is in 3/4 time and marked 'Lento'. The key signature has one flat (B-flat). The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system has a treble and bass staff joined by a brace. The first system starts with a piano (p) marking and a crescendo (cresc.) marking. The second system starts with a forte (f) marking and ends with a piano (p) marking. The third system starts with a piano (p) marking. The fourth system starts with a piano (p) marking and ends with a crescendo (cresc.) marking. The fifth system starts with a mezzo-forte (mf) marking and ends with a crescendo (cresc.) marking.

Prin arie, se înțelege astăzi o piesă muzicală pentru voce cu acompaniament de pian, orchestră sau orice alt ansamblu instrumental. Ea poate fi sau de sine stătătoare sau conținută într-o cantată, oratoriu sau operă.

Aria de concert diferă de baladă prin aceea că are un caracter liric sau dramatic, spre deosebire de aceasta din urmă, care are un caracter epic (nativ).

La începutul dezvoltării muzicii de operă, aria avea un caracter strofic, dar cu timpul ea își pierde asemănarea cu cântecul și devine o formă de sine stătătoare, cu o linie melodică foarte bogată, dând posibilitatea cântărețului să-și arate calitățile vocale.

În mod frecvent, aria se găsește în mijlocul unei acțiuni dramatice (în operă sau oratoriu), ea ajutând la caracterizarea unui personaj sau al unei situații. De cele mai multe ori aria este precedată de un recitativ sau chiar și de un *arioso*.

Aria se poate desfășura sub aspectele cele mai variate, în funcție de conflictul dramatic al operei respective. Putem întâlni în arii cantilene largi, recitative, declamații, pasaje de coloratură, broderii etc.

Ca formă muzicală, aria poate îmbrăca oricare dintre formele de lied (monopartit, bipartit sau tripartit), mai rar de rondo și forma de sonată, cum ar fi de pildă aria lui Ruslan din *Ruslan și Ludmila* de Glinka: „O cimp, cine te-a presărat cu oase moarte?”

Exemplu de arie vocală: Aria Zerlinei din *Don Juan* de Mozart, actul II — „Lovește, lovește, Mazetto al meu”.

Andante grazioso

Zerlina

Hai, lo - veș-te tu, Ma - zet-to, pe mi - cu-ta ta Zer - li - na; Ea aș -
teap-fă, vai, sâr - ma-na, s-o do - boa-re lo-vi-tu-ra ta. Hai, lo - veș-te
pe Zer-li - na-la ta; Ea aș - teap-fă, vai, sâr - ma-na, s-o do - boa-re lo-vi-tu-ra
ta. Des-fi-gu-rea-ză-i fa-fa! Ești or-bit în mi-
ni-e; Mi-na ta dra-gă, la ori-și-ce in - sul-lă, va pri-mi de la mi-ne un dul-ce să-ru-
lat, un dul-ce să-ru - tat, un dul - ce - să - ru - tat.

Bougrée

Este un vechi dans popular francez, cunoscut de pe la sfârșitul secolului XVI și care s-a bucurat de mult succes în secolele XVII și XVIII.

Are un caracter vioi și este scris în măsura de $\frac{4}{4}$ sau de $\frac{2}{2}$. Ca și alte dansuri, *bourrée* începe totdeauna cu o anacruză.

Forma sa este bipartită.

Fără a constitui o parte obligatorie, *bourrée* este de multe ori cuprinsă în suită.

Se întîlnesc cazuri cînd, într-o suită, o *bourrée* este urmată de o a doua *bourrée* (*Bourrée I* și *Bourrée II*). După executarea celui de-al doilea dans, se reia din nou *Bourrée I* (*da capo*), procedeu care se poate întîlni și la gavotă. În felul acesta, se poate vorbi de o structură *tripartită compusă* a acestui dans, lucru pe care îl vom întîlni și la *menuet*.

O remarcabilă *Bourrée* a scris George Enescu în cadrul *Suitei pentru pian, op. 10*.

Asemănător cu *bourrée* este și rigodonul (*rigaudon*). Între ele nu există nici o deosebire, avînd ambele aceleași caracteristici.

Bourrée din Suita II engleză de Johann Sebastian Bach :

Molto allegro. (♩ = 100.)

BOURREE I.
(alternativement.)

mf

cresc.

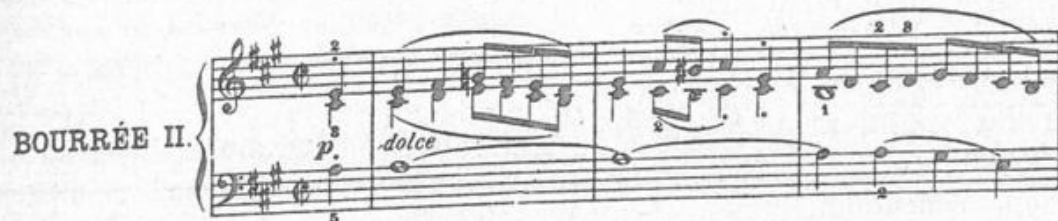
f

p

cresc.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of seven systems of staves. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Features a treble and bass staff. The bass staff has a *cresc.* marking. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are visible above the notes.
- System 2:** Includes a treble and bass staff. The bass staff has a *f* marking. A first ending bracket labeled "1." and a second ending bracket labeled "2." are present.
- System 3:** Includes a treble and bass staff. The treble staff has a *mf* marking. The bass staff has a *cresc.* marking.
- System 4:** Includes a treble and bass staff. The bass staff has a *f* marking.
- System 5:** Includes a treble and bass staff. The bass staff has a *cresc.* marking.
- System 6:** Includes a treble and bass staff. The bass staff has a *p* marking and a *cresc.* marking.
- System 7:** Includes a treble and bass staff. The bass staff has a *dim.* marking, a *p* marking, a *cresc.* marking, and a *poco a poco* marking.



Double

În unele suite preclasice pentru pian ca, spre exemplu, *Suitele franceze* sau *engleze* de J. S. Bach întâlnim uneori piese intitulate *Double*.

În cele mai multe cazuri, aceste *doubles* apar după sarabande, rolul lor fiind de a aduce o variație, o îmbogățire a liniei melodice a acestui dans. Subliniem acest lucru pentru că, în genere, armonia, măsura și tonalitatea dansului respectiv rămân neschimbate (uneori se observă o alternare a modului minor cu cel major și invers).

Variația adusă de aceste *doubles* constă în ornamentarea liniei melodice a dansului astfel dublat, precum și în lărgirea mișcării sau amplificarea acompaniamentului.

În cazul succesiunii mai multor astfel de *doubles*, ne găsim în situația așa-numitelor *variațiuni*.

Exemplul pe care îl dăm mai jos este luat din *Suita VI engleză* de J. S. Bach: el cuprinde o *Sarabandă* urmată de *Double*. Prin analizarea acestuia din urmă, se poate observa cu ușurință că structura armonică a sarabandei a rămas neschimbată, în timp ce melodia s-a îmbogățit prin *figurație* (folosirea unor note străine de temele inițiale).

Andante con moto. ($\text{♩} = 60$.)

SARABANDE.

DOUBLE.

The musical score consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked *p* and includes fingerings like 4 2 1 and 5 3. The second system features a *cresc.* marking. The third system includes *dim.*, *f*, and *p* markings, along with first and second endings. The fourth system has a *cresc.* marking. The fifth system also includes a *cresc.* marking. The sixth system features *p*, *cresc.*, and *f* markings, ending with *dim. poco a poco*. The seventh system includes a *p* marking and a *cresc.* marking.



Gagliarda (Gaillarde)

Cuvîntul vine din limba italiană și are semnificația de „robust”, „îndrăzneț”, „viguros”. În limba franceză are — pe lângă acestea — și sensul de „ușuratic”.

Este un dans rapid, vioi, în măsura de $\frac{3}{4}$, care se dansează prin sărituri.

Acest dans, împreună cu *pavana*, a constituit primele începuturi de formare a unui ciclu de dansuri cu caracter contrastant, pe care le găsim, cu mult înainte de apariția *suitei preclasice* (prima jumătate a secolului XV), în diferitele lucrări muzicale ale compozitorilor pentru lăută, vechi instrument cu coarde ciupite. Aici, el era împerecheat cu *pavana*, căreia îi urma.

Deși în ciclurile de dansuri din secolul XVI și în suitele de la începutul secolului XVII *gagliarda* juca un rol însemnat, ea începe să dispară, împreună cu *pavana*, către mijlocul secolului XVII.

Gavota

Este un vechi dans popular care apare în Franța pe la începutul sec. XVII și ajunge la apogeu pe timpul lui Lully (1632—1687), avînd o mare răspîndire la curtea lui Ludovic XIV. În sec. XVIII îl întîlnim în suitele preclasice, iar prin sec. XIX începe să-i apună gloria.

Caracteristicile gavotei :

Ea este scrisă în măsura de $\frac{4}{4}$ sau de $\frac{2}{2}$ (*Alla breve*) și începe totdeauna cu o anacruză de 2 pătrimi, din care cauză termină pe timp tare. Anacruza poate consta uneori și în 4 optimi, cum este de pildă în *Gavota* din *Simfonia clasică* de Prokofiev.

Dansul este plin de vioiciune și optimism.

În suite, de cele mai multe ori, gavota este urmată de o a doua gavotă — sau *trio* — care poartă denumirea de *musette* („cimpoi”) și care se caracterizează prin prezența unui „punct de orgă” (pedală, notă ținută), ce se aude pe toată durata piesei, ca un fel de imitație a cimpoiului.

Gavota este unul din dansurile obișnuite ale suitei secolului XVII și are forma tripartită compusă.

Exemplu : *Gavota* din *Suita II engleză* în sol minor de J. S. Bach.

GAVOTTE I.
(alternativement.)

Molto allegro. ($\text{♩} = 100.$)

The musical score for Gavotte I is written for piano and consists of seven systems of music. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Molto allegro' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *cresc.* (crescendo), and *dim.* (diminuendo). Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. Articulation marks, including slurs and accents, are used throughout the piece. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The second system features a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The third system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*). The fourth system begins with a forte (*f*) dynamic. The fifth system starts with a forte (*f*) dynamic. The sixth system begins with a diminuendo (*dim.*) and a piano (*p*) dynamic. The seventh system starts with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*).



Loure

Este un dans popular de origine franceză. El face parte din categoria dansurilor cu mișcare moderată, cu un caracter mai grav.

Măsura este de $\frac{12}{8}$ sau de $\frac{6}{4}$. O caracteristică a acestui dans o constituie variata îmbinare a valorilor de note.

Forma sa este hipartită cuprinzînd un A și un B cu următorul plan tonal: I—V; V—I (de semnalat și aici ca la Allemandă că B-ul nu aduce un element tematic nou ci prelucrează elementele tematice ale A-ului).

Pentru exemplificare dăm piesa intitulată *Loure* din *Suita V franceză* pentru pian de *Johann Sebastian Bach*.

Commodo (♩ = 100)

p, dolce e tranquillo

mf

espr. sost.

ten.

p

eguale

p, semplice

più p

Verschbg. una corda

espr.

sost.

dolce

(p)

tranquillamente

espr. sost.

(p)

p, a tempo

Menuetul

Este o veche formă de dans popular francez, care a dobândit o mare răspîndire la curtea Franței, în special sub Ludovic XIV.

El se caracterizează printr-o linie melodică foarte expresivă, liniștită și plină de grație și este scris într-un tempo moderat, totdeauna în măsura de $\frac{3}{4}$.

Suitele pentru orchestră de la sfârșitul secolului XVII și începutul secolului XVIII conțineau, uneori, mai multe menuete. În vechile simfonii se întâlnesc câteodată menuete ca ultimă parte.

Johann Stamitz (1717—1757), compozitor de origine cehă, este primul care a fixat menuetului (urmat de *trio*) locul al treilea (între partea II și final) în simfonia și în sonata în patru părți. De altfel Stamitz i-a accentuat caracterul expresiv, creîndu-i tipul definitiv.

În primele timpuri, se obișnuia să se scrie în suite un *Menuet I*, urmat de un *Menuet II*, ceea ce se întâlnește câteodată și la Bach. Ulterior se renunță la această practică, denumirea de *Menuet II* fiind înlocuită cu aceea de *Trio*, formula de succesiune devenind *menuet-trio-da capo al fine*.

Rostul *trio*-ului era acela de a crea un contrast față de menuet.

Menuetul se cânta pe atunci de întreaga orchestră — în majoritatea cazurilor într-o tonalitate majoră — iar *trio*-ul se interpreta numai de către trei instrumentiști (soliști), într-o tonalitate de cele mai multe ori minoră.

De aici a apărut denumirea de *trio* dată părții a doua a menuetului, denumire care s-a păstrat pînă în zilele noastre — ca de altfel și sensul său contrastant — chiar cînd piesa nu este cîntată numai de trei instrumente.

Prin prezența acestui *trio* și din cauza repetării *da capo* a menuetului, se spune că acest dans (ca și gavota, bourrée etc.) are o structură *tripartită compusă*.

Dăm ca exemplu de o astfel de structură *Menuetul* din *Suita III* franceză în si minor de J. S. Bach.

Allegro (♩. = 88)
mit springendem Anschlag
staccatissimo, saltando

p molto legg.
(la 2da volta *f*)

stacc.

più legato

(ossia) *f*

(la 2da volta *p*)

First system of the musical score. It features a treble and bass staff in G major. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The bass staff has a supporting line with fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The dynamic marking *mf, legg.* is present.

Second system of the musical score. It continues the melodic and harmonic development. The dynamic marking *espr.* (espressivo) is present. Fingerings are indicated throughout.

Variente:

Third system of the musical score, labeled "Variente:". It shows a variation of the previous material with different fingerings and articulation.

Fourth system of the musical score. It features a treble and bass staff. The dynamic marking *p subito, misurato assai* is present. The tempo and articulation change significantly here.

Variente:

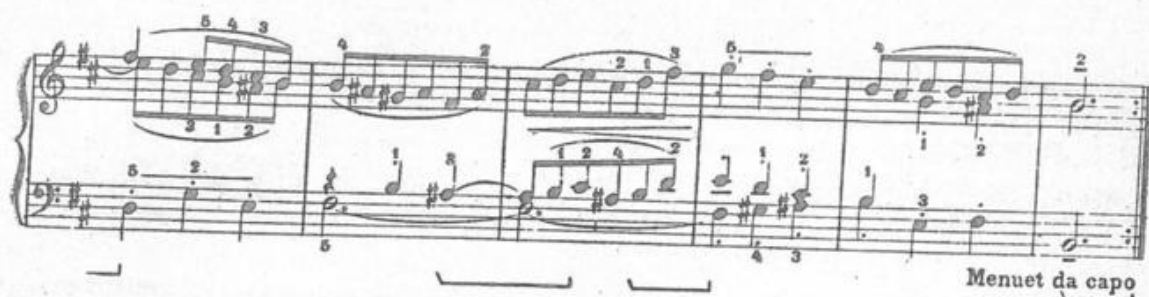
Fifth system of the musical score, labeled "Variente:". It shows another variation of the previous material.

Trio.
Più tranquillo
(♩. = 69)

Sixth system of the musical score, marking the beginning of the "Trio" section. The tempo is "Più tranquillo" (♩. = 69). The dynamic marking *p* (piano) is present. The music is in 3/4 time.

Seventh system of the musical score. It continues the Trio section. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present.

Eighth system of the musical score. It continues the Trio section. The dynamic marking *dolce* (dolce) is present. The music is in 3/4 time.



Passepied

Este un dans popular de origine franceză, scris în măsura de $\frac{3}{8}$. Ca gen, se apropie de menuet, avînd însă un caracter mai vîoi. Începe cu o *anacruză* pe timpul al treilea.

Ca și menuetul, are un ritm uniform, fără prea multă varietate.

Uneori se poate întîlni, în cadrul unei suite, un al doilea *passepied*, după care se execută din nou primul dans.

În general, forma sa este bipartită; cînd este urmat de un al doilea dans, după care se repetă primul, avem de a face (ca și la menuet) cu o structură *tripartită compusă*. Sînt însă și cazuri în care poate îmbrăca forma de *rondo* (A — B — A — C — A), după cum se poate observa în exemplul extras din *Suita V engleză* de J. S. Bach.

Allegret'o vivace. (♩ = 96.)

PASSEPIED I.
(eu Rondeau)

First system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *dim.*, *p*, *cresc.*. Fingerings: 3 2 1, 3 2, 1, 1 4.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *f*, *mf*, *p*. Trills: *tr*. Section marker: *D.S.*. Fingerings: 1 2, 2 5, 2 3 1 2.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Section marker: **C**. Dynamics: *mf*, *f*. Fingerings: 5, 4 2, 3, 5 4.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *p*, *cresc.*, *f*. Fingerings: 2 1 3 2, 1 2 4 1, 2 4 1, 3.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *dim.*, *p*. Section marker: *D.S.*. Fingerings: 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1.

PASSEPIED II.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *mf*, *mf*. Fingerings: 1 2 3 4, 1 2 3 4, 1 2 3 4, 1 2 3 4.

Seventh system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *p*, *mf*. Fingerings: 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1.

Eighth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *p*. Fingerings: 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1.



Passapied l. da capo.

Pavana

Este un dans vechi, avînd originea atît în Spania cît și în Italia. Ea este cunoscută încă din secolul XVI, apărînd în lucrările primilor compozitori pentru *lăută*, cînd, împreună cu *saltarello* sau cu *gagliarda* forma două dansuri contrastante ce se cîntau succesiv, prima în ordine fiind pavana. Această împerechere succesivă de două dansuri constituie baza din care s-a dezvoltat mai tîrziu *suita* preclasică.

Pavana are un caracter solemn. Este scrisă în măsura de $\frac{2}{4}$ și într-o mișcare lentă, plină de gravitate. Probabil că există o legătură între denumirea acestui dans și cuvîntul latin *pavo*, care înseamnă pînă.

Pavana începe să dispară treptat de prin a doua jumătate a secolului XVII. Pentru a crea o anumită atmosferă, unii compozitori contemporani au reactualizat-o. Astfel, o pavană celebră este aceea pentru pian a lui Maurice Ravel, intitulată *Pavană pentru o infanță defunctă*. Foarte cunoscută este și *Pavana* din *Suita pentru pian*, op. 10, de George Enescu.

Rigaudonul

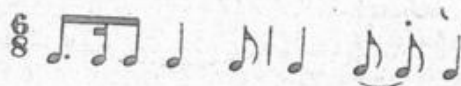
Este un vechi dans de origine franceză, cunoscut pe la sfîrșitul secolului XVI. Are un caracter foarte viu, măsura fiind de $\frac{4}{4}$. Începe cu o *anacruză* de o pătrime.

Ca gen, se apropie de *bourrée*.

Siciliana

Este un vechi dans italianesc, după cum îl arată și numele, avînd o mișcare moderată, în măsura de $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{4}$ sau $\frac{12}{8}$ și un caracter foarte melodios și pastoral.

Factura sa ritmică este următoarea:



DIFERITE JOCURI ȘI DANSURI (ROMINEȘTI ȘI STRĂINE)

Alunelul, Trei-păzește, Rustemul.

Acestea sînt jocuri oltenești. Ele se desfășoară în formație de coloană și se joacă cu brațele încrucișate la spate. Sînt jocuri cu precădere bărbătești. Pașii încrucișați alternează cu ample deplasări laterale. Mișcările se execută cu mare agilitate, aproape pe vîrfurile picioarelor.

Alunelul și *Trei-păzește* au măsura de $\frac{2}{4}$. *Rustemul* se execută în general în măsura de $\frac{5}{8}$, mai rar în aceea de $\frac{7}{16}$. Spre sfârșit tempoul se accelerează. În general, figurile jocului nu se suprapun dimensional pe frazele muzicale.

Boleroul

Este un dans popular, de origine spaniolă, apărut spre sfârșitul secolului XVIII. Măsura sa este de $\frac{3}{4}$. El se desfășoară într-o mișcare moderată, avînd o ritmică uniformă, persistentă :



Acest dans a fost folosit de mulți compozitori în lucrările lor, ca Weber, Chopin, etc.

Dar compozitorul care a dus faima acestui dans în lumea întreagă este Maurice Ravel, cu celebrul *Bolero* pentru orchestră, lucrare de ridicată valoare artistică, în special prin măiestria orchestrației sale.

El se sprijină permanent pe o ritmică constantă, susținută la început de 2 tobe mici :



Pe această ritmică apare prima temă, cu un caracter cantabil, liric, poetic, expusă de flaut:



După o reluare a acestei teme de către clarinet, apare a doua temă, cântată de fagot.



Caracterul poetic al acesteia este diferit de acela al primei teme prin faptul că diapazonul este mai amplu și mai bogat ritmic. Apar aici trioletele și sincopete accentuate, ce imprimă un aspect mai hotărât.

Pe întregul parcurs a 18 variante orchestrale pe ambele teme, tensiunea dinamică și coloritul orchestrei crește treptat până la un punct culminant, care este începutul celei de-a 18 variante și unde, pentru prima oară, se trece de la persistentul *do* major la tonalitatea luminoasă *mi* major, revenind apoi la *do* major, pentru încheiere.

Breaza

Este un joc de perechi foarte răspândit în zona subcarpatică munteană și în Ardealul de sud. Este cunoscut sub diferite denumiri ca: *De doi*, *Ungureasca*, *Ca la Breaza*, *Mocăneasca*.

Ținuta obișnuită este cu mâinile încrucișate la spate. Jocul cuprinde mai multe figuri, în succesiune liberă.

Măsura este de $\frac{2}{4}$, iar tempoul, vioi. Jocul cunoaște un mare număr de variante și melodii diferite.

Ritmul caracteristic al jocului este:



Figurile jocului concordă cu fraza melodică,

Brîul

Este un joc bărbătesc de mare virtuoziitate (astăzi încep să intre în joc și fetele). El este răspîndit pe ambele versante ale Carpaților.

Poartă diferite denumiri ca: *Brîul pe șase* (Muscăl), *Brîul pe opt* (Ardeal, Muscel), *Brîul bătrîn* etc.

Măsura lui este de $\frac{2}{4}$.

În unele cazuri, frazele muzicale coincid cu figurile dansului; în multe alte cazuri, ele nu coincid.

Are un mare număr de figuri de virtuoziitate, care se succed fie după strigătura de comandă, fie la libera alegere a jucătorului.

Melodiile brîului se caracterizează printr-un mare număr de motive, în a căror succesiune există o totală libertate.

Sub denumirea de brîu sînt cuprinse și jocurile înrudite: brîurile bănațene și oltenești, care sînt jocuri vioaie, ce se dansează cu pași încrucișați. La brîurile bănațene figurile concordă perfect cu fraza melodică.

Călușul

Este un joc bărbătesc de ceață. La origine el era practicat la Rusalii și avea o funcție rituală (pentru fertilitate, vindecarea bolilor etc).

Aastăzi el se execută în special la diferite spectacole, detașat de semnificația lui primitivă.

Jocul este răspîndit în Oltenia, mai ales în sud, și în Muntenia de sud-vest (regiunile Pitești și București).

Este un joc de mare virtuoziitate, care constă din trei părți: marșul, plimbarea și un număr mare de figuri ce poartă denumiri deosebite ca: *Florica*, *Oglinda*, *Rața*, *Gheorghia*, *A dracului* etc.

Mișcările cuprind bătăi, sărituri, piteni, executate cu sprijin pe o bită.

Măsura este de $\frac{2}{4}$.

De multe ori, în timpul jocului, se întîlnesc pași sincopați.

Ceardașul (Csardas)

Ceardașul este un dans popular maghiar, în măsura de $\frac{2}{4}$, format din două părți: una în mișcare mai rară, numită *lassan*, și a doua, în mișcare mai rapidă, numită *friska*.

Se dansează pe perechi, iar orchestra acompaniatoare are ocazia, în special în partea a doua (mișcată), să-și arate virtuoziitatea tehnică și calitățile ei improvizatoare.

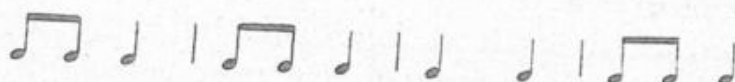
Acest dans a influențat pe mulți compozitori ca: Brahms, Ceaikovski, Liszt, Bartók, Kodaly etc., care l-au folosit în lucrările lor.

De doi

Este un joc de perechi (de unde și denumirea), specific Banatului, unde este foarte răspândit. Are ținute foarte variate. Pașii sînt rapizi și mărunți, căpătînd anumite accente foarte caracteristice.

Specific acestui joc sînt trecerile fetei pe sub mină, foarte variate și spectaculoase.

Măsura este de $\frac{2}{4}$, iar formula ritmică următoarea :



Muzica și ritmica acestui joc se pretează la dezvoltări simfonice în muzica cultă.

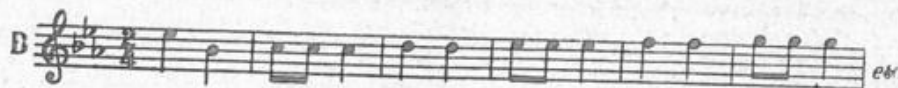
Ecoseza (Ecosaise)

Este un dans de origine scoțiană, care se răspîndește în Europa prin secolul XVIII.

Are o melodică optimistă și atrăgătoare. La origine se scria în măsura de $\frac{3}{2}$ sau $\frac{3}{4}$. Ulterior a devenit un dans cu alură rapidă, în măsura de $\frac{2}{4}$. Forma sa este destul de liberă.

Mulți dintre compozitori au scris ecoseze. Menționăm pe Beethoven, Chopin, Ceaikovski etc.

Dăm ca exemplu una din frumoasele ecoseze ale lui Beethoven, pe aceea în *mi bemol major*. Dansul are 6 părți legate între ele, ceea ce creează o formă de rondo popular. De fapt, fiecare parte are o formă bipartită.



Menționăm că B-ul constituie refrenul — același pentru toate cele șase părți.

Fecioreasca și Bărbuncul

Sînt dansuri bărbătești de mare virtuozitate, cu caracter solistic, cunoscute în sudul și centrul Ardealului, în Regiunea Cluj, ca și în nordul Ardealului.

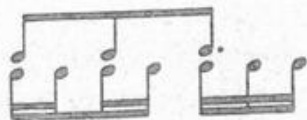
Mișcările sînt de mare plasticitate, cuprinzînd bătăi cu palmele pe diferite segmente ale picioarelor, bătăi din palme, sărituri, pîteni etc. Măsura este de $\frac{2}{4}$.

Aceste jocuri se grupează în tipuri diferite, cu însușiri structurale și stilistice proprii.

Geamparalele

Prin această denumire se înțelege un joc de origine bulgărească, răspîndit în Dobrogea și sudul Munteniei. El se desfășoară fie în formație de cerc, fie în perechi, fie solistic. În unele cazuri se obișnuiește ca cel care conduce jocul, sau una din fete, să fluture o batistă în ritmul pașilor.

Măsura este de $\frac{7}{16}$, iar formula ritmică :



Folosind ritmica și una din melodiile acestui joc, compozitorul Paul Constantinescu a scris o admirabilă *Toccata*, cunoscută și peste hotare.

Gopak

Este un dans popular ucrainean, foarte răspîndit, avînd o mișcare rapidă, în măsura de $\frac{2}{4}$, plină de avînt și veselie.

Acest dans se poate întîlni în lucrările multor compozitori ucraineni, precum și la marii compozitori ruși Musorgski, Ceaikovski etc.

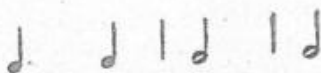
Forma lui este tripartită. Dansul are, în prima lui parte, o mișcare rapidă, după care urmează o parte contrastantă, mai lină, mai curgătoare, revenindu-se apoi la prima mișcare.

Hațegana

Este un joc foarte răspîndit în sudul și în centrul Ardealului.

Se joacă în perechi și se compune din două părți: „plimbarea” — în cursul căreia, fie la strigătura de comandă, fie în mod liber, fata execută piruete pe sub mîna băiatului — și „învîrtirea”.

Măsura este de $\frac{2}{4}$, iar formula ritmică, următoarea :



Hora

Este jocul cel mai răspândit în țara noastră. Este aproape nelipsit la toate ocaziile de joc.

Măsura este de $\frac{2}{4}$. Sînt însă și hore în măsura de $\frac{6}{8}$, în Oltenia, Ardealul de Sud și nordul Moldovei (așa-numitele hore bătrînești).

Se joacă în cerc mare, în lanț de brațe. În general, pașii sînt simpli, uneori mărunți și bătuiți (în horele pe bătai), în contratimp sau sincopat (Muntenia, Regiunea București). Mișcarea se face fie oblic spre dreapta, fie bilateral, fie spre stînga (Banat).

Hora are foarte multe variante muzicale și coregrafice, precum și denumiri multiple ca: *hora mare*, *hora dreaptă*, *hora la stînga*, *hora miresei*, *Murgulețul*, *Ciocirlanul*, *Frunza* etc.

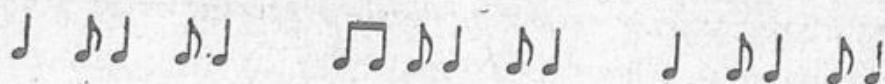
Învîrtita

Este un joc de perechi foarte răspândit în Ardeal. Are diferite tipuri, după cum ne situăm în sudul Ardealului, pe valea Mureșului, sau în nordul Ardealului.

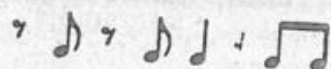
În general, este alcătuit dintr-o *plimbare* — intercalată uneori cu *pi-ruete* — și dintr-o *învîrtire* rapidă.

Măsura învîrtitei din sudul Ardealului este *asimetrică*, însă cu puternice tendințe de a trece în $\frac{2}{4}$.

În sudul Ardealului sînt caracteristici pașii sincopați:



În zona Mureșului ritmul specific este:



În spre nord, învîrtita se joacă mai scuturat. Este de remarcant că în zona Sibiului, pașii încep pe măsura a patra a melodiei.

În general, figurile jocului concordă dimensional cu frazele muzicale. În vîrtita este însoțită de strigături.

Jocul din Oaș

Acest joc are un vădit aspect arhaic. El se încadrează în specificul coregrafic al zonei nordice a Ardealului.

Este un joc scuturat, cu mișcări verticale. Are pașii simpli, accentuați, uneori în contratimp.

În general, jocul din Oaş este cunoscut sub denumirea generică de „joc”. El cuprinde: un joc al fetelor („mireasa”), un joc bărbătesc („roata feciorilor”) şi un joc de perechi.

Caracteristicile jocului oşenesc sînt „îpuriturile” — strigături cîntate. Măsura este de $\frac{3}{4}$, iar ritmul paşilor, foarte variat.

În desfăşurarea dansului, nu melodia are rolul important, ci ritmul paşilor, ca şi al melodiei de altfel.

Concordanţa între muzică şi dans se realizează în special pe porţiuni mici de cîte două măsuri (pe motive).

În creaţia simfonică românească „Jocul din Oaş” de P. Constantinescu şi-a cîştigat un loc binemeritat, ca şi prelucrarea acestui dans pentru pian de Ştefan Mangoianu.

Lezghinca

Este un dans destul de răspîndit în regiunea Caucazului.

Măsura este de $\frac{2}{4}$ şi $\frac{6}{8}$.

Acest dans constă dintr-o melodie scurtă, îndelung repetată. Îi sînt caracteristice mişcările graţioase şi line ale femeilor, care se îmbină cu cele energice şi rapide ale bărbaţilor. Toţi bat din palme în timpul dansului, iar unii din ei fac şi strigături.

Cu mare măiestrie a folosit compozitorul sovietic Aram Hacıaturian intonaţiile lezghincii, în *Concertul său pentru violoncel şi orchestră*.

Mazurca

Este un dans naţional polonez, scris în măsura de $\frac{3}{4}$. Se aseamănă cu valsul, de care se deosebeşte prin aceea că, în genere, mazurca se desfăşoară într-o mişcare mai lentă, cu un caracter mai puţin volubil, avînd mai degrabă o alură cavaleriească.

Accentul său cade pe al doilea timp al măsurii:



Ca bază a ritmicii sale stă formula:



Mulţi compozitori au fost atraşi de genul mazurcii. Trebuie citat aci Fr. Chopin, ale cărui mazurci pentru pian au rămas celebre, fiind adevărate perle prin frumuseţea lor şi viaţa ce pulsează în ele. Însuşi marele compozitor le-a denumit „tablouri din viaţa poporului”.

Polca

Este un dans popular ceh, al cărui caracter reflectă voie bună, uneori umor sau ironie.

Măsura ei este de $\frac{2}{4}$, avînd un tempo destul de mișcat.

Formula ritmică este:



Uneori întîlnim și următoarea figură ritmică:



Compozitorii cehi B. Smetana și A. Dvořák au introdus polca în lucrările lor mai ample, ca de pildă în opera *Mireasa vîndută*, a celui dintîi.

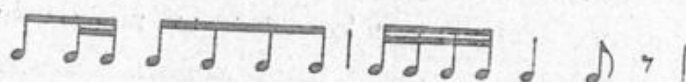
Ca formă, polca, în cazul cînd i se adaugă un *trio*, este tripartită compusă.

Poloneza (Polacca)

Este un dans popular polonez, avînd un caracter anarțial, sărbătoresc, apropiat într-o oarecare măsură de *mars*.

Tempoul ei este moderat, dar nu static, ci în continuă mișcare.

Măsura este de $\frac{3}{4}$, iar formula ritmică următoarea:



cu diverse variante.

Printre compozitorii care au abordat acest gen, menționăm în primul rînd pe Chopin, care, în celebrele sale Poloneze, scrise departe de Patrie, a căutat să reflecte gîndurile și zbuciumul său în legătură cu soarta Poloniei. Poloneze au scris de asemenea Glinka, Ceaikovski, Musorgski, Liszt, Weber etc.

Saltarello

Această denumire vine de la cuvîntul italianesc *saltare*, care înseamnă „a sări”.

Este un vechi dans italian și spaniol, scris în măsura de $\frac{3}{8}$ sau $\frac{6}{8}$. Dansul este vioi, avînd o mișcare rapidă, bazată pe sărituri.

Ritmul său are următoarele desene :

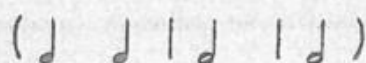


Saltarello a avut același rol în formarea suitei preclasice ca și *gagliarda*.

Sîrba

Este un joc răspîndit în toată țara. Se găsește în forme foarte ample pe versantul sudic al Carpaților (Muscel și Gorj).

Măsura este de $\frac{2}{4}$. Pașii sînt construiți pe trei măsuri :



astfel că figura jocului nu concordă cu fraza muzicală.

Formația este în semicerc, iar ținuta, cu brațele pe umerii vecinului. Are o desfășurare amplă, uneori șerpuită, în spirală etc. Jocul cuprinde și figuri de virtuozitate, executate de valori divizionare (optimi).

Tarantella

Este un dans napolitan. Se pare că numele ei derivă de la cuvîntul italianesc *tarantola*, denumirea obișnuită dată unui păianjen mare, care trăiește în împrejurimile orașului Taranto din sudul Italiei. După credința populară, mușcătura acestuia ar incita la dans, dansul fiind pe de altă parte, singurul remediu de a scăpa de urmările mușcăturii.

Dansul este scris în măsura de $\frac{3}{8}$ sau $\frac{6}{8}$ și are o mișcare foarte rapidă.

Ca și alte dansuri populare, tarantela a trecut și ea în muzica cultă. O tarantelă celebră este aceea în *la bemol* major de Chopin. Au mai scris tarantele Rossini, Mendelssohn-Bartholdy (finalul *Simfoniei italiene*) etc. De asemenea, putem menționa la noi *Tarantela* din *Suita Prin munții Apuseni* de Marțian Negrea.

Țărăneasca (Ruseasca)

Este un joc răspîndit în Moldova de Nord. El se desfășoară în grupuri mai mici sau mai mari.

Ținuta este cu brațele încrucișate la spate.

Ca desfășurare este foarte viu, cu pași tropotiți, accentuați în *contra-timp*. Tempoul este foarte rapid.

Măsura este de $\frac{4}{2}$. Pașii concordă cu melodia.

Jocul este însoțit de strigături.

Țarina

Este un joc de perechi, cunoscut în Munții Apuseni. Cea mai veche este *țarina mocanilor*, iar cea mai nouă, *țarina minerilor*. Aceasta din urmă este mai solemnă ca desfășurare.

Jocul cuprinde două părți: o *plimbare* a perechilor și *învîrtirea*. Are un mare număr de variante melodice.

Valsul

Începînd din secolul XIX, dansul cel mai răspîndit, mai popular, devine valsul. Forma sa plastică, mișcările libere, au apărut ca o necesitate de a schimba mișcările rigide, fixe, ale dansurilor de la curte.

Se pare că originea valsului se găsește în dansurile germane, cele și austriece.

O caracteristică a lui este că mișcarea de $\frac{3}{4}$ poate fi mai repede sau mai rară, iar în acompaniament, basul accentuează primul timp, în timp ce vocile intermediare apar pe al doilea și al treilea timp, sub formă de acorduri ritmate. Pe această factură ritmică se dezvoltă linia melodică antrenantă a valsului.

Deosebita sa popularitate a determinat pe mulți compozitori să-l folosească în cele mai variate aspecte.

De la valsurile lui Chopin, pînă la cele din simfoniile lui Berlioz, Ceai-kovski etc., și pînă la valsul simfonic al lui Ravel, găsim o gamă nesfîrșită de maniere de a trata valsul, cu caracteristica lor respectivă.

Găsim valsul în cele mai felurite creații muzicale, în opere (scena baltului din finalul actului I al operei *Don Juan* de Mozart), lucrări instrumentale (*Invitația la vals* de Weber), fără a mai vorbi de celebrele valsuri scrise de Johann Strauss-tatăl, Lehár, Kalman, Ziehrer, Millöcker, Dunaevski etc. Dar compozitorul care a devenit celebru în întreaga lume prin valsurile sale nemuritoare a fost Johann Strauss-fiul (1825—1899), autorul celor aproape 500 de creații în acest gen.

IV. FORMELE POLIFONICE VOCALE ȘI VOCAL-SIMFONICE

Motetul

Denumirea de *motet* pare să derive de la termenul francez *mot*, care înseamnă „cuvînt”. După o altă versiune, această denumire ar fi diminutivul cuvîntului latin *motus* (mișcare), definiția în latinește a motetului fiind: *motetus brevis motus cantilena*” adică „motetul este o mișcare scurtă a cîntecului”, prin mișcare înțelegîndu-se probabil valorile (duratele) notelor.

Motetul este o lucrare corală pe un text religios, pe mai multe voci, fără acompaniament (*a cappella*). Acest caracter îl are încă din a doua jumătate a secolului XV. Stilul său este polifonic, vocile componente avînd o individualitate proprie, cu intrări succesive și vocalize ornamentale. Muzica motetului urmărește îndeaproape textul.

Motetul nu are o formă specială. El poate avea două sau mai multe secțiuni (părți), în funcție de textul pe care îl comentează.

Uneori se pot introduce în motete și voci soliste, în care caz, partea solistă este acompaniată de preferință de orgă. Giovanni Pierluigi Palestrina (1524—1594) și Orlando di Lasso (1532—1594) au scris cele mai frumoase motete cunoscute.

Dăm ca exemplu motetul *Adoramus Te Christe* de Orlando di Lasso :



ste et be
Chri ste et
Chri ste et be ne



ne - di - ci - mus ti bi
be - ne - di - ci - mus ti
di - ci - mus ti bi, qui - a per



qui - a per tu - am san - ctam cru
bi; qui - a per tu - am san - ctam cru
tu - am san - ctam cru



cem re - de - mi sti mun -
cem re - de - mi sti
cem re - de - mi sti mun



dum. Do - mi - ne, mi - se - re - re
mun - dum. Do - mi - ne mi - se - re - re
dum. Do - mi - ne, mi - se - re - re no -



Madrigalul

Madrigalul este o piesă pentru cor *a cappella*, cu caracter profan, avînd la bază principiile *motetului*, aplicate însă cu mai puțină rigoare.

Madrigalul capătă o largă răspîndire în sec. XVI și XVII, cînd era scris de obicei pe cinci voci, cu excluderea oricărui acompaniament orchestral. Adeseori însă madrigalul se executa fie numai pe instrumente, fie prin repartizarea părților sale între voci și instrumente.

La începutul Renașterii florentine, existau unele cîntece polifonice în care intra și madrigalul, scrise pentru o singură voce acompaniată de instrumente, polifonia realizîndu-se între voce și instrumente.

Madrigalul se dezvoltă liber, începînd din sec. XVI, mai ales cu Orlando di Lasso. Datorită libertății stilului, madrigalul a putut evolua mult ca formă în decursul timpurilor.

Forma madrigalului a fost utilizată și în muzica noastră vocală cultă. Astfel, compozitorul Paul Constantinescu a scris *Patru madrigale* pentru cvartet vocal cu acompaniament de pian, pe versuri de Mihail Eminescu, adaptînd principiile madrigalului unor mijloace de expresie noi, în care elementul popular este evident.

Exemplu: *Madrigal* de Claudio Monteverdi.

mf - do re, *poco f* Don na
pp na - sce in me quell' ar - do - re, don - na
mf re, na - sce in me quell' ar - do - re, *poco f* Che m'ard' in
pp - do - re, na - sce in me quell' ar - do - re *p*
p Don na cru -

mf cru - del, che m'ard' in o - gni lo co
espr. cru del, *poco f* che m'ard' in o - gni lo -
mf o - gni lo co, *don espr.* na - cru - del, *cresc.*
mf Che m'ard' in o - gni lo co, che m'ard' in
mf del, Che m'ard' in o - gni lo co

mf Che m'ard' in o - gni lo co, *cresc.* tal che
mf - co, che m'ard' in o - gni lo co
cresc. che m'ard' in o - gni lo co, tal che
cresc. o - gni lo co, *f* tal che
cresc. Che m'ard' in o - gni lo co, *f* tal che

più f.
 son tut - to fo - co, e se per a - mar voi
 son tut - to fo - co, e se per a - mar voi
 son tut - to fo - co, e re per a - mar voi
 son tut - to fo - co, e se per a - mar voi
 son tut - to fo - co,

l'a - spro mar - ti - re *cresc.*
 l'a - spro mar - ti re *mi*
 l'a - spro mar ti - re *cresc.*
 mi fa
 l'a - spro mar - ti re

ff
 mi fa di duol *ff* mo - ri
 fa di duol *ff* mo - ri re,
 fa di duol *ff* mo - ri re,
 duol *cresc.* mo - ri *ff* *f* *mi*
 mi fa di duol mo - ri

First system of a musical score. It features five staves. The lyrics are:
 - re, mi - ser, che far debb' o,
 - ser, che far debb' o,
 - ser, che far debb' o, pri - vo
 - re, mi - ser, che far debb' o.

Second system of a musical score, starting with the instruction *p senz' speranza*. It features five staves. The lyrics are:
 pri - vo di voi che se - te o
 Che se - te o - gni ben mi - o, pri - vo
 Che se - te o - gni ben mi - o pri -
 di voi, Che se - te o - gni ben mi - a,
 senz' speranza
 pri - vo di voi

Third system of a musical score. It features five staves. The lyrics are:
 - gni ben mi - a, ben mi - o?
 di voi, che se - te o - gni ben mi - o?
 vo di voi, che se - te o - gni ben mi - o?
 Che se - te o - gni, o gni ben mi - o?
 Che se - te o - gni ben mi - o?

Coralul

Termenul de *coral* derivă din latinescul *cantus choralis* = „cîntare corală“, care la rîndul său, provine din grecescul *choros* = „cor“.

În perioada evului mediu, în muzica religioasă a catolicilor, coralul se practică la unison, iar la protestanți, pe mai multe voci (cor mixt fără pauze la voci), cu acompaniament de orgă.

Coralul protestant s-a dezvoltat pe timpul Reformei luterane; Luther, care era un mare iubitor de muzică, și-a dat seama de rolul important pe care poate să-l joace muzica polifonică în cultul bisericesc. El a luat melodii profane cele mai răspîndite, cărora le-a adăugat texte religioase, pentru a fi folosite astfel în cultul bisericesc, aceasta osebît de coralurile scrise de el.

Vechile coraluri se caracterizează printr-o linie melodică simplă, lipsită de varietate ritmică, valorile notelor fiind egale (de obicei se utilizau doimile), iar contrapunctul consta numai din „notă contra notă“.

Exemplu de coral:

„Ach Gott und Herr“ de Johann Sebastian Bach.

Cantata

Prin acest termen se desemna la început o piesă muzicală care se cînta din gură, în opoziție cu orice piesă *instrumentală*, care se chema la început sonată (în italienește *sonare* = „a cînta la un instrument“).

Cu timpul, cuvîntul *cantată* a dobîndit o semnificație precisă, înțelegîndu-se o lucrare vocală de dimensiuni destul de mari, într-una sau mai multe

părți. Cantata este scrisă de obicei pentru unul sau mai mulți soliști, coruri și acompaniament instrumental, de obicei, orchestral.

Cantata își are începuturile în Italia, prin secolul XVII, când cuprindea o singură voce, cu acompaniament instrumental. Acest gen se dezvoltă din ce în ce, dobândind o structură mai amplă, părțile sale componente fiind bine conturate și putând fi astfel interpretate uneori separat sau chiar suprimând una din ele.

Cantata se deosebește de oratoriu prin caracterul ei mai mult liric, deși aceasta nu exclude uneori apariția și a elementului dramatic sau epic.

Pe de altă parte, se deosebește de operă prin aceea că :

1. Este scrisă numai pentru sălile de concert și nu pentru a fi reprezentată scenic.

2. Ea nu conține un subiect dramatic care să se dezvolte continuu, ci numai imagini diferite ale unei idei.

Cantata s-a dezvoltat, în începuturile sale, în domeniul muzicii bisericești, atingând cu Bach culmi artistice inegalabile. Menționăm însă că, în cele peste 200 de cantate scrise de marele compozitor, se cuprind atât cantate religioase, cât și laice. Cităm printre cantatele sale cu caracter laic : *Fébus și Pan*, *Cantata sătească* etc., precum și cantata umoristică satirică intitulată *Cantata cafelei*, din viața micilor meseriași.

În epoca modernă, cantata s-a dezvoltat în special în domeniul profan, luând în vremurile noastre, împreună cu oratoriul, o mare răspândire. Datorită posibilităților ei de exprimare, programatică — ceea ce este valabil și pentru oratoriu — cantata este folosită din plin de compozitorii țărilor din lagărul socialist pentru a exprima bucuria maselor pentru marile realizări și entuziasmul acestora pentru munca de construire a socialismului.

În ceea ce privește conținutul tematic al diferitelor cantate, se poate vorbi, în special, de cele solemne și triumfale și de cele cu caracter de aniversare sau de omagiu.

Dăm ca exemplu de cantate ale compozitorilor noștri : *Sub soarele păcii* de Hilda Jerea, *Pe plaiurile moldovene* de Viorel Dobos, *Cantata Bucureștiului* de Alfred Mendelsohn, *Cantata pentru cor de femei, orchestră de coarde și percuție* de Tiberiu Olah, *Cantata patriei* de Laurențiu Profeta, *Minerii Jiului* de Teodor Bratu, *Cantata păcii* de Zeno Vancea, *Cantata festivă pentru cor și orchestră* de Aurel Stroe etc.

Oratoriul

Denumirea aceasta vine de la cuvântul latinesc *oratorium*, care înseamnă „sală de rugăciune” (orare = „a se ruga”, „a glăsuî”).

La început, oratoriile constau din simple imnuri, amplificate, cu timpuri, prin redarea unor idei cu caracter general cum ar fi bucuria, lumea, timpul etc.

Primele oratorii erau reprezentații scenice, constând din reprezentații simbolice de idei sau de personaje biblice.

Cu Carissimi, reprezentarea scenică dispăre, acțiunea fiind povestită de un recitator (povestitor); în felul acesta, recitativul dobândește o mare importanță.

În secolul XVII, oratoriile aveau ca bază literară numai subiecte biblice.

Genul oratoriului ajunge la apogeu în acele *Patimi* scrise de Bach, cele mai renumite fiind *Patimile după Matei*.

În timp ce compozitorii italieni din secolul XVIII încep să negligeze corurile, Händel dă o atenție deosebită ansamblurilor vocale, oratoriile sale apropiindu-se în felul acesta de operă.

Händel realizează tipul de oratoriu eroic, monumental. Deși aproape toate lucrările sale au la bază subiecte biblice, totuși ele nu au un caracter religios. Din contra, el a protestat împotriva interpretării lor în biserică. Să amintim aici doar de *Israel în Egipt* și *Samson*.

În oratoriile lui Händel, un rol deosebit îl joacă corul, care, reprezentând poporul, participă activ la acțiunea cuprinsă în subiectele date. Chiar și soliștii, eroii dramelor prezentate, sînt în realitate exponenți ai maselor.

Haydn ne-a lăsat, de asemenea, două oratorii renumite: *Creațiunea* (1798) și *Anotimpurile* (1801).

În special ultimul reprezintă o frumoasă prezentare a diferitelor tablouri din natură, cuprinzînd variate contraste de imagini și o mare bogăție de sentimente.

Dintre oratoriile secolului XIX, menționăm *Paulus și Elias* de F. Mendelssohn-Bartholdy și oratoriul lui R. Schumann, *Paradisul și Peri*, scris pe textul poetului irlandez Thomas Moore.

Ca și cantata, oratoriul și-a extins semnificația și în domeniul profan. În țările socialiste, oratoriul dobândește o mare răspîndire, datorită posibilităților sale de a exprima dramatismul mărețelor evenimente ale zilelor noastre, ale luptei poporului pentru libertate, precum și eroismul și abnegația constructorilor vieții noi.

În acest sens trebuie să menționăm oratoriul *Cîntarea pădurilor* de D. Șostakovici, lucrare ce reflectă cu putere de convingere, bucuria și optimismul poporului sovietic față de marile îndepliniri ale construcției socialiste și încrederea lui neclintită în viitor.

Sub raportul formei, oratoriul se aseamănă cu cantata, însă se diferențiază de aceasta prin conținutul său cu caracter epico-dramatic și prin existența unor personaje care dezvoltă acțiunea dramatică.

Între cantată și oratoriu nu există o graniță precisă, o linie sau un principiu fix de delimitare. Totuși, în linii mari, s-ar putea face o distincție teoretică între aceste două genuri muzicale, în sensul că oratoriul, avînd la bază un subiect dramatic ce se dezvoltă mereu, reclamă o extindere mai mare, atîngînd uneori proporții monumentale, ceea ce nu este obligatoriu pentru cantată. Din această cauză, putem întîlni cantate într-o singură parte, lucru ce nu este posibil la un oratoriu.

Datorită dificultății de delimitare a acestor două genuri, în vremurile noastre s-a cristalizat o sinteză a acestora, într-un nou gen: cantata-oratoriu. Concret, acest lucru se poate constata în mod special la compozitorii sovietici. De exemplu, cantata *Alexandr Nevski* de S. Prokofiev poartă denumirea de cantată, însă, în fond, conține elemente ale oratoriului, prin aceea că are un subiect dramatic și proporții mai întinse.

Trebuie menționată de asemenea și *Damnațiunea lui Faust* de Hector Berlioz, intitulată *legendă dramatică*, dar care, în fond, este tot un fel de oratoriu, cu atât mai mult cu cît este scrisă pentru audiție în sălile de concert, iar nu pentru reprezentare scenică.

În ultimul timp, se vedește în cantate și oratorii o imbinare între stilul omofonic și cel polifonic, acesta din urmă nemaifiind predominant.

În țara noastră genul oratoriului a început să capete o apreciere și o răspîndire din ce în ce mai mare, datorită posibilității exprimării unui bogat conținut de idei și sentimente. Printre lucrările cele mai cunoscute trebuie să cităm oratoriile *Tudor Vladimirescu* de Gh. Dumitrescu, *Scînteia Eliberării* de Ovidiu Varga, *Horia, 1907* și *Pentru Marele Octombrie* de Alfred Mendelsohn, *Pe lespede eroilor* de Sergiu Sarchizov, *Stejarul din Borzești* de Matei Soeor, *Miorița* de Anatol Vieru, *Constelația omului* de Tiberiu Olah, *Oratoriul Eliberării* de Radu Palladi etc.

Mesa (Missa)

Denumirea de *mesa* sau *missa* (în franceză și germană *messe*) are ca origine cuvîntul latin *missa*, care este participiul trecut al verbului *mittere*, și se traduce prin „a trimite“, „a emite“ (un sunet), „a arăta“ etc.

În traducere liberă, *missa* ar fi echivalentul unui „mesaj sonor“. De altfel, termenul de „mesaj“ derivă din același verb *mittere*, de unde apropierea dintre termenii *missa* și *mesaj* devine și mai vizibilă.

Mesa sau *missa* constituie actul cel mai important al liturghiei în biserica romano-catolică.

La început, în primele secole, ea se cînta de către un singur preot, fiind acompaniată la unison de coralele gregoriene. Abia prin secolul XV mesa s-a dezvoltat pe mai multe voci, după principiile stilului polifonic.

Această dezvoltare continuă a dus la marea mesă solemnă (*Missa solennis*), alcătuită dintr-un ansamblu de șase părți: *Kyrie eleison*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* și *Agnus Dei*.

Mesa a devenit cu timpul una dintre cele mai întinse forme muzicale vocal-simfonice, în componența ei intrând coruri, unul sau mai mulți soliști și un amplu acompaniament orchestral.

Textul liturgic în limba latină pe care este scrisă mesa, nu se schimbă niciodată. Cu toate acestea, datorită pătrunderii treptate a elementului laic în acest fel de muzică, textul sacru a devenit, cu timpul, un simplu pretext pentru exprimarea unor sentimente adânc omenești.

Datorită acestei schimbări de conținut, precum și din cauza extinderii luate de acompaniamentul orchestral, mesa își găsește locul numai în sălile de concert, nemaiputând fi executată în biserică. Rostul ei simfonic concertant îi imprimă astfel un sens nou, deosebit de cel inițial.

Mesa scurtă (*Missa brevis*) este o formă redusă și mai simplă a mesei solemne.

Printre lucrările geniale în acest domeniu, se numără Marea mesă de Johann Sebastian Bach, precum și *Missa solennis* de Ludwig van Beethoven, adevărate capodopere ale muzicii vocal-simfonice universale.

Recviemul

Recviemul este o mesă scrisă pentru defuncți. Denumirea de *recviem* vine de la latinescul *requies*, care înseamnă „odihnă”, „liniște”. Termenul de *recviem* este de fapt o prescurtare a expresiei *missa da requiem*, care, în traducere liberă, este echivalentă cu „slujba pentru morți”. Ca și missa, recviemul este alcătuit din mai multe părți și anume: *Requiem*, *Dies irae*, *Domine Jesu Christe*, *Sanctus*, *Benedictus* și *Agnus Dei*. Așadar. *Gloria* și *Credo*, ce intră în compunerea missei, lipsesc din recviem.

Centrul recviemului este de obicei *Dies irae*, *Dies illa* („Ziua mîniei”, „ziua aceea” — este vorba de „judecata de apoi”), care constituie unul din momentele cele mai dramatice ale întregii lucrări. Textul recviemului este, ca și la missa, în limba latină.

Începînd din secolele XVIII—XIX, recviemul începe să fie interpretat și în sălile de concert, pierzîndu-și caracterul bisericesc, dar păstrînd tradiționalul text latin.

Amintim de *Recviemul* de Mozart (1791), care este cu adevărat o dramă muzicală puternică, avînd episoade de intens dramatism alături de cele lirice, cu o redare emoționantă a unor sentimente adânc omenești. Această capodoperă mozartiană este primită totdeauna cu cel mai mare interes, în sălile de concert.

Hector Berlioz a scris, de asemenea, un *Requiem* pentru cor și patru orchestre, cu solo de tenor, (1837).

Amintim și *Requiemul* de Giuseppe Verdi, lucrare cu caracter dramatic, scrisă în amintirea poetului revoluționar Alessandro Manzoni, mort în 1873.

Un caz aparte îl constituie *Requiemul pentru Mignon* de Robert Schumann, care nu mai este scris pe tradiționalul text latin, ci pe un text ales liber din romanul *Wilhelm Meister* de Goethe.

În ceea ce privește schema formei muzicale a requiemului, ca de altfel și a missei, nu se poate preciza nimic. O schemă propriu-zisă a acestor genuri nu există, ea fiind în funcție de conținutul și stilul lucrării. Într-adevăr, în requiem, ca și în celelalte genuri vocal-simfonice, se poate întâlni atât stilul omofonic cât și cel polifonic, predominant fiind totuși stilul polifonic, sub diferitele sale înfățișări: *canon*, *invenție*, *fugă* etc.

V. DIFERITE ALTE GENURI VOCALE ȘI INSTRUMENTALE

Arabesca

Cuvîntul *arabesca*, de origine italiană, a fost adoptat inițial pentru a desemna în pictură, sculptură și arhitectură, ornamentările caracteristice stilului arab.

Prin analogie, se înțelege în muzică prin „arabescă” o piesă de proporții nu prea mari, avînd o alură animată și o linie melodică sinuoasă, abundînd în ornamente și figurații.

Dintre cele mai cunoscute, amintim *Arabesca în do major* de Robert Schumann, scrisă în formă de rondo și cele două *Arabesce* de Debussy, scrise în formă tripartită.

Arietta

Arietta este o arie de proporții mai mici, simplă, fiind mai aproape de genul cîntecului sau romanței și uneori precedată de un recitativ.

Dăm ca exemplu recitativul și arietta lui Bartholo „Cînd îmi ești vecină” din *Bărbierul din Sevilla* de Rossini. Arietta este scrisă în formă tripartită simplă.

Contino Rosina Bartolo

Ce fru-moa-să e vo-cea! Iti mul-tu - mesc. Vo-cea e fru-

Pian

ma-să, dar-a-ceas-tă vo-ce, dra-ce. e pic-tu-coa-să; Pe vre-mea mea a-rie e-na mai

alt-fel; A-şa cind, de ex-em-plu, cin-ta Caf-fa-ri - et-lo o e-ri-e, as-

cul-tă: la la la la la, As-cul-tă Don A-lon-so! As-cul-tă-a-ci!

Allegro
Barfelo

Cind imi esti ve-

ci-na, Dra-gu-ta mea Ro-si-nă, A-ria spune «Gian

ni-na», Dar eu gră-tesc «Ro-si-na» Cind imi esti ve-ci-na, dră-



Arioso

Arioso, cuvînt de origine italiană, este o formă intermediară între arie și recitativ. El se găsește mai aproape de arie, fără a avea totuși proporțiile acesteia. Melodia lui este mai bine conturată decît a recitativului. Caracterul său este mai mult liric, cantabil, cu o formă mai liberă, iar acompaniamentul ceva mai bogat decît al recitativului.

Ca și aria, el poate fi precedat de un recitativ.

Dăm ca exemplu *arioso* — în forma bipartită — cu recitativ din opera *Paiațe*, actul I, de Leoncavallo „Pune-ți costumul”.

Recitativ

best, nici ce gin - desc Ta - tuși sînt iar și -

sring. un poco *rit.*

lit *Vai!* *Sint eu oa-re-un om?* *Eu sint pa-*

col canto

Arioso
Adagio

ia - ta *Pu - neți cos -*

tu - mul și fa - ta-n tă - i - nă. Lu - mea plă -

teș - te și vrea să se dis - tre - ze. Și dac' Ar - le -

chiră îți fu - ră Co - lom - bi - na, Rizi tu po - ia - tă, și

toți vor a-plau-da Schim-bă în ris du-re - rea

poco rit a tempo
și sus - pi - nul În strim-bă - tu - ră su -

col canto

cresc. rit *f*
ghi - țul și du - re - rea Rizi tu pa -

cedendo
ia - ță pe lu - bu - re - ți dis - tru - să, Rizi de tră -

mf
da rea re - re te-a dis - trus. etc.

Arioso-ul, avînd uneori caracterul de recitativ melodic, este folosit ca o introducere lentă la o arie.

Bocetul

Bocetul este un cîntec ritual românesc, cu caracter funebru.

În unele sate nu circulă decît un singur tip de bocet. În altele, există melodii diferite pentru diversele momente, cum și pentru tineri sau pentru bătrîni.

Bocetele se cîntă de către femei (de cele mai multe ori rude ale mortului), ca o expresie de durere a celor rămași, și sînt de mai multe tipuri :

1. liber improvizate în întregime, pe anumite formule melodice ;
2. improvizate fără un text știut ;
3. cu texte adaptate la textele și muzica știută.

Acest gen de muzică a fost adoptat și în muzica instrumentală cultă, ca parte lentă a unei lucrări ciclice.

Badineria (Badinerie, Badinage)

Denumirea vine de la verbul francez „badiner“ care înseamnă „a glumi“.

Este o piesă instrumentală cu un caracter glumeț, ștrengăresc.

Ea apare uneori și în suitele preclasice, de obicei în formă bipartită.

Bagatela

Cuvîntul vine de la franțuzescul „bagatelle“ care înseamnă „ceva mărunț“, „de mică importanță“, „neînsemnat“.

Bagatele sînt mici piese pentru pian — de cele mai multe ori — sau pentru alte instrumente, care, într-o formă clară și simplă, redau un conținut de idei și sentimente nu prea complexe.

În acest sens putem cita *Bagatele op. 33* de Beethoven, în care marele compozitor a înmănunchiat 6 asemenea titluri de piese.

Ele nu își propun un program precis, ci fiecare redă cîte o imagine muzicală diferită, fără a pune probleme prea dificile de ordin tehnic.

În genere, mulți compozitori din toate timpurile au apreciat necesitatea creării unui repertoriu pentru tineret. Din acest punct de vedere, piesele pentru pian ale lui Robert Schumann din caietul *Album pentru tineret*, ca și multe altele, pot fi încadrate — deși nu sînt denumite ca atare — în categoria bagatelor.

Îndeobște, forma lor nu este prea complicată, dominantă fiind aci forma de lied, în multiplele sale variante.

Din creația romînească putem cita *Bagatela pentru vioară și pian* de I. Scărlătescu, *Bagatele pentru pian* de A. Winkler etc.

Balada

Termenul de „baladă” vine de la cuvîntul francez „ballade” ce derivă de la „baler” care înseamnă „a dansa”. În italienește „ballata” derivă de la cuvîntul „ballo”, care însemnează de asemenea „dans”.

Originea acestei denumiri o găsim în evul mediu, în Franța și Italia, cînd prin „baladă” se înțelegea executarea unor mișcări de dans în timpul interpretării unor cîntece de către cor.

Ulterior, balada își schimbă semnificația, devenind un cîntec cu caracter epic, în care se povestesc anumite întîmplări, de cele mai multe ori eroice sau legendare.

Acest gen se răspîndește foarte mult cu timpul mai ales în Anglia, exemplu fiind *Balada lui Robin Hood*, *Balada Frumoasa Rosamunda* etc.

O dată cu avîntul literaturii și poeziei, pe la sfîrșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX, interesul compozitorilor pentru conținutul acestui gen crește.

Baladele marilor Franz Schubert și Robert Schumann constituie și astăzi modele ale genului.

La început, balada era numai strofică, dar o dată cu Schubert, ea nu se mai reduce doar la o repetare identică a melodiei pentru fiecare strofă, ci capătă și o adevărată dezvoltare muzicală dramatică, în funcție de conținutul legendei.

În secolul XIX, balada este introdusă și în opere, compozitorii folosind caracterul ei epic în desfășurarea conflictului dramatic, dat fiind că, prin caracterul ei povestitor, spectatorii pot fi mai bine lămuriți asupra unor evenimente petrecute anterior.

Exemple de acest fel se găsesc în operele *Ruslan și Ludmila* de Glinka, *Olandezul zburător* de Wagner, *Dama de pică* de Ceaikovski etc.

Balada, ca și liedul de altfel, folosește uneori și recitativul. Un exemplu îl găsim în *Regele ielelor* de Schubert, care poate fi considerat atît baladă, cît și lied.

Balada s-a impus, prin caracterul ei epic, și în muzica pur instrumentală. În acest sens, trebuie menționate cele patru *Balade pentru pian* ale lui Chopin, care reprezintă adevărate poeme muzicale fără cuvinte.

Dat fiind caracterul povestitor, balada nu îmbracă totdeauna o formă precisă, ea trebuind să se adapteze de cele mai multe ori desfășurării textului literar.

În muzica noastră, genul de baladă este cultivat atît în muzica vocală cît și în cea instrumentală. Menționăm populara *Baladă pentru vioară* și *pian* de Ciprian Porumbescu, *Miorița* de Tiberiu Brediceanu, *Balada pentru bariton și orchestră* de Mihail Jora, *Balada pentru violoncel și orchestră* de Paul Constantinescu, *Balada celor 7 mineri* pentru voce și pian de Tudor

Giorte, Țăranul căzut de D. Gheciu, Balada pentru bariton și orchestră de M. Vescan.

Exemplu de baladă: *Cei doi grenadiri* de R. Schumann, în a cărei desfășurare observăm două părți distincte: prima, în sol minor (A) cu un pronunțat caracter dramatic — oarecum reținut în exprimarea conținutului textului (ca formă observăm aici o îmbinare între principiul formei de lied cu a celei de rondo); în a doua parte în Sol major (B) întâlnim o variantă a *Marseillaisei*, în scopul redării imaginii eroice pe care o sugerează textul.

Mișcat

A

Voce

Pian

mf *Spre*

Fran - ța ple ca - ră doi gre - na - diri Ce fu - ră cap-tivi în Ru -

si - a, Si - n. ta - ra ger-ma-nă cînd po - po - si Le

pie - re și ve - se - li - a. Ei af - lă a - i - cea tris - te - le știri Că

p

ritard *sf* *p*
- ra-tu-m-pă-ra-tul că-zut-a

a tempo *f* *p*

- tunci plîns a-mor l-a po-di-dit De-o ves-te-a-rit de cum-

p
- pli-tă. U-nul zi-cea: «Mă doa-re rău, Mă doa-re ra-nă-n-ve-

piu p
- ch-tă.» Cel-lalt zi-cea: «E to-tul sfîr-șit. Aș vrea să mor cu

piu p

ti-ne Dar am ne-vas-tă și co-pii, și vor mu-ri făr-

mf
 m - ne >> Dar ce-i la om fe-me-ie și co - pii Cînd

f *molto rit.*
 do - rii i - na - te a - vu - se? Um - ble chiar cersînd Da - că sînt flă - mînzî, Îm - pă -

a tempo *p* (mai mîșcat)
 - ra - tu; a - pă - ra - lul că - zut - a << Aș - cul - tă fra - te - a - rîi te

reg. Cum va de, moar - tea - mi vi - ne, A -

poco cresc.
 - tunci cor - pul meu să îl duci, să-l duci, În Fran - ța în Fran - ța cu

mai repede

ti ne. Și cru - cea de o - nor pe prept

Pu - ne-o ca la pa - ra - dă, Și puș - ca-n u - mă - rul cel

ritard

drept În - cu - ge - mă cu spe - da. A -

Tempo I

- șa-n mor-mînt eu voi ză-cea Ca stra - jă ce noap-tea ve - ghea-ză. Iar

tu - nul a - u - zi - voi ur-tînd Și tru - pot de cai ce ne - chea-ză. A -

(mai reținut)

- tunci im-pă-ra - tul că vi - ne voi ști, Că su - net de să - bii sca - păr' Că

rit. *ff* (și mai reținut)

su - net de să - bii sca - păr' A - tunci din moemintă - nar - mat voi ie - și, Vi -

ritard. (rar)

- teaz eu fa - ra să - mi a - păr.

Barcarola

Barcarola este un cuvânt italianesc ce derivă de la *barca* — „barcă”. Această denumire o poartă în general melodiile cîntate de gondolierii italieni.

Prin extindere, caracterul acestor melodii a influențat pe compozitori în piesele lor instrumentale scurte, ce sugerează atmosfera unei plimbări cu barca.

În general, ea nu are o formă specială; de cele mai multe ori îmbracă una din formele de lied.

Au compus barcarole F. Mendelssohn-Bartholdy, Ceaikovski, ș.a.

Berceuse

Cuvîntul francezesc *berceuse*, corespunzător celui german de *Wiegenlied*, înseamnă „cîntec de leagăn”.

Acest cîntec a apărut încă din antichitate și, continuînd în evul mediu, s-a menținut pînă în zilele noastre.

El poate fi atât vocal — avînd la bază fie un text popular, fie unui aparținînd unui poet cunoscut — cît și pur instrumental.

În acest din urmă caz, prin *berceuse* se înțelege o piesă de dimensiuni reduse ce păstrează caracterul cerut de destinația lui inițială: acela de cîntec pentru adormit un copil.

În privința formei, facem aceleași observații ca la barcarolă.

Mulți compozitori au utilizat genul berceusei, ca de pildă, F. Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, Chopin, Max Reger etc.

Burlesca

Cuvîntul vine de la italianescul *burla*, care înseamnă „farsă”.

Burlesca este o piesă instrumentală, de un caracter comic accentuat, ostentativ, grotesc.

O burlescă celebră este aceea pentru pian și orchestră în re minor de Richard Strauss.

Menționăm de asemenea *Burlesca* pentru orchestră de Mihail Jora.

Capriciul

Capriciul derivă din cuvîntul italian *capriccio*, care înseamnă capriciu, bizarerie.

La început această piesă instrumentală era identică cu *fantezia*. Astăzi, această denumire se dă unei piese instrumentale cu o formă foarte liberă, avînd un ritm spiritual, capricios, și o structură melodică și armonică plină de fantezie și de neprevăzut.

Ca exemple de capriciu dăm pe acela în *do* major pentru pian, de Brahms, *Capriciile* pentru vioară de Paganini, cu aspecte de virtuositate, *Capriciul spaniol* pentru orchestră de Rimski-Korsakov, remarcabil prin verva scilpitoare a melodiei și orchestrației, *Capriciul italian* de Ceaikovski, cu fermecătoarele lui melodii italienești.

În unele piese muzicale se întâlnește mențiunea a *capriccio*, care este echivalentă cu *ad libitum*, adică se lasă instrumentistului facultatea unei interpretări libere și personale.

Casațiunea

Cuvîntul acesta (*cassation*, în limba franceză, *cassazione*, în cea italiană) este destul de puțin cunoscut, etimologia lui nefiind în mod sigur clarificată.

După unii, denumirea ar proveni din cuvîntul *cassazione*, care se traduce prin „despărțire”, ceea ce s-a explicat prin faptul că acest gen muzical se încheia printr-un marș, după care urma plecarea executanților.

După alții, originea cuvîntului ar fi *gasse*, care în limba germană înseamnă „stradă“, deoarece piesa se cînta pe stradă. Din *gasse* s-ar fi format cuvîntul *gassation*, care seamănă cu *cassation*.

O a treia părere socotește că cuvîntul vine de la *cassa*, care înseamnă „tobă“, iar toba se întrebuița în acest gen de muzică.

În secolul XVIII, prin *casatiune* se înțelegea o piesă muzicală pentru formații instrumentale, în mai multe părți, ajungînd pînă la 7—8, care, ca și serenada, se executa îndeobște seara, în loc deschis.

Este posibil ca la origine să se fi dat această denumire finalului unui concert sau că ea să fi fost folosită ca concluzie a unei lucrări instrumentale mai dezvoltate.

După unele păreri este greu să se facă o demarcație precisă, pentru primele timpuri, între *casatiune* și alte genuri ca simfonia, piesa concertantă sau de cameră.

Dintre cele mai cunoscute, menționăm *Casatiunile* lui Mozart.

Cavatina

Cavatina, cuvînt de origine italiană, este o formă de arie, însă mai simplă. Înțelesul ei a suferit modificări în decursul timpurilor.

În perioada dintre sec. XVII pînă la jumătatea sec. XIX, prin *cavatina* se înțelegea primul solo al unuia dintre interpreții principali într-o operă. Devenise chiar o tradiție ca, în cazul cînd unul dintre interpreți avea de cîntat două arii, prima să poarte denumirea de *cavatina*, iar cea de-a doua, de *arie*. Pe de altă parte, în multe din operele timpului se introduceau anumite „numere“, care nu aveau nici o legătură cu acțiunea dramatică și care purtau tot denumirea de *cavatina*. Acestea serveau ca mijloc pentru unii cîntăreți ca să-și pună în valoare măiestria lor vocală.

Influența acestei concepții cu privire la rolul *cavatinei* o găsim și la Glinka, în *cavatina* Ludmillei din *Ruslan și Ludmila*.

În secolul XIX, *cavatina* își pierde caracterul și semnificația ei de pînă atunci. De pildă, în opera *Tancred* de Rossini, eroul principal cînta nu mai puțin de trei *cavatine*, iar în *Faust* de Gounod, *cavatina* lui Faust nu mai este o piesă de virtuozitate vocală.

De astă dată, rolul *cavatinei* se apropie de acela al ariei, avînd un caracter cantabil, melodios și liric. De obicei, ea este mai scurtă decît aria, nu are decît o singură mișcare și evită ornamentele.

Exemplu: *Cavatina* lui Alamaviva din *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, actul I: „Ecco ridente in cielo“ (Iată aurora surîzătoare pe cer).

Largo

Almaviva

Ec - co ri - den - te in cie lo spun - ta la bel - la au -

ra ra, e tu non sar - gi - an - co ra, e

puoi dor - mir co - si? Sar - gi mia dol - ce spe - me,

vie - ni bell'i - dol mi o, ren - di men cru - da, oh Dì - o la stral, la -

stral che mi fe ri la stral

Colinda

Colindele sînt cîntece vechi rituale, pe care, la noi, colindătorii le cîntă de obicei în grup pe la casele oamenilor, pe texte de cele mai multe ori fără legătură cu subiectele biblice.

Ele nu se aseamăna cu cîntecele de stea sau de violeim, care sînt de dată mai recentă și sînt cîntate îndeosebi de copii, avînd la bază legende destul de simpliste și naive, cu personaje biblice.

Colindele diferă de la o regiune la alta, prin structura și ritmul lor. Melodia lor este construită, fie pe baza unui ritm neschimbat, fie pe felurite combinații ritmice. Măsura variază ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{10}{8}$ etc.).

Divertismentul

Cuvîntul *divertisment* definește mai multe noțiuni în muzică.

a. În accepția sa cea mai obișnuită, divertismentul constă într-o succesiune de fragmente în tempouri diferite, asemănător oarecum suitei, însă plin de luminozitate, voie bună, capriciu și fantezie. Cuvîntul francez *divertissement* (*divertimento* în limba italiană) se traduce în romînește prin distracție, recreație plăcută.

Divertismentul poate fi scris pentru felurite formații instrumentale — de coarde, de suflători sau mixte — pentru pian solo sau combinat cu alte instrumente, pentru orchestră simfonică etc.

El se diferențiază de celelalte forme (alcătuite din mai multe părți) ca sonata, simfonia, concertul etc., prin caracterul său mai simplu, mai capricios, mai spumos și mai liber, printr-o utilizare mai redusă a stilului

polifonic și prin dimensiunile sale mai reduse, cu toate că numărul părților sale componente poate fi destul de mare.

Forma sa este liberă, iar numărul și ordinea părților este lăsată la fantezia compozitorului.

b. Prin divertisment se mai înțelege o fantezie sau o rapsodie pe teme populare cum este, de exemplu, *Divertiment à la hongroise* (în stilul unguresc) de Fr. Schubert.

c. Se mai poate înțelege prin această denumire ceea ce în muzica franceză reprezintă porțiunea coregrafică dintr-o operă, feerie etc., alcătuită din pantomime și dansuri acompaniate de muzică.

d. Termenul de divertisment se utilizează uneori pentru desemnarea unui program variat la un concert de estradă.

e. În sfârșit, prin divertisment se mai înțelege cea de-a doua secțiune a unei fugi și anume subdiviziunea ce urmează expoziției (vezi *Fuga*).

Seninătatea sufletească a lui Mozart a făcut ca genialul compozitor să folosească din plin acest gen muzical, în care a dat nu mai puțin de 22 divertismente.

Compozitorii noștri au abordat, în anii puterii populare, genul divertismentului, atât de propriu pentru reflectarea voioșiei, exuberanței, optimismului și dragostei de viață a poporului nostru.

Menționăm în acest sens *Divertimentul rustic* de Sabin Dragoi, în care compozitorul folosește temele unor cîntece populare, pe care le redă în ambianța viaje și recreatoare a genului.

Din generația tină, compozitorul Dumitru Capoianu a compus *Divertimentul pentru orchestră de coarde și 2 clarinete*, pe teme de colinde etc.

Doina

Prin doina se înțelege un cîntec popular românesc, cu caracter mediativ și reținut, avînd la bază un text de cele mai multe ori liric și uneori epic. Are o ornamentație bogată ce se desfășoară pe un ritm *parlando rubato*.

Spre deosebire de cîntecele propriu-zise, care pot varia de la un ținut la altul, doina are un caracter mult mai unitar, păstrînd un stil oarecum omogen, care cuprinde un număr destul de restrîns de tipuri.

În cîntecul doinit, poporul și-a exprimat, în vremurile de asuprire, suferințele și nădejile sale; în cîntecul doinit își exprimă el astăzi dorurile și setea lui de viață.

Forma doinei este liberă, ea avînd factura unei *melopei* bazate pe improvizație, cu ajutorul unor elemente melodico-ritmice tipice.

Doina mai poartă diferite denumiri — după diverse regiuni ca: „cîntec lung“ („horă lungă“) „prelung“, „de codru“, „de ducă“, „de coastă“ etc.

Spre deosebire de cele vocale, doinele instrumentale sînt mai bogat ornamentate, ceea ce se explică prin posibilitățile tehnice sporite ale instrumentelor muzicale.

Elegia

Cuvîntul vine de la grecescul *elogos*, care înseamnă „vaiet”.

Este o piesă instrumentală scrisă de obicei pentru un instrument solistic cu acompaniament de pian.

Fără a avea o formă anumită, elegia exprimă un sentiment de adîncă durere, de tragism. Corespunde cu elegia din poezie, care constă dintr-un mic poem consacrat îndeobște doliului, tristeții, durerii.

O elegie celebră este aceea a lui Jules Massenet.

Fantezia

Este o piesă instrumentală scrisă pentru pian sau orice alt instrument muzical cu acompaniament. Ea poate fi scrisă și pentru mai multe instrumente sau chiar pentru orchestră.

Caracteristica acestei piese o constituie, în mare parte, forma sa liberă, care nu se încadrează în nici una din formele determinate, deși în cadrul ei pot exista delimitări din formele cunoscute.

În fantezie predomină, de cele mai multe ori, caracterul de improvizatie, pe baza unei teme fixe, proprii sau luate de la un alt compozitor, pe care autorul piesei o dezvoltă și o amplifică, dîndu-i un conținut cît mai variat și mai bogat.

Acest gen este foarte folosit în secolul XIX.

Am putea cita în acest sens *Fantezia* lui Fr. Liszt pe o temă din *Don Juan* de Mozart etc.

Forma și denumirea de *fantezie* se mai utiliza și pentru diferite lucrări orchestrale programatice, în perioada cînd nu exista denumirea de poem simfonic, consacrată mai tîrziu de către Liszt.

În lucrările lui J. S. Bach întîlnim acest termen pentru o piesă introductivă înainte de fugă. Unele din aceste fantezii au dezvoltări destul de impresionante ca, de pildă, cunoscuta *Fantezie cromatică* urmată de *Fugă* a acestui compozitor.

Sînt cazuri cînd forma de sonată renunță în mod excepțional la structura ei tradițională, cedînd pasul unei forme mai libere. Este cazul celor două sonate *quasi una fantasia*, op. 27, de Beethoven.

O celebră fantezie este și aceea care precede *Sonata în do minor pentru pian* de Mozart.

Uneori se întrebuițează termenul de *parafrază*, care, în general, are aceeași structură ca și fantezia; ea se bazează pe o temă cunoscută, fie

populară, fie din domeniul operei sau liedului. În ultimul timp, această denumire se utilizează în muzica ușoară.

Humoresca

Însăși denumirea ei precizează caracterul de umor, de glumă, pe care îl are această piesă instrumentală de proporții reduse.

Ca formă folosește, de obicei, pe aceea de lied.

Să cităm ca exemplu *Humoresca* pentru pian de Ceaikovski sau aceea de Dvořák, cunoscută mai ales în versiunea pentru vioară și pian.

Imnul

Cuvântul *imn* vine de la cuvântul grecesc *Hymnos* care însemnează „cîntec”.

Dintre genurile muzicale corale, imnul apare în forma lui primară încă din antichitate, avînd rolul de a slăvi diferitele zeități sau de a sărbători victoriile conducătorilor militari.

El constituia la vechii greci, încă din timpurile cele mai îndepărtate (perioada lui Homer), cîntecul solemn al templului.

Imnul dobîndește însă o importanță mai mare începînd din sec. XVIII și XIX, sub forma *imnului patriotic*. Necesitatea ca fiecare stat să-și aibă imnul său a determinat o dezvoltare serioasă a acestui gen.

Dar nu numai statele și-au creat imnurile lor, ci și diversele organizații și mișcări de mase care au simțit nevoia unor cîntece solemne, mobilizatoare, care să le stimuleze elanul de luptă.

Se cunoaște de pildă uriașa importanță pe care a avut-o în istoria Franței *Marsilieza* de Rouget de l'Isle sau *Internaționala*, compusă de muncitorul francez Pierre Degeyter în 1888, care a devenit, după cum se știe, imnul proletariatului din lumea întreagă.

Imnul îmbracă forma de lied bipartit sau tripartit.

Caracteristic pentru imn este forma lui concisă și linia lui melodică foarte clară, pregnantă și accesibilă, pentru a putea fi reținută cît mai ușor. De aceea, într-un imn bun, nu sînt recomandabile intervalele greu de intonat, ca și o întindere vocală (*ambitus*) prea mare.

Caracterul solemn și maiestos al imnului a determinat pe mulți compozitori de muzică simfonică să-l utilizeze în lucrările lor vocal-simfonice, într-o formă evoluată și îmbogățită. Amintim în acest sens finalul *Simfoniei IX* de Beethoven, *Simfonia funebră și triumfală* de Berlioz, *Pe cîmpiile Kulikovo* de Șaporin etc.

Dăm ca exemplu de imn *Internaționala* :

Marciale

Scu-lați, voi o-ropșiți ai vie-tii, Voi, o-sin-diți la foa-me, sus! Să
fiar-bă-ni-nimi răz-vră-ti-re, Să-n-ceap-al lu-mii vechi a-pus! Sfir-siți o
da-tă cu tre-cu-tul ne-gru! Scu-lați, po-por de o-sin-diți! Azi
nu sin-teți ni-mic în lu-me, Lup-lați ce to-tul voi să fiți! Hai la
lup-la cea ma-re, Rob cu rob să ne u-nim, In-ter-na-tio-
na-la, Prin noi s-o fă-u-nim! Hai la lup-la cea ma-re, Rob cu
rob să ne u-nim, In-ter-na-tio-na-la, Prin noi s-o fă-u-nim!

Impromptu

Cuvîntul — care se citește după pronunțarea franceză — vine de la latinescul *in promptu*, care înseamnă „la repezeală“, „pe negindite“, „fără pregătire“.

Impromptu-ul este o piesă instrumentală, de proporții nu prea mari, scrisă de obicei pentru pian sau alt instrument cu acompaniament de pian.

Are un caracter de improvizație, de unde i se trage și denumirea.

De obicei, forma sa este cel puțin tripartită simplă.

Impromptu-uri celebre au scris Schubert, Chopin și alți compozitori.

Marșul și Cîntecul de mase

Cuvîntul „marș“ corespunde termenului italian *marcia*, celui francez *marche* și celui german *Marsch*, care, în toate aceste limbi înseamnă „mers“.

Asemănător cu imnul, din punctul de vedere al formei, marșul, cu origine tot atît de veche ca și imnul, a fost destinat, încă de la început, să imprime ritmul și alura unui grup de oameni în mers. De aceea, el aparține, ca și imnul, genului coral.

Evitarea șablonului, a banalului, constituie o condiție esențială a „pătrunderii în mase“ a unui astfel de cîntec, deoarece masele nu privesc decît acele cîntece care emoționează și conving.

În tragediile Greciei antice, marșul dobândește o formă artistică mai ridicată. El marca apariția pe scenă a corurilor, care intrau într-un ritm cadențat și se retrăgeau tot astfel. Corul era acompaniat la unison de un instrument de suflat numit *aulos*.

Marșul, în sensul unei piese muzicale propriu-zise, izvorăște din cîntecul soldaților, întărit ulterior de instrumente muzicale și datează cam de prin secolul XVI.

Prin caracterul său mobilizator și posibilitatea de a îmbrățișa un câmp larg de manifestări, el a dobândit în zilele noastre, mai ales în țările lagărului socialist, o mare dezvoltare și o largă apreciere a maselor, care, prin intermediul lui, își exprimă elanul și bucuria pentru viața nouă ce și-o creează. Lărgindu-și astfel sfera semnificației sale inițiale, marșul a început să fie folosit nu atât pentru cadența mersului unui grup de oameni, cît mai ales pentru exprimarea frământărilor și năzuințelor oamenilor muncii din diversele sectoare de activitate.

Cîntecul de mase îmbrățișează în aceste țări cele mai felurite sectoare de activitate ale oamenilor muncii de la orașe și sate. Exprimînd lupta și năzuințele poporului muncitor și reflectînd uriașele transformări și realizări ce se petrec sub ochii noștri în țările socialiste, cîntecul de mase a ajuns la o mare prețuire.

Caracteristica unui bun cîntec de mase o constituie conciziunea, simplitatea, melodicitatea, varietatea și înalta măiestrie în exprimarea conținutului său mobilizator.

În antichitate, cortegiile solemne erau întovărășite de muzică și această muzică, după toate probabilitățile, avea și un caracter ritmic, corespunzător mersului acestor cortegii.

Exemple de cîntece de mase:

Sub al păcii stîndard de Ioan D. Chirescu.

Un poco marciale



1. Ți - neri noi sin - tem, pu - ter - nic u - nifi, Ni - mic nu ne poa - te des -
2. Alb de ni-e chi - pul, sau ne - gru de-l ei, În ochi e a - ce-eași lu -
3. Fră - te, pri - e - ten, tu nu te o - pri, Dă tor - ta din mi - nă în



păr - te. Pă - cii de stra-jă vom sta ne-clin-tiți, Și via - fi-n-fla-ri - te în
mi - nă. I - ni - ma noas-tră ce bă - te la fel, De-a - ce-eași nă-dej - de e
mi - nă. Pa - cea pe lu - me stă - pi - nă va fi, Și via - ta să fi - e stă



pa — ce —
pli — nă —
pi — nă —
Sub al pă — cii stin-dard, I - nimi ti — ne-re ard,

Și un sin-gur cînt, Pe în - treg pămînt, Chea-mă-nă - in - te, Tot 'na - in - te,

Sub al pămă - ciu stin-dărd, I - nîmă - ti - ne - re - ard.

Steagul Partidului de Matei Socor.

l'empo di marcia

I *mf* 1. Lu - mi - nă - i stea - gul nos - tru nă - re, De ore-muri
du - ce stea - gu - a min - le De xi - ua
ca cu ar - me crun - te Im - pe - ria -

II *mf*

gre - le po - vea - tind, De gre-le lup - le pro - le -
fal - ni - oă de mai, tind se-ntru pămă - lan fier -
liș - ti - a ne lo - vi, Eu al nos - tru ro - şu steag în

ta - ro Ce-n cînt de sla - vă se a - prind. — Aș spu-ne
bin - te Par - ti - dul nou pe-al nos - tru plai. — De-a-tunci, sub
frun - te Noi vom por - ni, și-i vom zdro - bi. — A - vom o

stea - gul cu tă - ri - e De-a-cel Oc - tom-bre le - ni -
fal - du - ri - le sa - le Je tot a - du - nă ro - iuri
vre - re ne-clin - li - tă În drumul nos - tru u - na

nist, le și la noi e te-me-li — e Pen-tru Par-
mari, ur ma - și ve-chi-lor răs-coa — le. Vi-te-jii
știm: O pa - tri-e ne-bi - ru - i — tă Sub stea-gul

Refren
li - dul to-mu - nist. —
fii de pro-le - tari. —
ro - șu să xi - dim. —
Trec rin-duri, rin-duri, munci-

to - rii, Cu stea-gu-n vînt, des-fă - șu - rat, &

stea - gul ma-ri-lor vic - to - rii De Par-tid i - năl -

lat. & stea - gul ma-ri-lor vic - to - rii De Par-

1.2 mf 3
tid i - năl - lat. 2. Fi axi-ne-a 3. Tar do arcer- tid i - năl - lat. f

Nocturna

După cum o arată denumirea, nocturna ar însemna o „muzică de noapte“, adică avînd un caracter visător, nostalgic, liniștit, tandru, meditativ.

Este o piesă scrisă pentru un instrument solist — de preferință pian — sau pentru orchestră.

Forma sa este tripartită simplă sau compusă. De obicei, părțile exterioare (A) au un caracter mai liniștit, mai senin, iar partea centrală (B), o alură mai mișcată, mai dinamică, conținând fie o temă nouă, fie prelucrarea elementelor tematice din A.

Nocturne celebre au scris Chopin, Debussy, Fauré și alții.

Pastorala

Este o piesă instrumentală de o factură simplă sub raportul melodiei, ritmului și modulației.

Ea caută să imite atmosfera oîmpenească sau păstorească.

Măsura sa poate fi *binară* sau *ternară*, iar tempoul său, de alură liniștită și idilică.

Potpuriul (Potpourri)

Potpuriul este un amestec de arii sau teme dintre cele mai cunoscute — de preferință din opere sau operete — îmbinate în mod fantezist.

Este un gen instrumental destinat, de obicei, pianului sau orchestrei.

Pe la începutul secolului XIX, dobîndește o mare răspîndire. Unele uverturi ale operelor și operetelor apărute în cursul secolului trecut au îmbrăcat această formă a juxtapunerii diverselor arii și momente muzicale din opera sau opereta respectivă. În acest fel, publicul își putea face o idee anticipată despre conținutul operei.

Acest eclectism simplist nu a putut duce la durabilitatea genului, care astăzi este căzut în desuetudine.

Preludiul

Preludiul este denumirea obișnuită dată, încă de la sfîrșitul secolului XVII, unei piese care preceda șirul de dansuri dintr-o suită, fără a fi ea însăși un dans. Găsim asemenea preludii, de pildă, în *Suitele engleze* de J. S. Bach.

Dăm ca exemplu începutul preludiului din *Suita VI engleză*:

Lento. (♩ = 66.)

PRÉLUDE.



Rolul preludiului era, în suita preclasică, acela de a fixa tonalitatea în care urma să se desfășoare suita. Piesa avea un caracter de improvizație și era tratată în stil polifonic.

Preludiile se mai utilizau și ca piese introductive ale *fugilor*. Ele aveau drept scop, în afară de pregătirea tonalității respective, și pe acela de a alcătui, prin caracterul lor improvizatoric, un climat oarecum contrastant față de severitatea arhitectonică a fugii.

Modele în acest sens găsim în nemuritoarele preludii și fugi din *Wohltemperiertes Klavier* sau în cele pentru orgă de J. S. Bach.

În vremurile noastre, prin *preludiu* se înțelege o piesă instrumentală, de proporții nu prea mari, scrisă, în special, pentru pian sau orchestră, avînd de obicei forma de lied sau o formă liberă, cu un conținut de idei care poate fi oricît de variat. Uneori, preludiul are un *titlu* sau un *program*, alteori, acest lucru lipsește. Dăm ca exemplu de preludii fără titlu pe cele de Chopin și Rahmaninov, iar cu titlu, pe cele de Debussy.

Din creația românească dăm ca exemplu piesele pentru pian de Mihail Jora, Anatol Vieru, Myriam Marbe ș. a. precum și preludiile simfonice de Ion Dumitrescu, Alfred Mendelsohn etc.

Exemplu : Preludiul nr. 20 de Chopin

Largo.



Într-un preludiu se poate întâlni atât stilul omofonic, cât și cel polifonic sau o îmbinare a acestor două stiluri.

Preludiul se mai poate întâlni și la începutul unui spectacol muzical (operă, balet etc.). El înlocuiește de obicei uvertura. În cazul în care compozitorul nu găsește necesară o piesă introductivă de mari proporții, cum este, îndeobște, uvertura, ci are nevoie numai — în vederea pregătirii unei atmosfere generale — de o introducere de dimensiuni mai reduse, care nu obligă la o formă de mare amploare.

În acest fel au procedat Wagner, Ceaikovski și alții, iar dintre compozitorii români, Gheorghe Dumitrescu în opera sa *Ion Vodă cel Cumplit*.

Rapsodia

Este o piesă instrumentală scrisă de preferință pentru pian sau orchestră, într-o formă liberă, al cărei element de bază îl constituie cântecul popular.

Aproape toate rapsodiile se bazează fie pe cîntecul popular, fie pe intonații apropiate de acest cîntec.

Printre cele mai cunoscute rapsodii, menționăm pe cele pentru pian de Liszt, *Rapsodia spaniolă* de Ravel și cele două *Rapsodii* pentru orchestră de George Enescu. La noi au mai scris astfel de lucrări Paul Constantinescu, Marțian Negrea etc. Cităm și *Rapsodia în sol minor* pentru pian de Johannes Brahms, exemplu rar de rapsodie în forma de sonată.

Recitativul

Muzica vocală nu se reduce numai la cîntece cu o melodică bogată și conturată, ci folosește și diferite alte forme, în care melodia apare mai puțin pregnantă. Cea mai obișnuită este *declamația* sau *recitativul*.

În poezie, a recita înseamnă a reproduce un text cu glas tare, a declama. În muzică, recitativul se apropie de intonația verbală prin aceea că muzica, urmărind cuvintele, nu le leagă printr-o melodie bine caracterizată. El reprezintă o linie mijlocie între cînt și declamația propriu-zisă.

Ca gen al muzicii vocale, recitativul apare și se dezvoltă în funcție de evoluția operei, la sfîrșitul secolului XVI și în cursul secolului XVII. Menționăm că aici este vorba de recitativul din muzica cultă, deoarece în muzica populară el apare din timpurile cele mai vechi.

Forma de expresie a recitativului este variată. Unele recitative urmaresc îndeaproape intonația vorbirii, în care caz ritmica devine liberă, nepunându-se deosebi printr-o analiză structura sa muzicală (*motiv, temă, frază, perioadă* etc.), fiecărei *silabe* corespunzîndu-i un *sunet* muzical. Acest fel de recitativ se numește *secco* și este acompaniat numai de acorduri simple, de obicei numai la pian.

Alteori, recitativul se desfășoară ca o melodie, așa cum apare în operele din secolele XVII și XVIII. La acompanierea lui participă toată orchestra, în care caz, notarea lui se face strict în raport cu *metrica* textului literar. Acest fel de recitativ poartă denumirea de *accompagnato* și se apropie mai mult de *arioso*, constituind o îmbinare a recitării (vorbirii) cu cîntatul.

Recitativul are un caracter mai mult epic și se utilizează în special în opere, oratorii, cantate etc. De cele mai multe ori, el constituie partea introductivă a corurilor și a ariilor.

Un recitativ de un caracter deosebit este cel existent în creația compozitorilor din școlile naționale. Acesta pornește de la intonația vorbirii populare, a cîntecelor și recitativelor populare, indiferent dacă în ele vom găsi îmbinate cele două forme arătate mai sus. Foarte plastic, vom întîlni acest fel de recitativ în opera *Boris Godunov* de Musorgski sau în opera *Ion Vodă cel Cumplit* de Gheorghe Dumitrescu precum și în oratoriul *Tudor Vladimirescu* de același compozitor.

Recitativul lui Boris, de Musorgski.

Andante $\text{♩} = 72$

BORIS *p*

A - tot - pu - ter - mic sint! Cînd am de cînd domnesc în bu - nă

p Quart *p*

pe - ce Si to - tui su - fle - tu - mi o - dîh - nă n-ă a -

f

Più lento (Adagio) $\text{♩} = 56$

- flat. Ze - dar - nic toți vră - cii pro-ro - ci - ră

pp 3 3

Più animato. $\text{♩} = 84$

o dom-ni-e lun - gă, li - niș-fi - lă. Nici tron, nici

mf *cresc.* *p*

via - ță, nici făr-me-cul pu - te - ri, nici glo - ri, mă - ri, ni - mic;

f *dim.*

L'istesso tempo (Andantino)

Tot en za-dar! În ca-să am că-tal mîn-gi-le-re

Am pre-gă-tit cu drag nun-ta fe-tei me-le, Xe ni-e me-le ne-

poco allargando *ff* *Adagio*

-vi - no - va - te Ca trăz-net, moar te-a luat pe-a-le-sul ei!

Recitativul lui Tudor de Gheorghe Dumitrescu.

Grave *p*

Tudor A - le - lei, mur-gu - le

p pesante

mic, A lei, mur - gul meu voi - nic!

Cind, mur gu - le, voi mu ri - Și de zi - le m oi sfir - și, Te gră -

piu mosso
beș - te, iu - te fugi Și ca gin - dul să mă duci Co - lea - n

va - lea ce - lor culmi, În gro - pa - na cu cinci ulmi, Că ea,

da - că voi muri, Pe ti ne u oi mai să - ri,

Iar cind su - fle tul mi - oi da, Cind nu te - oi mai dez - uier

da. Din, co - pi tă să f i faci sa - pă. Lin gă ul mi să mi sa pi o groa - pă

Și cu din - ții să m - a - puci, Și in groa - pă să m - a - runci.

Reveria (Meditation)

Este o piesă instrumentală de mici proporții, în care accentul cade pe latura lirico-meditativă a conținutului și în care predomină un singur sentiment, cu caracter *visător*, după cum o arată și denumirea (în limba franceză, *rêve* înseamnă vis).

În asemenea piese nu există dezvoltări cu caracter dramatic sau amplificări ale ideii muzicale de bază, totul păstrându-se într-un cadru liniștit și limitat.

Romanța și Liedul

Termenul de romanță derivă din cuvântul spaniol *romance* și se atribuia în trecut unui cântec în gen popular, pe text spaniol, opus celui profesional, scris pe text latinesc. Romanțele spaniole, pe care ni le-au transmis luthiștii secolului XVI, sînt piese vocale alcătuite din *cuplete* și *refren*, acompaniate în special de chitară.

Genul romanței era cunoscut în special în Franța, mai ales în secolul XVIII, cînd avea un caracter sentimental, liric, și trata, în majoritatea cazurilor, teme de dragoste.

Pînă la începutul secolului XIX, romanța continuă să aibă un caracter oarecum convențional, avînd o melodie scurtă, foarte simetrică și mișcîndu-se în forme puțin variate, pe armonii foarte simple, pe ritmuri identice și pe desene de acompaniament puțin sau de loc *modulante*.

Între 1820—1860, romanța sentimentală capătă în Franța o mare răspîndire, în timp ce în Germania se desemna și se preciza genul mai evoluat al *liedului*, care avea să conducă la nemuritoarele inspirații ale lui Schubert sau Schumann.

Atît romanța cît și *liedul*, luate după aspectul lor exterior, sînt cîntece vocale pe o singură voce, acompaniate de cele mai multe ori, de pian. Între ele există însă o diferență.

Intr-adevăr, nu orice romanță, cîntec sau melodie pot fi socotite *lied*, deși, de multe ori, compozitorii francezi au utilizat pentru a traduce cuvîntul *lied* termenul de „*melodie*“, compozitorii romîni, pe acela de „*cîntec*“, iar compozitorii ruși, termenul de „*romanță*“.

Cuvîntul *lied*, de origine germană, care se traduce în romînește prin „cîntec“, a fost adoptat în vocabularul tuturor popoarelor cu tradiție muzicală pentru a desemna un anumit gen de muzică vocală, caracterizat după cum vom vedea mai jos.

Liedul își are și el rădăcinile tot în melosul popular. Textul poetic pe care se desfășoară, fie că este popular, fie că aparține unui poet cunoscut, este totdeauna valoros sub raport literar. Muzica pătrunde în adîncimea lui, îi amplifică semnificația poetică, îi precizează atmosfera, îi

dă noi valențe emotive. Unei romanțe îi este suficient un acompaniament de chitară sau de acordeon și uneori câteva acorduri la pian.

Dimpotrivă, liedul este expresia unui sentiment omenesc mult mai profund, fie de natură lirică, fie dramatică. Sfera emotivității sale este mai complexă decât aceea a unei simple romanțe. De aceea liedul reclamă acompaniamentului o contribuție artistică substanțială, care să ofere ritmic, armonic sau contrapunctic, climatul și coloritul necesar desfășurării melodice a vocii omenesti, amplificându-i și desăvârșindu-i puterea emotivă, și, prin aceasta, punând în valoare textul respectiv. De aceea, un lied autentic respectă cu fidelitate textul poetic, se împletește cu el în mod desăvârșit, îi traduce cât mai fidel posibil cele mai mici nuanțe. Liedul reprezintă, deci, contopirea perfectă a poeziei cu muzica.

Romanța coexistă astăzi în practica muzicală alături de lied. Fără a avea pretenția unei adânciri sau interiorizări puternice, ea păstrează totuși un farmec specific atunci când, evitând șablonul și banalul, se situează pe terenul unui lirism sănătos, exprimat cu sinceritate și măiestrie.

Romanța este alcătuită de cele mai multe ori din două secțiuni: cuplet și refren, iar ca formă i se aplică cele arătate în partea introductivă a acestei lucrări (forma *monopartită*, *bipartită* sau *tripartită*).

Liedul îmbracă forme mai variate, mergând de la *monopartit*, *bipartit* și *tripartit*, până la *rondo*, *fantezie* etc.

Exemplu de lied tripartit — *Încotro?* de Schubert.

Moderato $\text{♩} = 88$

ben ritmato

p Mi-a ră-să-rît în

ca-le-lla pi-ră-cap-se-nis, be-lu-ne-ca la

ra - le lu-un po - pot - cri - ta - lin

crescendo
nu plu cum, de-o - da - lă, lu-a fost în gin - dul meu. E-am

mp
in - ce - pul in - da - tă lu el să merg și

p
E-am in - ce - pul in - da - tă lu el să merg și

mp
cu la ra - le tot mai la ra - le, A -

sfz
- lă - lă de ri - u - lot, E tot xbur - da - mai

ve - sel fi - tot mai sîl - tă - ref, *cresc.*

lot - zbur - da - mai ve - sel fi - tot mai sîl - tă - *crescendo*

ref. *mp* - Dar ua - de mîi duci oa - ro, fi -

- ră - u - le - ar - gin - lat? *mf* Sî - mîi apui in - co -

- trî! *p* Cîci po - po - lu - as - cul - tîn - du - ti, Mîi simt ca fer me -

- cat, *crescendo* Cîci po - po - lu - as - cul - tîn - du - ti, Mîi

simt ca fer - me - cat. Dar ea vor-ba de

(rall.) (a tempo) *p*
so - pot? Nă - bi - so - pot de - ie - vor. Sînt ri - ne ce-n a -

- din - curi Îi - cin - tă vier - sul - lor, Sînt -

ri - ne ce-n a - din - curi Îi - cin - tă vier - sul -

lor. Tu la - să - le lin să cin - te, U -

poco crescendo
- moa - ră - fi ca - lea la, ! Băci roți de moa - ră - fi

mp *crescendo*

va - le Eu drag le-or le-gă - na — Ea-n va le role de —

p

moa - ră Eu drag le-or le-gă - na. Tu —

pp

la - să - le lin - să - cin - te, Ilr - mea-ză-ți ca - lea - ta, Ea - lea —

ppp

ta, ca lea ta!"

Exemplu de romanță — Pentru ochii tăi de Alexandru Leon.

f *mf* *dolce*

Pen-tru o-chii tăi cei dulci Am să scriu nis-te po-vesti, Hu-mai tu să le ci-
Poco più mosso
testi, Cînd mergi noap-tea să te culci Rit-mul lor să fi-e lin, Dră-gă-



Romanțe instrumentale

Genul romanței a fost transpus și în muzica instrumentală, însă într-o factură care o apropie mai mult de genul liedului. Titlul de romanță se aplică unor piese instrumentale de sine stătătoare, sau făcînd parte dintr-un ciclu, care au un caracter liric, cantabil, visător.

Menționăm în acest sens cele două romanțe pentru vioară și orchestră de Beethoven, cîntecele fără cuvinte pentru pian de F. Mendelssohn-Bartholdy și romanțele de Schumann.

Scherzo

Cuvîntul *scherzo* este italianesc și înseamnă „glumă”.

Prin *scherzo* se înțelege o piesă instrumentală cu un caracter capricios, avînd o alură rapidă, antrenantă și o ritmică pregnantă plină de nerv.

Scherzo-ul dobîndește o mare dezvoltare încă din secolul XIX și în special în lucrările marelui Beethoven, care îl utilizează în simfoniile sale în locul menuetului.

Stamitz a fost acela care a stabilit menuetului — în sonată și în simfonie — caracterul său specific, căruia Haydn i-a imprimat apoi o mișcare mai vie, lărgindu-i în același timp și forma. Beethoven, depășind tendințele lui Haydn, a forțat caracterul menuetului, transformîndu-l în *scherzo* și păstrînd pentru vechiul menuet o mișcare mai moderată, cu denumirea de *tempo di minuetto*.

Este adevărat că indicația de *scherzo* sau aceea de *scherzando* o întîlnim și în *Cvartetele op. 33* de Haydn, dar aici ea are ca scop determinarea caracterului menuetului, în sensul de mai vesel, mai spiritual.

Pe de altă parte, *scherzo*-ul nu s-a păstrat numai ca o formă în care să poată fi redată doar gluma și voia bună. El a căpătat de multe ori și un caracter dramatic, în funcție de conținutul ce se cerea exprimat, aducînd astfel un suflu nou în simfonie ca și în alte lucrări. În acest

sens menționăm *Scherzo-ul* din *Simfonia IX* de Beethoven, cel din *Simfonia X* de Șostakovici etc.

Prin ce se deosebește *scherzo-ul* de *menuet*?

În primul rînd, măsura de $\frac{3}{4}$, tipică menuetului, nu mai este obligatorie, *scherzo-ul*, deși în majoritatea cazurilor este scris în această măsură, putînd fi prezentat în oricare alta.

În al doilea rînd, menuetul are o mișcare moderată, o alură liniștită, mîndră, în timp ce *scherzo-ul* este mai involburat, mai agitat, mai capricios.

În al treilea rînd, menuetul are întotdeauna același climat de seninătate, pe cînd *scherzo-ul* poate îmbrățișa o întreagă gamă de sentimente, pornind de la glumă, de la umor și ajungînd pînă la cel mai intens dramatism.

În al patrulea rînd, menuetul are o formă fixă — *tripartită compusă* — pe cînd *scherzo-ul*, pe lîngă utilizarea acestei forme, poate îmbrăca și formele cele mai variate. Așa, de exemplu, în *Simfonia IX* de Beethoven, părțile extreme ale *scherzo-ului* (A) sînt scrise în *forma de sonată*. Același lucru îl întîlnim și în *Simfonia II* de Borodin.

Ca și menuetul, *scherzo-ul* poate fi urmat de un *trio*, avînd o alură mai moderată și mai cantabilă, cu care contrastează.

Robert Schumann a adus și el ceva nou în domeniul *scherzo-ului*, în *Simfonia I* ca și în *Simfonia II*, *scherzo-urile* respective conținînd cîte două *trio-uri*, ceea ce le apropie oarecum de *forma de rondo*.

Scherzo-ul poate fi o parte constitutivă a unei lucrări alcătuite din mai multe părți, dar poate exista și ca piesă de sine stătătoare, scrisă pentru orice instrument, cum ar fi de exemplu *Scherzo-urile* pentru pian de Chopin, lucrări foarte ample, adevărate poeme pentru acest instrument.

Serenada

Cuvîntul este de origine italiană și spaniolă (*serenata*). Etimologic, semnificația lui este aceea de muzică sau concert de seară, spre deosebire de *aubade*, care era o muzică ce se cînta în zorii zilei.

În mod curent, serenada era la început o piesă vocală, acompaniată de un instrument din familia lăutei (*luth*), cîntată în timpul serii, în aer liber, sub ferestrele unei persoane omagiate, de cele mai multe ori iubită cîntărețului.

Cu timpul, serenada devine pur *instrumentală*, detașîndu-se cu încetul de semnificația ei inițială, fiind alcătuită dintr-o succesiune de mișcări (părți), de o factură liberă și avînd un caracter romantic.

Serenadele din timpul lui Haydn și Mozart erau scrise, de preferință, pentru instrumentele de suflat, fapt explicabil pentru o muzică destinată a fi executată în aer liber.

Cu cît însă acest gen muzical pătrunde în sălile de concert, instrumentele cu coarde încep să aibă prioritate în orchestrație (*Serenada pentru orchestră* de Ceaikovski).

Studiul (Étude)

Prin această denumire se desemnează o piesă instrumentală avînd drept scop perfecționarea executantului în diferite probleme de ordin tehnic.

În afara studiilor cu caracter didactic, au apărut în literatura muzicală așa-numitele *studii de concert*, care, sub semnul virtuozității, abordează un conținut cu un ridicat nivel artistic.

Din punct de vedere muzical, studiul se mărginește, în general, la dezvoltarea uneia sau mai multor probleme tehnice (game, arpegii, cromatisme, octave, staccato, terțe, sexte etc.).

El nu are o formă stabilită. Totuși, sînt studii care au la bază mai multe teme, dintre care, una mai cantabilă, situată la mijloc, contrastează cu pasajele de virtuozitate. În genere, predominantă este *forma de lied*.

Studii de concert rămase celebre au scris Chopin, Liszt, Debussy, Skriabin etc.

Toccata

Acest cuvînt vine de la italianescul *toccare*, ce se traduce prin „a atinge“.

Toccata este o piesă instrumentală scrisă pentru instrumente cu claviatură, avînd un caracter de virtuozitate, în care elementul improvizator se face destul de simțit. Caracteristica ei constă în aceea că se desfășoară în *valori scurte* și se mișcă permanent.

De obicei, forma ei este *tripartită compusă*, iar cîteodată, mai liberă.

În secolul XVII, toccata era folosită ca preludiu al unei fugi și consta în special din *acorduri ornamentale*. Acest lucru se observă și la *Toccatele pentru orgă* de Bach.

Printre toccatele cunoscute, cităm pe aceea în *do major* de Schumann, pe aceea de Hacıaturian, iar la noi, pe aceea a lui Paul Constantinescu etc.

Uvertura

Uvertura are ca origine cuvîntul franțuzesc *ouverture*, care înseamnă „deschidere“.

Prin uvertură se înțeleg trei categorii de piese instrumentale:

1. Piesa orchestrală cu care se deschide un spectacol de operă, balet, teatru etc.

2. Piesa orchestrală de concert, alcătuită dintr-o *singură parte*, avînd la bază un *program*, și care nu are legătură cu vreun spectacol. Programul

are aici un caracter mai general (uverturi „academice“, „festive“, „eroice“ etc.).

3. Piesa instrumentală constituind partea *introdactivă* a suitelor preclasice (în special la cele orchestrale), rolul ei fiind de a fixa tonalitatea de bază a suitei.

Către sfârșitul secolului XVII, apar la spectacolele de operă două feluri de uverturi.

1. Uvertura franceză, căreia Lully i-a imprimat următoarea structură:

A. O introducere în *tempo* rar, cu caracter marțial, triumfal;

B. Un *allegro*, de cele mai multe ori în stil polifonic;

C. O încheiere, de obicei, lentă.

2. Uvertura italiană, care mai purta și denumirea de *sinfonia*, avînd, cu începere de la Alessandro Scarlatti, forma următoare:

A. Un *allegro* sau *presto* în stil fugat;

B. O parte lentă;

C. O reîntoarcere la *allegro*.

Spre sfârșitul secolului XVIII se cristalizează uvertura alcătuită dintr-o singură parte, în forma de sonată.

Multe din uverturile destinate operelor au ajuns, datorită celebrității lor, să fie executate în sălile de concert, ca piese de sine stătătoare, ca, de exemplu, uverturile la operele *Don Juan* de Mozart, *Fidelio* de Beethoven, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Maestrii cîntărești* de Wagner etc.

Vocaliza

Vocaliza constă într-o piesă vocală cîntată fără cuvinte, de obicei pe vocala A.

Îndeobște, ea servește la desăvîrșirea studiului de canto. În secolele XVIII—XIX, profesorii de canto compuneau acest fel de vocalize pentru elevii lor.

Genul acesta a provocat interesul unor compozitori, care l-au folosit în piese de concert de mari proporții, cu acompaniament de pian sau orchestră. Menționăm în acest sens, *Vocaliza concertantă* pentru soprano cu acompaniament de orchestră de R. Glier.

Vocalizele pot fi utilizate nu numai pentru voci soliste, dar și în cadrul ansamblurilor corale, în acest din urmă caz avînd fie un caracter principal, fie unul secundar, de susținere armonică a unei voci soliste.

S-a încercat utilizarea caracterului specific al vocalizei și în muzica instrumentală. Dăm ca exemplu piesa pentru violoncel și pian de Răhmaninov intitulată *Vocaliză*, a cărei melodie dă impresia că ar fi cîntată din gură. Acest gen însă nu a dobîndit o răspîndire în muzica instrumentală.

Vodevilul (Vaudeville)

Este o denumire specific franțuzească, dată în secolele XV—XVIII unui cîntec vesel, ușor și satiric. Originea cuvîntului este probabil *Vaux-de-Vire* (*vallon de Vire* — valea Virului) sau *Voix de ville* (vocea orașului), care ar echivala cu *villanella* italiană (cîntec de stradă). Spre sfîrșitul secolului XVII, vodevilul pătrunde în teatrul de tîrg (*théâtre de la foire*) sub formă de cîntece vesele sau parodii, intercalate în piesele de teatru, care primesc denumirea de comedii cu vodeviluri sau, prescurtat, vodeviluri.

După dispariția comediei cu cuplete muzicale, termenul de vodevil a rămas consacrat pentru orice piesă comică ușoară, cu o intrigă ingenioasă.

GENURILE SCENICE

Opera

Cuvîntul „opera” derivă din italianescul *opera* care se traduce prin „muncă”, „lucrare” sau, dacă ne referim la conceptul artistic, „elaborare”, „creație”. Termenul de *opera in musica* sau *opera scenica*, prescurtat *opera*, a rămas definitiv acceptat pentru a desemna o creație muzical-dramatică destinată teatrului. Opera reprezintă un important gen în care muzica vocală și instrumentală (orchestrală), mișcarea, gestul, mimica, de cele mai multe ori și dansul, decorația și celelalte atribute scenice se îmbină într-un tot unitar, supunîndu-se unei dramaturgii specifice, capabile să redea acțiunea unui subiect anume ales.

Diferite aspecte ale genului teatral muzical, din care face parte și opera, au existat din cele mai vechi timpuri. Astfel, încă în antichitate, misterele egiptene (de exemplu: Misterul lui Osiris), tragedia greacă (tragediile lui Eschil, Sofocle și Euripide) și comedia latină erau reprezentatii teatrale în care muzica juca un rol foarte important. În tragedia greacă, textul era declamat cu ajutorul intonațiilor și ritmicele muzicale, apropiindu-se de ceea ce numim astăzi recitativ; corurile care reprezentau poporul participau la acțiune prin părți cîntate.

Dramele liturgice, care apar în secolul XI—XII, foloseau, de asemenea, muzica pentru o redare mai expresivă a textelor biblice dramatizate.

În *Miracolele*, *Pasiunile* și *Misterele* care apar în Franța și în *Sacre Rappresentazioni* din Italia (sec. XIV—XV) sînt intercalate cîntece solistice religioase și laice, muzică instrumentală, momente de recitativ, dialoguri, scene mimate, coruri și chiar dansuri.

Spectacolele numite *Triomfi*, care se dădeau cu ocazia diferitelor serbări de la curtea feudalilor, se bazau pe prezentarea unor alegoriiacompaniate de muzică. Pastoralele, care aveau o origine populară, erau strîns legate de muzică. Astfel, încă în sec. XIII, truverul Adam de la Halle scrie pastorală intitulată *Jocul lui Robin și al lui Marion*. În Italia, pastoralele apar ca *intermezzi* (divertismente) între actele unei tragedii, fiind

reprezentate și ca spectacole de sine stătătoare, intitulate *favola pastorale* (poveste pastorală). Acestea au pregătit apariția operei și au rămas unul din genurile teatrale muzicale foarte apropiate de operă.

În sec. XVI, madrigalul evoluează spre o formă dramatică, ajungând, în creația unor mari compozitori madrigaliști ca Orazio Vecchi (1550—1605) și Claudio Monteverdi (1567—1643), să fie chiar teatralizat.

Opera, ca un nou gen muzical-dramatic destinat teatrului, apare la sfârșitul sec. XVI în Italia. Ideea apariției acestui gen s-a născut în cadrul unui cenaclu umanist din Florența denumit *camerata fiorentina*. Din acest cenaclu făceau parte poeți, cântăreți, instrumentiști, compozitori și teoreticieni, care discutau aprins în jurul problemelor de creație artistică, fiind călăuziți de tendințele înnoitoare progresiste ale culturii Renașterii, de spiritul ei umanist. Principiile artei antice grecești au stat în atenția oamenilor de cultură și de artă ai Renașterii. Astfel, membrii *cameratei fiorentine* au căutat să reînvie principiile artistice ale tragediei grecești și, în special, legătura dintre cuvânt și muzică. Ei încercau să creeze „un gen de muzică prin care să se poată vorbi”, având în vedere tendința de valorificare a expresivității cuvântului (poeziei). Membrii *cameratei* adoptă noul stil al „monodiei acompaniate”, care se cristalizează spre sfârșitul secolului XVI. Noul gen promovat de ei s-a numit *dramma in musica* și se baza pe un recitativ continuu. Prima lucrare în acest gen, *Dafne*, a apărut în anul 1594, având ca autori pe compozitorul Jacopo Peri și libretistul Ottavio Rinuccini. Muzica acestei opere s-a pierdut. Au rămas însă alte două lucrări în acest gen, ambele intitulate *Euridice*. Autorii sînt compozitorii Peri și Caccini care au folosit același libret scris de Rinuccini.

Compozitorul care a ridicat noul gen pe o treaptă superioară, creînd adevărata dramă muzicală profund umană, emoțională, a fost Claudio Monteverdi. Marele compozitor italian îmbogățește limbajul muzical al operei prin noile mijloace de expresie pe care le folosește în concepția sa melodică, armonică, orchestrală, precum și prin noile forme și tipuri de arii (*da capo* — A.B.A. — *aria lamento*), recitative (în recitativul său se conturează stilul de *arioso*), duete, terțete și coruri. În nemuritoarele creații *Orfeo* (1607), *Reîntoarcerea lui Ulise în patrie* și *Nero* sau *Încoronarea Popeii* (1642), Monteverdi a afirmat noile trăsături ale operei, tinzînd spre redarea realistă a vieții.

Răspîndindu-se repede în întreaga Italie, opera se dezvoltă în diferite centre mai importante ca: Roma, Veneția și Neapole. Condițiile specifice din aceste importante centre au determinat dezvoltarea unor anumite elemente ale operei, menite să-i contureze noi profiluri. Astfel, de exemplu, la Roma, opera, deși trebuia să suporte unele influențe religioase, înregistrează un progres în ceea ce privește folosirea corului, a recitativului

secco sau *quasi parlando*. Recitativul se delimitează din ce în ce mai precis de arie, care devine momentul central al piesei muzicale, iar părțile orchestrale capătă o mai mare importanță.

La Veneția, opera capătă un caracter larg democratic, devenind, de la început, un bun al maselor largi. Primul teatru de operă se deschide aici pentru public, nemaifiind apanajul unui cerc restrins de aristocrați. Acest fapt a determinat nu numai o mare producție de opere, ci și un nou stil. Noul stil își găsește exprimarea, în primul rând, în concepția dramaturgică a lucrărilor, care trebuia să dezvăluie o intrigă interesantă, pasionantă. Ariile se bazează pe o melodică de largă cantabilitate; în operă sînt introduse și elemente ale muzicii de gen (intonatiile și chiar forma unor cîntece populare ca, de exemplu: *canzonetta*). În cea de-a doua jumătate a secolului XVII, Neapole se afirmă ca unul din cele mai importante centre de dezvoltare a operei. Aici își desfășoară cea mai mare parte a activității sale Alessandro Scarlatti (1659—1725), unul din reprezentanții operei *seria*, adică a operei serioase (cu subiecte mitologice sau istorice). În operele lui A. Scarlatti, ariile sînt foarte numeroase și se bazează pe o melodică amplă, specifică bel-cantoului italian; recitativul este folosit fie sub forma *secco*, acompaniat de acorduri placate la clavecin și *accompagnato* sau *stromentato* (acompaniat de orchestră).

În decursul secolului XVII, opera se răspîndește și în alte țări. În Franța, Jean-Baptiste Lully (1632—1687) este unul din primii mari reprezentanți ai operei franceze. El scrie opere de curte, cu subiecte mitologice și istorice, intitulate „tragedii lirice”. Lully dă o mare importanță elementelor decorative, de fast, introduce baletul în operă, acordă o mare atenție corului, ca și părților orchestrale, și creează tipul de uvertură franceză. (Vezi uvertura.)

Pe drumul deschis de Lully vor merge și ceilalți compozitori francezi, dintre care se remarcă Jean-Philippe Rameau (1683—1764) care, deși este nevoit să scrie tot opere de curte, reușește să îmbogățească mijloacele de expresie ale genului, datorită măiestriei sale și profundelor cunoștințe pe care le-a manifestat, în special, în domeniul armoniei și orchestrației.

Un prielnic teren de dezvoltare l-a avut opera și în Anglia, unde se afirmă personalitatea creatoare a lui Henry Purcell (1658—1695), care dă o valoroasă creație în acest gen. Este vorba despre *Didona* și *Enea* care, deși se inspiră din antichitate, prezintă un pronunțat caracter național englez. Purcell creează o adevărată dramă muzicală, străbătută de un suflupatetic, emoțional, izvorât dintr-o adîncă cunoaștere a frământărilor sufletului omenesc.

În Germania, opera a pătruns mai greu din cauza condițiilor sociale, politice și economice, existente în această țară, în care fărîmîțarea feudală constituia o frînă în calea progresului, în toate domeniile vieții. Hamburgul,

oraș liber, în care burghezia începuse să se afirme, devine și un centru cultural mai înaintat, unde avea să-și găsească locul și opera. Avînd de înfruntat prejudecățile religioase și chiar opoziția clerului, opera din Hamburg reușește totuși să promoveze creațiile unor compozitori ca R. Keiser și G. F. Händel, acesta din urmă prezentînd operele *Almira*, *Nerone*, *Daphné* și *Florindo*. Deși influența operei italiene ca și a celei franceze se resimte puternic în creația compozitorilor operei din Hamburg, aici se pun bazele unui stil german de operă, care își va găsi exprimarea în *Singspiel* — tip de operă specific germană, care îmbină dialogurile vorbite cu părțile muzicale, într-o dramaturgie bazată pe o concepție realistă, inspirată din viața poporului.

Opera *seria* (opera de curte) degenerază în prima jumătate a secolului XVIII, devenind un spectacol pur convențional, rupt de realitățile vieții inconjurătoare, în care nu exista o preocupare pentru conținut, ci mai mult pentru elemente exterioare decorative și de virtuozitate. Nici chiar marii compozitori, cum au fost Rameau și Händel, nu au putut salva opera *seria* de la această deficiență, deși muzica operelor lor conține pagini de o mare valoare artistică. Multe dintre ariile, corurile, uverturile și alte părți orchestrale ale operelor lui Händel au rămas nemuritoare, datorită profundului conținut emoțional, semnificației lor general-umane, precum și bogăției și frumuseții lor melodice, armonice și orchestrale. Libretele operelor lui Händel au fost însă slabe, făcîndu-se concesii gustului aristocratic pentru o anumită tematică (mitologică, istorică) și pentru elementele decorative, de formă. Încă la începutul secolului XVIII, în Italia apare un nou gen de operă, corespunzătoare gustului și interesului unor mase mai largi populare. Acest nou gen este opera *buffa* care apare și ca o reacție, ba, uneori, chiar ca o parodie a operei *seria*. Avînd rădăcinile adînc înfipte în tradiția teatrului popular italian *comedia dell'arte* (un teatru de bîlci cu un pronunțat caracter satiric) și în acele elemente realiste de gen, de multe ori comice, introduse în opera *seria*, opera *buffa* contrastează de la început cu aceasta, printr-o serie de caracteristici esențiale. În primul rînd, opera *buffa* se inspiră din realitate, ea își ia subiectele din viața de toate zilele, prezintă pe scenă figuri de eroi din popor, satirizează cu un comic savuros și multă vervă, moravurile societății. Opera *buffa* se bazează pe o acțiune mult mai dinamică, pe o intrigă mai interesantă decît opera *seria* și se folosește de intonațiile, ritmurile și chiar forma cîntecelor populare.

Giovanni Battista Pergolesi (1710—1736) dă primul exemplu clasic de opera *buffa*, prin celebra sa creație *La serva padrona* (Servitoarea stăpînă).

Dezvoltarea operei buffe poate fi urmărită în decursul secolului XVIII în creațiile unor compozitori ca: Galuppi, Piccini, Paisiello, Cimarosa (*Căsătoria secretă*). La începutul secolului XIX, acest gen ajunge la o ade-

varată desăvârşire (în sensul adâncirii conţinutului, a mijloacelor realiste de exprimare) în opera lui Rossini (*Bărbierul din Sevilla*).

Un fenomen asemănător cu cel al apariţiei operei *buffa* în Italia, se întâmplă şi în Franţa. Aici ia naştere „opera comică”, ce capătă un caracter de ascuţită critică socială chiar de la apariţia ei. Opera „comică” s-a născut în teatrul de bîlci (*Théâtre de la foire*), din reprezentaţiile în care, în afară de textul vorbit sau mimat, erau folosite şi cîntece, de obicei, cele mai cunoscute, de largă circulaţie în mase, în formă de cuplete. Fiind promovată de oamenii de cultură înaintaţi, de fapt chiar de ideologii revoluţiei burgheze şi, în special, de popor, opera comică devine genul preferat, opus operei de curte, prin caracterul ei realist şi popular.

Opera comică, reprezentată la început prin compozitori ca Jean-Jacques Rousseau (*Ghicitorul satului*), evoluează, în a doua jumătate a secolului XVIII, spre melodramă, îmbinînd momentele comice cu cele lirico-sentimentale, păstrînd însă dialogul vorbit şi elemente ale muzicii de gen popular ca trăsături caracteristice. Pe această linie se înscriu creaţiile unor compozitori ca: Duni, Philidor, Monsigny, Grétry.

Şi în Anglia apare (în prima jumătate a secolului XVIII) un gen de operă apropiat de tipul operei *buffa* şi al operei *comice* franceze, intitulat *beggar's opera* („Opera cerşetorilor”), care parodiaza opera de curte, bazîndu-se pe aceleaşi elemente de satiră socială şi valorificînd creaţia populară, în special cîntecele orăşeneşti care circulau în mediul larg democratic. Corespondentul acestor genuri de operă comică realistă în Germania este *Singspielul*, ale cărui trăsături caracteristice au fost arătate mai sus.

Opera serioasă trebuia totuşi să găsească o cale de ieşire din impasul la care ajunsese, fiind totuşi genul în care puteau fi afirmate ideile majore legate de problematica epocii care precede revoluţia burgheză din Franţa. Calea aceasta a fost găsită de Christoph Willibald Gluck (1714—1787), care a reuşit să înlăptuiască o importantă reformă în domeniul acestui gen de operă. Prin operele sale *Orfeu*, *Alceste*, *Ifigenia în Aulida* şi *Ifigenia în Taurida*, Gluck stabileşte un nou tip de dramaturgie, bazată pe o desfăşurare intens dramatică, la care contribuie tot ansamblul de mijloace folosite în operă: aria, recitativul, corurile, baletul şi părţile orchestrale. Gluck elimină elementele de pură virtuozitate care abundau în opera *seria* şi creează arii cu un rol dramatic bine definit. În arii, el îmbină elementele stilului recitativ cu cele cantabile, lirico-patetice, realizînd adevărate monoloage, strîns legate de întreaga dezvoltare a acţiunii. Recitativele în operele lui Gluck sînt acompaniate de orchestră, avînd un caracter expresiv, plastic; ele fac sudura între diferitele momente ale desfăşurării acţiunii. Gluck a dat o semnificaţie dramatică corului şi baletului, care se integrează ca părţi componente ale dramaturgiei, logic şi unitar concepută. Părţile orchestrale au rolul de a adînci sensul dramatic al lu-

crării, prezentînd caracteristicile unei tratări simfonice. De altfel, chiar în uvertură, Gluck este acela care se folosește de forma de sonată ca și de ample mijloace orchestrale, pentru a realiza o adevărată sinteză a dramei muzicale (vezi uverturile la *Alceste*, la *Ifigenia în Aulida* și *Ifigenia în Taurida*).

Reforma operei a fost înfăptuită de Gluck în cadrul unor subiecte inspirate tot din mitologie. Ideile pe care le intruchipează aceste subiecte sînt relevate însă cu multă pregnanță, căpătînd o semnificație actuală, contemporană — este vorba despre ideea de jertfă, de eroism și curaj în lupta pentru dobîndirea unor idealuri mărețe. Tocmai prin aceasta operele reformatoare ale lui Gluck reprezintă ecoul năzuințelor epocii premergătoare revoluției franceze, care a influențat direct creația compozitorului.

Lui Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791) îi revine rolul de a ridică opera pe înalte culmi ale artei realiste. În vasta sa creație, el a abordat toate genurile de operă atît *seria*, *buffa* cît și *Singspiel*-ul german. Perioada de maturitate a creației sale își găsește o strălucită expresie în operele: *Răpirea din Serai*, (*Singspiel*), *Nunta lui Figaro* (operă *buffa*), *Don Juan* (*dramma giocoso* — dramă veselă — în care comicul se împletește cu tragicul, într-o dramaturgie pe drept cuvînt denumită shakespeareană), *Flautul fermecat* (*Singspiel*). Deși diferite ca genuri și ca tematică, aceste opere se caracterizează prin concepția lor realistă și prin marea bogăție melodică izvorită dintr-o profundă legătură cu cîntecul și dansul popular. Mozart reușește să redea caracterul complex, multilateral, al personajelor și al situațiilor printr-o acțiune dramatică vie, ale cărei idei conducătoare își găsesc o mai amplă și mai profundă realizare în muzică decît în libretul folosit. (Este cazul operelor *Nunta lui Figaro*, *Don Juan*, *Flautul fermecat* și a altor opere ale sale.) În operele sale de maturitate, compozitorul îmbină marea sa măiestrie de tratare vocală cu cea orchestrală, într-o concepție simfonică organic dezvoltată. (Nu întîmplător, uverturile acestor opere reprezintă pagini simfonice de o nemuritoare valoare artistică.)

Prețioasa contribuție a lui W. A. Mozart în crearea operei realiste cu adînc conținut social este greu de înțeles, dacă nu o legăm de spiritul progresist al epocii revoluției franceze, care și-a găsit diverse forme de exprimare în toate domeniile de creație artistică.

În timpul revoluției burgheze din Franța ia naștere un nou tip de operă eroică, denumit *opera salvare* care intruchipează ideile eliberării de sub jugul tiraniei. În acest nou tip de operă sînt folosite atît tradițiile operei reformatoare ale lui Gluck, cît și tradițiile operei comice. Compozitorii care scriu asemenea opere sînt: Grétry, Cherubini, Méhul, Lesueur.

Marele Ludwig van Beethoven (1770—1827), în unica sa operă *Fidelio*, valorifică tocmai acest tip de operă „salvare”, împrumutîndu-i unele trăsături ale *Singspiel*-ului german. În opera sa, Beethoven scoate în evidență,

cu o mare forță expresivă, ideea eroismului, a luptei pentru libertate. Întreaga lucrare poartă amprenta concepției simfonice a titanului.

În prima jumătate a secolului XIX, în Italia, opera este viu reprezentată de compozitori ca Rossini (1792—1868), Bellini (1801—1836), Donizetti (1797—1848). Aceștia, deși păstrează în operele lor tradiția ariilor de coloratură specifică *bel canto*-ului italian, redau, în multe din operele lor, suflul patriotic, ideile de eliberare, dragostea de viață și optimismul poporului italian. Sub influența ideilor revoluționare din preajma anilor 1830, Rossini, prin opera sa *Wilhelm Tell*, scrisă pentru scena teatrului din Paris, inaugurează un nou stil de operă romantico-eroică.

O serie de compozitori francezi, ca G. Meyerbeer (1791—1864), Fr. Auber (1782—1871), dezvoltă acest stil în așa-numita *grand opera* (opera mare). Prelucrând unele tradiții ale operei *seria* și ale operei comice, în aceste opere, ei afirmă și multe din noile trăsături romantice. Dar, caracterul pompos și exagerarea fastului scenic erau în dauna veridicității acțiunii, cât și a conținutului muzical.

Apariția romantismului în Europa se face de altfel simțită și în operă, afirmându-se prin căutarea izvorului de inspirație în vechile legende populare, prin tendința accentuată spre pitoresc, prin îmbogățirea formelor și paletei orchestrale.

În Germania, Carl Maria Weber (1786—1826), unul din reprezentanții romantismului, exprimă în operele sale trăsăturile caracteristice ale acestui curent, atât prin tematica lor, cât și prin mijloacele de expresie folosite. *Freischütz*, *Euryanthe* și *Oberon* reprezintă cele mai de seamă opere ale compozitorului și afirmă noul drum de dezvoltare al operei naționale germane. Este de remarcă că în deosebi în *Freischütz* se vedește tendința de dezvoltare a *Singspiel*-ului, în noua concepție romantică a tratării tematicii populare, a valorificării folclorului german.

Pe drumul deschis de Weber operei naționale germane, cu un pronunțat caracter romantic, merge și marele reformator al operei Richard Wagner (1813—1883), care se inspiră din legendele și miturile populare germane, dramatizându-le în librete alcătuite chiar de el. Wagner creează așa-numita „dramă muzicală”, care izvorăște, în primul rând, din nevoia de a realiza o mai strânsă legătură între textul poetic și muzică. Creînd un nou tip de dramaturgie de operă, Wagner renunță la formele tradiționale (arii, recitative), afirmând ideea unei dezvoltări neîntrerupte, prin folosirea „melodiei continue” și a *leitmotivelor* (teme conducătoare), care străbat întreaga operă și exprimă într-o formă concisă și pregnantă, fie caracteristica eroilor, fie anumite idei sau fenomene din natură.

Wagner atribuie o importanță deosebită orchestrei, într-o formație mărită, dându-i un rol preponderent în dramaturgia muzicală.

Deși creația de operă a lui Richard Wagner prezintă un caracter contradictoriu, confruntând tendințele realiste cu cele mistice, idealiste, ea se situează pe planul unei înalte realizări artistice, prin elementele inovatoare, care au îmbogățit mijloacele de exprimare în spiritul unei gândiri muzicale evolute, din care nu lipsește filonul sănătos al inspirației din tezaurul creației populare. (*Maestrii cîntărești din Nürnberg, Tannhäuser, în parte Tetralogia.*)

În a doua jumătate a secolului XIX, în Italia, își desfășoară activitatea Giuseppe Verdi (1813—1901), unul din marii compozitori de operă, care a lăsat creații realiste ce se bucură și astăzi de o mare popularitate în rândul celor mai largi mase ale publicului. Autorul operelor *Rigoletto, Traviata, Aida, Othello, Falstaff* etc. a reușit să marcheze un drum ascendent de dezvoltare în stilul său de operă, adîncind conținutul subiectelor, dovedind deosebite aptitudini de dramaturg, capacitatea de a reda un conținut profund uman într-un limbaj muzical accesibil, în care primează melodia ce se revarsă generos atît în țesătura vocală cît și în cea orchestrală a operelor sale. Forma tradițională de arie și ansamblurile vocale îi slujesc lui Verdi în cele mai multe opere ale sale, ca să realizeze portrete psihologice, cu multă expresivitate și putere de convingere. Alături de arii, el folosește *arioso-ul* și formele muzicii de gen ca: cîntecul cu cuplete, valsul; marșul etc. În ultimele sale opere, *Othello* și *Falstaff*, compozitorul recurge la principiul leitmotivului, creînd o dezvoltare muzical dramatică neîntreruptă, ștergînd granițele dintre arie, recitativ, ansambluri vocale, coruri etc. În cea de-a doua jumătate a secolului XIX, în Franța, se afirmă un nou tip de operă, cu un pronunțat caracter liric, sentimental. Reprezentanții acestui tip au fost Ch. Gounod (1818—1893), autorul operelor *Faust* și *Romeo și Julieta*, A. Thomas (1811—1896) — *Mignon*, J. Massenet (1842—1912) — *Manon Lescaut, Werther*. În deceniul al șaptelea, Georges Bizet (1838—1875), care încercase să scrie și în genul operei lirico-sentimentale (*Pescuitorii de perle*), spune un cuvînt nou prin nemuritoarea sa creație *Carmen*, bazată pe un nou tip de dramaturgie realistă. Aceasta este generată de însuși subiectul operei, pe care compozitorul îl alege cu curaj din viața cotidiană, din mediul popular al epocii sale. Opera nu mai păstrează decît în mică măsură formele sale tradiționale. Caracterizarea eroilor și a întregii situații dramatice este realizată prin intermediul intonațiilor cîntecelor și dansurilor populare, inspirate în mare parte din folclorul spaniol. Dansuri ca *seguidilla* și *habanera* sînt folosite cu multă autenticitate pentru conturarea eroinei principale, Carmen. Tematica muzicală este concentrată în jurul cîtorva idei conducătoare, reliefate chiar în introducerea simfonică a operei, ce conține în germene întreaga dramaturgie dezvoltată în actele ei.

În cadrul evoluției operei franceze din a doua jumătate a secolului XIX, trebuie menționată contribuția lui Claude Debussy (1862—1918) care, prin creația sa *Pelléas et Mélisande*, înscrie o pagină nouă și originală în istoria operei. Preluând multe elemente ale concepției wagneriene, în ceea ce privește construcția dramei muzicale, Debussy realizează o creație în spiritul francez, bazată pe tradițiile operei franceze și a valorificării intonațiilor specifice limbii franceze.

El rupe însă cu maniera tradițională, folosind în locul ariilor, recitative și dialoguri de o mare expresivitate și plasticitate muzicală, precum și interludii orchestrale de un deosebit farmec.

Și în Italia, opera continuă să-și găsească demni reprezentanți în această perioadă. Trebuie remarcată creația unor compozitori ca P. Mascagni (1863—1945), Leoncavallo (1858—1919), Puccini (1858—1924), care deși alunecă uneori pe panta unui sentimentalism desuet, limitându-se la o sferă minoră de probleme, reușește totuși să redea în mod veridic aspecte ale realității. Acești compozitori păstrează vie tradiția operei italiene. Bogația melodică a operelor, marea lor accesibilitate și dramaturgia de efect, pe care o minuiesc cu multă abilitate, au făcut ca creațiile lor, *Cavaleria Rusticană* (Mascagni), *Paiațe* (Leoncavallo), *Tosca*, *Boema*, *Cio cio-san* (Puccini), să fie extrem de populare în lumea întreagă.

Către sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, se observă în operă tendința înlocuirii ariei încheiate, ca formă de sine stătătoare, prin recitativ, în special melodic, care, urmărind în mai de aproape inflexiunile cuvintelor, apare mai potrivit pentru desfășurarea și continuitatea acțiunii, pentru cursivitatea și logica acesteia. Exemple găsim la Wagner, Debussy și alții.

Cu toată această tendință, aria rămâne unul din elementele de bază ale operei realiste.

Încă de la începutul secolului XIX, în istoria operei, se deschide un nou și important capitol înscris de cultura muzicală rusă cu multă strălucire. Afirmarea școlii naționale ruse a însemnat triumful principiilor realiste democratice, a valorificării folclorului național, a transmiterii unui înalt mesaj progresist, uman și social, în toate domeniile de creație muzicală. Desigur că opera a stat în centrul atenției compozitorilor școlii naționale ruse, ca unul din genurile ce permitea, înaintea altora, realizarea deplină a acestor înalte principii artistice.

Mihail Ivanovici Glinka (1804—1857), părintele școlii naționale ruse a fost și primul mare reprezentant al operei ruse. Cele două creații ale sale *Ivan Susanin* (1836) și *Ruslan și Ludmila* (1842) marchează începuturi valoroase în dezvoltarea operei ruse. Viața poporului rus, episoadele sale epico-eroice, dramatice, imaginația poetică și fantastică, manifestată în basmele și legende populare, au constituit prețioasa sursă de inspirație

a acestor creații. Structura intonațională, ritmică, modală, polifonică, structura formei, precum și principiile dezvoltării muzicale a cîntecului și dansului popular, a romanței și cîntării corale populare ruse și-au găsit o prețioasă valorificare în operele marelui compozitor rus. Aceste lucrări prezintă noi trăsături în dramaturgia genului de operă. Se remarcă în primul rînd preponderența rolului maselor (a poporului) reliefată prin marile scene corale ce se desfășoară într-o strînsă legătură muzical-dramatică cu părțile solistice ale eroilor săi.

Alexandr Sergheevici Dargomijski (1813—1859), prin opera sa *Rusalka*, creează un nou tip de dramă muzicală populară „lirico-psihologică” cu o vădită tendință de critică socială. Mergînd pe drumul deschis de Glinka, Dargomijski manifestă un deosebit interes pentru redarea intonațiilor vorbirii (a intonațiilor specifice limbii ruse) în muzică. Astfel el realizează un fel de declamație muzicală cantabilă, profund expresivă, ce se încadrează în concepția realistă, național-populară a întregii lucrări.

Ceilalți mari compozitori de operă ai școlii naționale ruse au preluat și dezvoltat tradițiile stabilite de Glinka și Dargomijski, realizînd creații nemuritoare. În deosebi se relevă operele compozitorilor „mănunchiului puternic” A. P. Borodin (1834—1887), N. A. Rimski-Korsakov (1844—1908) și M. P. Musorgski (1839—1881). *Cneazul Igor*, capodopera lui A. P. Borodin, reprezintă o adevărată epopee eroico-populară, care, prin adîncirea problematicei sociale și amploarea de frescă istorică a dramaturgiei, se ridică pe una din culmile operei clasice, realiste, cu caracter epic. Manifestînd o mai mare preferință pentru stilul cantabil decît pentru cel recitativ, Borodin a dat dovadă de o nesecată inspirație melodică, generată de o adîncă cunoaștere a cîntecelor și dansurilor populare ruse și ale acelor ce aparțin popoarelor orientale.

N. A. Rimski-Korsakov a abordat mai multe genuri de operă în creația sa. Astfel, dacă *Pskoviteanka* se apropie de drama muzicală populară istorică, *Logodnica țarului* se înscrie pe linia redării dramei intime psihologice. *Sadko* este o „operă bilină” cu caracter epic, iar *Snegurocika* (Fata de zăpadă), *Povestea despre țarul Saltan*, *Legenda despre nevăzutul oraș Kitej* redau prin intermediul basmului și al legendei frumusețea morală, optimismul, poezia și dragostea de viață a poporului rus. Folclorul ucrainean l-a inspirat pe compozitor în alte două opere ale sale: *Noapte de ajun* și *Noapte de mai*. Ultima sa operă *Cocoșul de aur* reprezintă o creație plină de originalitate, în care compozitorul se folosește încă o dată de lumea basmului pentru a crea o satiră politico-socială foarte ascuțită, ce se află într-o directă legătură cu evenimentele revoluționare ale epocii creării sale (1907). Prin conținutul numeroaselor sale opere, Rimski-Korsakov, ca și ceilalți reprezentanți ai școlii naționale ruse, a valorificat cu multă măiestrie, în

formele lor vocale și instrumentale, cele mai adânci resurse ale folclorului, recurând și la aspectele sale arhaice. Mare cunoscător al orchestrației, Rimski-Korsakov a îmbogățit partitura operelor sale cu pagini de o mare plasticitate, contribuind la redarea atmosferei și în special a cadrului fantastic, de basm, al operelor sale.

Modest Petrovici Musorgski, creatorul celor două geniale drame muzicale populare — *Boris Godunov* și *Hovașcina* — a formulat chintesenta concepției sale artistice astfel: „Eu înțeleg poporul ca pe o forță uriașă însuflețită de o singură idee. Acesta este țelul meu, pe care am încercat să-l rezolv în operă“.

Opera *Boris Godunov* se bazează pe un puternic conflict social și psihologic, exprimat în opoziția dintre stăpînitori și popor. Dramaturgia operei este concepută pe mai multe planuri, reflectînd complexitatea vieții personajelor și epocii istorice pe care o redă. Se disting două linii principale: drama socială a poporului asuprit și drama personală a țarului criminal, Boris, împletite într-o acțiune dirijată într-un sens unitar de ideea centrală a lucrării. Intonațiile cîntecului popular și cele ale vorbirii se îmbină armonios în operă, căpătînd forme de recitativ, declamație muzicală sau melodie de largă cantabilitate, după cum cere desfășurarea acțiunii. Personajul principal al operei este poporul, redat atît prin imagini de ansamblu (coruri), cît și individualizat prin diferiți eroi (episoade intercalate în scenele de masă cu replici construite sub formă de dialoguri sau părți solistice în forma unor cîntece populare, bocete etc.).

Hovașcina a fost concepută ca o grandioasă epopee populară, în care se reflectă soarta Rusiei într-o epocă istorică critică. Și în această mare creație a sa, Musorgski dovedește originalitatea talentului său, forța nepuizabilă de asimilare a tot ce e mai specific muzicii populare ruse. În *Căsătoria*, Musorgski a căutat să meargă pe linia începută de Dargomijski în *Oaspetele de piatră*, realizînd o operă-recitativ pe care a considerat-o un experiment în găsirea intonațiilor ce izvorăsc din graiul omenesc. *Tîrgul din Sorocinsk* reprezintă o valoroasă realizare a lui Musorgski în domeniul comediei muzicale realiste în care și-a găsit o autentică întruchipare creația populară ucraineană.

Opera a fost unul din genurile preferate de P. I. Ceaikovski (1840—1893). El era de părere că numai un subiect profund emoționant poate constitui libretul unei opere. De aceea își alege cu grijă subiectele, ce conțineau de obicei tema dragostei, pe care o considera „cel mai emoționant dintre sentimentele omenești“. Eroii operelor lui Ceaikovski sînt oameni simpli, adevărați, mînați de sentimentele și pasiunile lor omenești.

Printre cele mai importante creații ale lui Ceaikovski, în genul operei, se relevă *Evgheni Oneghin*, care a fost concepută într-un „stil de cameră“, ceea ce l-a determinat de altfel pe compozitor să-i definească genul, inti-

tulind-o „scene lirice“. În această fermecătoare lucrare predomină melodia ceaikovskiană de largă respirație, care reliefează structura psihologică a eroilor și desfășurarea întregii acțiuni, încadrată în forme dictate de dramaturgia lucrării (duete, scene cu o desfășurare muzicală continuă ca, de exemplu, „*Scrisoarea Tatianei*“, scene corale, dansuri).

Mai menționăm operele : *Vrăjitoarea*, *Fata din Orléans*, *Mazeppa*, *Dama de Pică* și *Iolantha*.

Dama de Pică întruchipează întreaga concepție filozofică a compozitorului, într-o acțiune profund dramatică, a cărei semnificație socială de critică la adresa unei orînduiri crude, dominată de puterea „aurului“, care strivește orice năzuință spre fericire a omului, se reliefează în mod frecvent. Gîndirea simfonică a compozitorului axează dramaturgia și întregul complex de mijloace de expresie pe planuri puternic contrastante, care se grupează în jurul temelor centrale (cele legate de ideea obsedantă a forței „destinului“ a „celor trei cărți“ și cele legate de „dragoste“ și „fericire“), ce-și găsesc o variată și organică dezvoltare în cele șapte tablouri ale operei.

Opera rusă este reprezentată la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX de compozitori ca S. I. Taneev (1856—1915), care scrie o grandioasă lucrare epică inspirată din antichitate, intitulată *Oresteia*, și S. V. Rahmaninov, autorul operelor : *Aleko* (după poemul *Țigani* de Pușkin), *Cavalerul sgîrcit* și *Francesca da Rimini*, lucrări de mici proporții ce păstrează tradițiile realiste ale operei ruse. Școala națională rusă a avut un mare răsunset în întreaga Europă, constituind un exemplu și un stimulent pentru celelalte școli naționale. Opera a fost cultivată și folosită ca tri-bună de afirmare a ideilor patriotice, de luptă pentru libertate, împotriva nedreptăților sociale, de valorificare a folclorului național într-o serie de țări ca Polonia, unde se impune creația de operă a lui S. Moniuszko (1819—1872), în special cu opera sa *Halka*. Școala națională cehă cunoaște doi mari reprezentanți, care dau o valoroasă creație de operă : B. Smetana (1824—1884), autorul operelor : *Mireasa vindută*, *Dalibor*, *Libușa* și altele, și A. Dvořák (1841—1904), în a cărei creație de operă se remarcă în mod deosebit *Rusalka*. Tradiția operei cehoslovace este continuată cu succes de către compozitorii zilelor noastre ca, de exemplu, Eugen Suchon, în opera sa de puternic realism *Krutniava* (Vîltoarea). Unul din compozitorii de frunte care reprezintă școala națională din Ungaria în domeniul creației de operă este F. Erkel (1810—1893), autorul a 9 opere dintre care se remarcă : *Bank Ban*, *Laslo Hunyadi*, *Gheorghe Doja*, *Maria Bathori*.

Părintele școlii naționale spaniole F. Pedrell (1841—1922) vădește, de asemenea, un interes deosebit pentru genul de operă. El scrie operele : *Quasimodo* și *Trilogia Pirineii*. I. Albéniz (1860—1909), deși preocupat, în

special de creația instrumentală (mai ales muzică pentru pian), scrie și el opera *Pipita Himenes*. În creația lui Manuel de Falla (1876—1946) se remarcă originala operă *Păpușile maestrului Pedro* (care are la bază un episod din *Don Quijote*), pătrunsă de verva și autenticitatea bogatului folclor spaniol.

Compozitorii europeni în a căror creații s-au manifestat influențe ale curentelor formaliste decadente, specifice epocii de descompunere a capitalismului, au manifestat mai puțin interes pentru genul de operă care preținde, prin însăși natura sa, o legătură profundă cu viața și muzica populară, iar atunci când s-au preocupat, au tratat-o într-o manieră ruptă complet de principiile realiste ale operei, cum ar fi, de exemplu, Arnold Schönberg în opera *Erwartung* (Așteptare).

Printre compozitorii occidentali realiști putem menționa pe Benjamin Britten (1913) cu opera *Peter Grimes*, Wolf Ferrari (1876—1948) cu operele *Cei patru bătărași*, *Soții îndrăgostiți* și *Văduva isteasă*, George Gershwin cu opera *Porgy and Bess* și alții, care au dat unele creații valoroase, păstrând și dezvoltând principiile clasice ale genului.

Opera cunoaște o înfloritoare dezvoltare în Uniunea Sovietică, dovădindu-și viabilitatea, capacitatea de a se inspira din contemporaneitate, de a înfrunța problemele majore legate de viața poporului și de lupta sa revoluționară. Preocuparea pentru înnoirea genului, în primul rând printr-un conținut actual, cu o adâncă semnificație socială și politică, a stat și stă în centrul problemelor de creație ale compozitorilor sovietici. Aceștia au reușit să dea poporului sovietic multe opere valoroase printre care putem cita *Pe Donul liniștit* de I. Dzerjinski, care folosește în mare măsură intonațiile cântecului de masă sovietic, ce înnoiește substanța muzicală a operei.

Operele lui S. Prokofiev *Semion Kotko*, *Povestea unui om adevărat*, *Duena* și mai ales *Război și Pace* se înscriu printre realizările de seamă ale muzicii sovietice de acest gen. Originalitatea stilului prokofievian, spiritul inovator al marelui compozitor, imprimă acestor lucrări o tratare cu totul nouă a mijloacelor specifice operei. Principiul declamației-recitativ își găsește o forță expresivă inedită în concepția lui Prokofiev, care folosește o construcție melodică și armonică specifică stilului său fără a renunța la osatura solidă a formelor clasice.

Colas Breugnon (după Romain Rolland) și *Familia lui Taras* reprezintă alte două importante creații de operă ce aparțin compozitorului D. Kabalevski. *Familia lui Taras* ca și *Tinăra Gardă* a compozitorului ucrainean Iuri Meitus sau *Djalil* de N. Jiganov, se inspiră din lupta grea, plină de jertfe, din anii Războiului pentru Apărarea Patriei. Tematica istorico-revoluționară își găsește o vie înfrunțare în opere ca: *Decembriștii* de Iuri Saporin sau *Bogdan Hmelnițki* de I. Dankievici. Compozitorii republicilor unionale, care sînt preocupați de crearea unor opere naționale demne de a

reprezenta înfloritoarea cultură muzicală sovietică, se inspiră adesea din trecutul legendar, istoric, al popoarelor lor. De exemplu, opera *Ker Oglı* de Uzeir Gadjibekov.

Eroismul muncii, al vieții pașnice a oamenilor sovietici, constructori ai comunismului, se impune ca una din temele cele mai actuale în operele compozitorilor sovietici. *Departee de Moscova* de Ivan Dzerjinski și *Sevil* de compozitorul azerbaigian Amirov reprezintă începuturi promițătoare în această direcție.

În țara noastră, opera începe să preocupe din ce în ce mai intens pe compozitorii noștri. Deși ne aflăm încă într-o fază începătoare în acest domeniu, totuși, școala românească merge cu pași siguri pe drumul realismului socialist.

Lucrări mai vechi ca *Năpasta* de Sabin Dragoi, alături de altele mai noi ca *O noapte furtunoasă* și *Pană Lesnea Rusalim* de Paul Constantinescu, *Ion Vodă cel Cumplit*, *Rășcoala* și *Fata cu garoafe roșii* de Gheorghe Dumitrescu, *Neamul Șoimăreștilor* de Tudor Jarda constituie mărturii grăitoare ale interesului pe care compozitorii din țara noastră îl manifestă pentru acest gen muzical atât de popular.

O operă remarcabilă, de răsunet mondial este *Oedip* de marele George Enescu, în care mijloacele evaluate, de o mare expresivitate, sînt puse în slujba unui conținut de un adînc umanism și de un puternic dramatism.

Reluînd vechea temă a luptei omului cu destinul, opera *Oedip* îi dă o semnificație plină de optimism. Momentul crucial al acțiunii, în care *Oedip* răspunde Sfînxului: „Omul este mai tare decît destinul” este edificator în acest sens.

Compozitorul aduce o manieră personală de tratare a partidei vocale, prin utilizarea, pe tot parcursul ei, a unui recitativ melodic de o adîncă încordare dramatică. Acest recitativ este determinat de însăși necesitatea exprimării unor conflicte și frămîntări sufletești de mare tensiune.

*
* *
*

După această privire generală asupra evoluției operei, socotim util să examinăm pe scurt forma în care ea se desfășoară.

Ca orice lucrare dramatică, opera conține și ea o prezentare a personajelor, o dezvoltare a conflictului dramatic și un epilog, adică o rezolvare a acestui conflict.

În acest scop, ea se împarte în acte, alcătuite, la rîndul lor, din scene. Scenele constituie anumite episoade, nu prea lungi, în care se conturează o serie de situații, legate între ele, care converg către deznodămîntul final.

Ca mijloace de realizare muzicală, vom întâlni în operă: aria, arietta, arioso-ul, cavatina, balada, recitativul, imnul etc., iar ca formații vocale, solourile, ansamblurile solistice (duete, terțete, cvartete etc.) și corurile.

Să luăm de pildă actul al IV-lea din opera *Aida* de Verdi, în care figurează scena cu duetul dintre Amneris și Radames.

Amneris, care, din gelozie, a denunțat pe Radames, este cuprinsă de remușcări și, îndrăgostită de acesta, vrea să-l salveze.

Verdi transpune în muzică aceste frământări prin recitative melodice, iar în momentul când intervine propunerea de salvare, compozitorul recurge la duetul vocal.

În ceea ce privește folosirea diferitelor forme în care se pot îmbrăca diversele episoade ale operei, situațiile și caracterizările personajelor, nu poate fi vorba de scheme intangibile sau principii de dezvoltare imuabile, totul fiind lăsat la libera inspirație a compozitorului.

Trebuie relevată însă metoda de dezvoltare a leitmotivului (motivului conducător), pe care Wagner a ridicat-o la înălțimea unui principiu. În *Maestrii cântăreți* el aduce de pildă peste 50 de leitmotive, cu care caracterizează diversele personaje și situații. De asemenea, Ceaikovski utilizează în *Dama de Pică* trei leitmotive. Rimski-Korsakov merge pe linia unor leitme, adică a unor teme mai largi și mai conturate, ca, de exemplu, în *Logodnica țarului*.

Principiul leitmotivului a dobândit o mare răspândire în zilele noastre, pentru că prin el se asigură unitatea imaginilor și caracterizării personajelor și situațiilor.

În opera lui Gheorghe Dumitrescu, *Ion Vodă cel Cumplit*, găsim peste 15 leitmotive principale.

În schimb, Paul Constantinescu, în *Pană Lesnea Rusalim*, merge pe drumul caracterizării personajelor prin teme de largă respirație, foarte apropiate de intonațiile cântecului popular.

Rolul orchestrei este deosebit de important în operă. Ea nu se poate mărgini la simplul acompaniament al vocilor, ci trebuie să participe, în egală măsură cu acestea, la talmăcirea conflictelor dramatice, ceea ce reclamă din partea compozitorului o concepție adâncă a dramaturgiei și o mare măiestrie simfonică.

Opereta

Opereta poate fi socotită ca derivând din opera comică (*opera buffa*), cu care se aseamănă prin aceea că, sub raport formal, este alcătuită din părți muzicale, alternând cu dialoguri vorbite. Subiectul ei este în general mai vesel, mai spumos, mai animat, mai facil, fiind de cele mai multe ori presărat cu glume și replici spirituale.

Subiectul unei opere se încheie totdeauna în chip fericit, spre des-tinderea și satisfacția auditorului.

Muzica sa, care se desfășoară în proporții mai restrânse, are un accentuat caracter de cantabilitate, fără prea multe pretenții de dezvoltare sau expresie armonică. Din această cauză, piesele ei muzicale de rezistență sînt melodiile sentimentale — de preferință de dragoste — care reclamă totdeauna o linie melodică bine conturată.

După începuturi, derivînd din tradiția operei comice, opereta se conturează ca atare prin sec. XIX cu L. Varney, E. Audran, J. Offenbach, F. Hervé, M. Lecocq, Fr. Suppé și alții.

André Messager, Emmanuel Chabrier și Gabriel Pierné pot fi citați printre compozitorii care tratează opereta la un nivel superior, apropiind-o de opera comică.

Un mare avînt l-a cunoscut școala vieneză de operetă, avînd ca reprezentanți de seamă pe Johann Strauss-fiul, C. M. Ziehrer, Karl Millöcker, Franz Lehár, Emmerich Kalman etc., ale căror lucrări se remarcă prin melodica lor inspirată și generoasă.

În Uniunea Sovietică, opereta cunoaște o mare înflorire prin lucrările lui I. Dunaevski, D. Șostakovici, I. Miliutin și alții.

În țara noastră, genul operetei este din ce în ce mai gustat de masele largi. *N-a fost nuntă mai frumoasă* de N. Kirculescu, *Ana Lugojana* și *Plutașii de pe Bistrița* de Filaret Barbu, *Lăsați-mă să cînt* și *Lysistrata* de Gherase Dendrino se bucură de o largă apreciere din partea marelui public, atît prin calitatea lor artistică, cît și prin sugestiva reflectare a contemporaneității.

Baletul

Cuvîntul balet vine de la italianescul *ballo* = dans.

Baletul este o prezentare artistică scenică în care se îmbină dansul și mimica cu muzica, costumația, decorurile, luminile etc. și în care acțiunea dramatică se desfășoară pe temeiul unui scenariu.

El poate fi un spectacol de sine stătător sau face parte, sub forma unui episod, dintr-un spectacol de operă.

Principiile dramaturgiei sînt aceleași ca cele ale operei, cu singura deosebire a înlocuirii muzicii vocale prin mimică și dans.

Ca un corespondent al ariei din operă, avem în balet diferitele solouri sau ansambluri dansante.

Putem adăuga că în balet mimica poate fi comparată cu ceea ce recitativul reprezintă în operă.

Dansul, care constituie specificul genului, este de două categorii: clasic și de caracter.

Cel clasic se dansează pe poante și în tradiția stabilită în decursul anilor, îmbogățită prin fantezia măștrilor de balet. Cel de caracter poate reda o multitudine de situații prin diferite mijloace. Accentul cade fie pe redarea jocului popular, fie pe aspectul umoristic, fie grotesc etc.

Înainte ca baletul să apară în cadrul operei ca un simplu divertisment, pe la sfârșitul secolului XVI, la curțile nobililor existau diferite ansambluri alcătuite din cîntăreți, dansatori și declamatori, care prezentau spectacole mixte fără un subiect precis.

În dorința de a îmbogăți genul și forma operei, marele compozitor Gluck a preconizat necesitatea unei strînse legături a dansului cu acțiunea dramatică a operei, pentru ca baletul să nu rămînă un simplu divertisment lipsit de coeziune.

Ca fondator al baletului clasic conținînd o acțiune dramatică poate fi socotit Jean Georges Noverre (1727—1810), care întrebuițează primul pantomima în dans, una din creațiile sale de bază fiind baletul *Don Juan*, pe muzica lui Gluck.

Secolul XIX aduce o serie de compozitori de valoare care dau la iveală lucrări devenite clasice în balet ca *Giselle* de Adam, *Coppelia* și *Silvia* de Delibes, în care se schițează tendința spre o dezvoltare dramatică și o concepție simfonică a muzicii.

Evoluția ulterioară a baletului cunoaște o înflorire deosebită prin aportul compozitorilor ruși și sovietici. Menționăm în acest sens pe Ceai-kovski cu cele trei baletе ale sale: *Lacul lebedelor* (1878), *Frumoasa adormită* (1889) și *Spărgătorul de nuci* (1892); Glazunov cu baletul *Raymonda*; Strawinsky cu *Petrushka*, *Pasărea de foc*, *Sărbătoarea primăverii* etc.; Glier cu *Călărețul de aramă* (după Pușkin) și *Floarea roșie* (pe o temă revoluționară); Asafiev cu *Flăcările Parisului* (pe o temă din perioada revoluției franceze) și *Fîntîna din Baccisarai* (după Pușkin).

Un lucru nou, și anume eliberarea completă de elementele de divertisment, îl aduce S. Prokofiev în *Romeo și Julieta*, socotit pe drept cuvînt ca unul dintre cele mai reușite baletе ale timpului nostru, în *Cenușereasa* și în *Floarea de piatră*.

Drumul trasat de acesta este urmat de A. Hacıaturian cu baletеle *Gayaneh* și *Spartacus* ca și de Kara Karaev cu *Cele 7 frumoase* și *În calea trăznetului*.

La noi, bazele baletului au fost puse de Mihail Jora cu baletul *La piață*, urmat, în anii din urmă, de *Cînd strugurii se coc*, scris pe o temă a zilelor noastre.

De asemenea au dobîndit o largă circulație baletеle *Nunta în Carpați* de Paul Constantinescu și *Priculiul* de Zeno Vancea.

INDEX ALFABETIC AL FORMELOR ȘI GENURILOR

Allemanda	98	Doina	158	Pastorala	165
Alunelul	121	Double	110	Pavana	120
Angleza	104	Ecoseza	124	Poemul simfonic	83
Arabesca	143	Elegia	159	Polca	128
Aria	104	Fantezia	159	Poloneza	128
Arietta	143	Fecioreasca	124	Potpuriul	165
Arioso	145	<u>Fuga</u>	(89)	Preludiul	165
Badineria	148	Gagliarda	112	Rapsodia	167
Bagatela	148	Gavota	112	Recitativul	168
Balada	149	Geamparalele	125	Recviemul	141
Baletul	199	Giga	102	Reveria	173
Barcarola	154	Gopak	125	Rigaudonul	120
Bărbuncul	124	Hațegana	125	Romanța	173
Berceuse	154	Hora	126	<u>Rondo-ul</u>	(40)
Bocetul	148	Humoresca	160	Ruseasca	129
Bolero-ul	121	Imitația	85	Rustemul	121
Bourrée	107	Imnul	160	Saltarello	128
Breaza	122	Impromptu	161	Sarabanda	101
Brîul	123	Invențiunea	86	Scherzo	179
Burlesca	155	Învîrtita	126	Serenada	180
Călușul	123	Jocul din Oaș	126	Siciliana	120
Canonul	85	Lezghinca	127	Simfonia	79
Cantata	137	<u>Liedul</u>	(173)	Sîrba	129
Cîntecul de mase	161	Loure	114	Sonata	(48)
Capriciul	155	Madrigalul	133	<u>Studiul</u>	181
Casațiunea	155	Marșul	161	Suita	96
Cavatina	156	Mazurca	127	Tarantella	129
Ceardașul	123	Menuetul	115	<u>Tema cu variațiuni</u>	(35)
Ciacona	95	Messa	140	Toccata	181
Colinda	157	Motetul	131	Țarina	130
Concertul	76	Nocturna	164	Țărăneasca	129
Contradansul	104	Opera	184	Uvertura	181
Coralul	137	Opereta	198	Valsul	130
Curanta	99	Oratoriul	138	Vocaliza	182
De doi	124	Pasacalia	99	Vodevilul	183
Divertismentul	157	Passepied	118		

BIBLIOGRAFIE

- 1 B. Asafiev *Forma muzicală ca proces*
Cartea II-a. Intonația.
- 2 I. V. Sposobin *Forma muzicală*
Muzghiz, 1958.
3. E. Prout *Applied forms* (Formele aplicate)
4. T. Ciortea Cursul de forme muzicale de la Conservatorul „Ciprian
Porumbescu” (în manuscris).
5. Date cu privire la cîntecele și jocurile populare, procurate de Institutul de
Folclor.

CUPRINS

Introducere	3
1. Necesitatea studierii formelor muzicale	5
2. Stilul omofonic și polifonic	7
3. Elementele de bază ale discursului muzical	9
4. Elementele constitutive ale structurii discursului muzical	17
I. Formele și genurile omofonice.	21
II. Formele și genurile polifonice	85
III. Diferite jocuri și dansuri (românești și străine)	121
IV. Formele polifonice vocale și vocal-simfonice	131
V. Diferite alte genuri vocale și instrumentale	143
VI. Genurile scenice	184

Responsabil de carte : ALEXANDRU LEAHU
Tehnoredactor : LIVIU MUNTEANU

*Dat la cules 10.01.62. Bun de tipar 10.03.62. Tiraj 2872 exemplare.
Hirtie semivelină satinată de 80 gr./m.². Ft. 700×1000/16. Coli
ed. 13,15. Coli de tipar 12,75. Ediția I. Comanda 697 A. nr. 5799.
Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 78*

Tipar executat sub com. nr. 1751 la Întreprinderea Poligrafică Nr. 2,
str. Brezoianu Nr. 23, București — R.P.R. —

