

MAIA CIOBANU
FORME MUZICALE

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale

Ciobanu, Maia

Forme muzicale / Maia Ciobanu - București: Editura Fundației
România de Mâine, 2005.

100 p., 20,5 cm.

Bibliogr.

ISBN-973-725-236-5

82.0(075.8)

82.09(075.8)

© Editura Fundației *România de Mâine*, 2006

Redactor: Andreea DINU

Tehnoredactor: Mihaela STOICOVICI

Bun de tipar: 23.03.2006; Coli tipar: 6,25

Format: 16/61×86

Editura și Tipografia Fundației *România de Mâine*
Splaiul Independenței nr.313, București, s. 6, O. P. 83

Tel./Fax: 316.97.90; www.spiruharet.ro

e-mail: contact@edituraromaniademaine.ro

UNIVERSITATEA *SPIRU HARET*
FACULTATEA DE MUZICĂ

MAIA CIOBANU

F O R M E M U Z I C A L E

Editura Fundației *România de Mâine*
București, 2006

CUPRINS

<i>Introducere</i>	7
--------------------------	---

I. CONCEPTE FUNDAMENTALE

I.1. Formă muzicală și gen muzical	9
I.1.1. <i>Arhitecturi muzicale în timp și în afara timpului</i>	11
I.1.2. <i>Importanța sistemului tonal în evoluția formelor și genurilor muzicale</i>	11
I.1.3. <i>Influența altor sisteme de organizare a sunetului asupra formelor și genurilor muzicale</i>	12
I.2. Morfologie muzicală	13
I.2.1. <i>Elementele discursului muzical: celula, motivul, fraza, perioada</i>	13
I.2.2. <i>Tehnici de prelucrare și dezvoltare a elementelor discursului muzical în funcție de parametrii sonori</i>	17
I.3. Categoriile sintactice muzicale	20
I.3.1. <i>Monodia, Polifonia, Omofonia, Heterofonia, alte categorii</i> ...	20
I.3.2. <i>Categoriile sintactice de sinteză: Monodia acompaniată, Polifonie de omofonii, Polifonie de polifonii, etc.</i>	24
I.3.3. <i>Interdependența dintre morfologia și sintaxa muzicală</i>	24
I.3.4. <i>Interdependența categoriilor sintactice/forme și genuri muzicale (forme monodice, polifonice, omofone, eterofone, genuri muzicale monodice, polifonice, omofone)</i>	26

II. FORME MUZICALE

II.1. Forme omofone	27
II.1.1. <i>Forma de lied: liedul simplu (monopartit, bipartit simplu și cu mică repriză, tripartit, tripentapartit)</i>	27
II.1.2. <i>Liedul compus (bipartit, tripartit, tripentapartit)</i>	31
II.1.3. <i>Forme variaționale: Tema cu variațiuni. Tehnica de tip variațional. Rolul și structura temei, tipuri de temă, rolul și structura variațiunilor, clasificări, organizarea pe cicluri variaționale</i>	32

II.1.4. <i>Forme cu refren: Rondo-ul. Rolul și structura refrenului, rolul și structura cupletelor, variante ale formei de rondo</i>	38
II.1.5. <i>Forma de sonată</i>	42
II.2. Forme polifone	48
II.2.1. <i>Variațiunile polifonice: Passacaglia și Ciaccona. Structura variațională a formei de passacaglie și de ciacconă. Prezența passacagliei și a ciacconei în diverse genuri muzicale</i>	48
II.2.2. <i>Fuga. Importanța formei de fugă. Semnificații estetice și filosofice. Structura și caracteristicile formei de fugă. Tema fugii (caracteristici, variante) în ipostaza Subiect - Răspuns (variante ale răspunsului), contrasubiectul (caracteristici, variante). Secțiunile obligatorii: expoziția (caracteristici, variante, rolul și caracteristicile interludiului), marele divertisment (caracteristici, variante). Stretto – rol, semnificație, caracteristici, variante. Secțiuni facultative: revenirea tonală (caracteristici, variante). Fuga dublă, triplă, cvadruplă. Prezența formei de fugă în alte genuri muzicale</i>	50
II.3. Evoluția formelor și genurilor muzicale în muzica modernă	59
II.3.1. <i>Formele clasice în neoclasicism</i> (Prokofiev, Bartok, Enescu, Strawinski, Șostakovici, etc). Inovații de limbaj: noi concepte asupra ritmului, metrului, sistemului tonal și modal, dinamicii, instrumentației și orchestrației. Impactul lor asupra formelor clasice	60
II.3.2. <i>Formele și genurile clasice în serialism. Conceptul serial. Variante ale serialismului</i>	64
II.3.3. <i>Forme și genuri clasice în muzica românească de după al doilea război mondial</i>	67
II.4. Forme noi ale muzicii moderne	74
II.4.1. <i>Forma deschisă, minimalismul, conceptul arhetipal. Forma mozaic. Forma de arc</i>	76
II.4.2. <i>Hazard și determinare în arhitectura muzicală. Tehnici aleatoare</i>	86
II.4.3. <i>Noi surse sonore și impactul lor asupra formelor muzicale: muzica electronică, spectralismul</i>	89
II.4.4. <i>Noi tehnici de compoziție și impactul lor asupra formelor muzicale: muzica stocastică, tehnicile computerizate</i>	90
II.4.5. <i>Forme și genuri de sinteză. Polistilismul. Teatrul instrumental și relația sunet – gest – cuvânt</i>	92
Bibliografie	100

INTRODUCERE

Studiul formelor muzicale are o importanță specială pentru învățământul muzical universitar.

Faptul că această disciplină este abordată în ultimii doi ani relevă maturitatea gândirii pe care studiul formelor muzicale o reclamă; este evidentă necesitatea acumulării unei anumite cantități de informații din domenii esențiale ale pregătirii unui viitor muzician profesionist: teoria muzicii, istoria muzicii, armonia, contrapunctul, citirea de partituri, pianul etc. – informații care să preceadă studiul formelor muzicale.

Înțelegerea și aprofundarea arhitecturii sonore reclamă maturitate artistică și profesională, bazată pe acumularea unor informații bazate pe domeniile mai sus amintite.

Există o anume complementaritate a tuturor disciplinelor unui an universitar și există o complementaritate a programelor acestor discipline în vederea formării unui viitor profesionist al științelor muzicale, a unui muzician care să posede atât cunoașterea, cât și sensibilitatea ce fac posibilă știința și arta educației.

Un profesor de muzică este un profesor mai puțin obișnuit și lui i se cer calități deosebite: el trebuie să fie pedagog dar și artist, să aibă acces la informații de ultimă oră și, în același timp, să urmărească continuitatea tradiției, să-și utilizeze rațiunea, dar și intuiția, știința și instinctul muzical.

Cunoașterea formelor muzicale contribuie la formarea studentului ca viitor profesor și îl împlinește ca profesionist al artei sunetelor.

Studiul formelor muzicale este necesar viitorului profesor de muzică, căci în acest fel el va avea la îndemână uneltele cele mai potrivite pentru a facilita elevilor accesul la comunicarea în și prin muzică, relevarea Sensului prin și datorită structurii sonore.

Cunoașterea formelor muzicale este necesară dirijorului pentru a-și elabora – în cunoștință de cauză – cea mai eficientă strategie interpretativă, capabilă a pune în evidență valențele partiturii. Ea este

o condiție obligatorie pentru muzicianul creator, căruia îi descoperă legile esențiale ale discursului muzical.

În același timp, studiul formelor muzicale completează, unifică și redimensionează cunoștințele dobândite grație celorlalte discipline muzicale precum teoria și istoria muzicii, armonia și contrapunctul, pianul și citirea de partituri.

Conf. univ. dr. Maia Ciobanu

I. CONCEPTE FUNDAMENTALE

I.1. Formă muzicală și gen muzical

Forma muzicală și genul muzical sunt termeni care reclamă o bună definire.

Numeroși teoreticieni au observat prea larga răspândire a confuziei dintre cele două noțiuni, alimentată și de faptul că termeni precum „lied”, „rondo”, „sonată”, „fugă” au semnificații bivalente desemnând atât forma cât și genul muzical.

Menționăm înlocuirea frecventă a termenului „gen” cu „muzică” („muzică camerală”, „muzică simfonică”).

Ceea ce complică lucrurile nu numai pentru simplul meloman, ci și pentru muzicianul profesionist este faptul că tradiția a impus uzul unor termeni a căror ierarhie și intercondiționare nu este foarte clară. Folosirea alternativă a termenului de „muzică” ca înlocuitor al celui de „gen” agravează confuzia, cuvântul „muzică” având un caracter generalizant și ambiguu.

Genul coral, de exemplu, înglobează nu numai „muzica laică”, ci și pe cea „religioasă”, nu numai „muzica cultă”, ci și pe cea „tradițională”.

În sfârșit, neclaritatea se accentuează atunci când se practică antagonisme de tipul „muzică serioasă” versus „muzică de divertisment” – în care caz semnificația termenilor este mult prea vagă.

O altă confuzie apare între noțiunea de **formă** și cea de **principiu de lucru**. Se confundă adesea forma temei cu variațiuni cu principiul variațional, forma de fugă cu principiul de lucru de tip polifonic etc.

Genul muzical definește o piesă muzicală din punct de vedere al:

1. Sursei sonore;
2. Structurii (incluzând date asupra tiparului arhitectonic, asupra sintaxei folosite etc.);
3. Caracterului;
4. Uneori, destinației sociale.

În toate cazurile expuse mai sus, genul muzical poate opera delimitări cu caracter

- a) general sau
- b) specific

Astfel, **sursa sonoră** este delimitată în mod general atunci când nu se precizează componența exactă a formației folosite („genul cameral”, genul „simfonic”, sau cel „coral”); ea este delimitată specific atunci când termenul clarifică numărul și tipul instrumentelor (al vocilor) folosite: de exemplu, genul „cvartet de coarde” desemnează o lucrare destinată unei formații compusă din 2 viori, o violă și un violoncel, genul „lied” desemnează o piesă destinată unei voci acompaniate de un instrument (de obicei, pian).

Structura sonoră poate indica în mod general categoria sintactică folosită (genuri polifonice, omofone) sau poate delimita atât varianta structurii sintactice folosite, cât și forma piesei respective. Astfel, genul de sonată include informația asupra arhitecturii folosite în interiorul piesei respective, indicând prezența formei de sonată (de obicei în prima parte, cunoscută și ca allegro de sonată), dar și a altor forme tipice ciclului de sonată (forma de lied, de rondo, eventual de temă cu variațiuni etc.).

Caracterul unui gen poate fi delimitat, de asemenea, la nivel general sau specific ca și în cazul sursei sonore. Se vorbește astfel la modul general de „muzică ușoară”, „muzică populară” etc.

Diferența între două genuri precum cantata și oratoriul stă atât în amploarea, cât și în **caracterul lor specific**, cantata fiind un gen liric și de lungime medie, în timp ce oratoriul aparține epicului și este o lucrare de mare întindere.

Clasificări precum „gen clasic” sau „gen romantic” indică criteriul estetic și stilistic, în timp ce dihotomia „gen laic” – „gen religios” delimitează destinația și funcția muzicii respective din punct de vedere religios.

Există termeni care indică genul muzical atât din punct de vedere al sursei sonore, cât și al caracterului lor.

Un bun exemplu este genul de „operă” – o lucrare de mare întindere și care, din punct de vedere al sursei sonore, este destinată unui ansamblu orchestral, cor mixt, soliști, eventual balerini. Prin termenul de „operă” genul respectiv este delimitat atât din punct de vedere al sursei sonore, cât și din cel al caracterului, opera fiind un gen de sinteză cu caracter teatral, implicând prezența unui scenariu literar etc.

Genul muzical poate preciza, în unele cazuri, o anumită **destinație socială și/sau spirituală**. Ea este evidentă în cazul *marșului*, al *imnului*, al muzicii denumite „de promenadă” sau a celei de „café-concert” ori mai nou „disco”, „dance”, „house”.

Destinația socială poate fi sugerată uneori, ca în cazul „genului cameral” care lasă să se întrevadă o ambianță elitistă, opusă populismului pe care-l propune „genul simfonic”.

Spre deosebire de genul muzical care ne furnizează circumstanțele concrete, imediate, reale ale muzicii respective, **forma muzicală descrie structura și tipologia unei lucrări**. Din această cauză conceptul de formă muzicală are un caracter abstract. Aceeași formă se regăsește în cele mai diferite circumstanțe din punct de vedere al sursei sonore, al caracterului muzicii sau al destinației sale sociale și/sau spirituale.

O formă muzicală poate fi închisă sau deschisă.

O formă muzicală este închisă atunci când încadrarea sa în timp este determinată ca fiind finită. Dimpotrivă, o formă muzicală are caracter deschis atunci când se înscrie pe o axă a timpului cu caracter infinit.

Cursul de față examinează în primul rând formele academice clasice, forme care se înscriu în categoria formelor închise, urmând ca structurile deschise să fie analizate în cursul destinat anului IV.

I.1.1. Arhitecturi muzicale în timp și în afara timpului

Iannis Xenakis deosebește „arhitecturi muzicale în timp, în afara timpului și temporale”. Scara muzicală este dată ca exemplu de arhitectură în afara timpului.

Asemenea acesteia, orice formă muzicală se înscrie în sfera structurilor „hors temps”, în timp ce desfășurarea propriu-zisă a unei muzici apare ca un fenomen temporal.

Considerațiile lui Xenakis evidențiază caracterul universal al formelor muzicale, legătura acestora cu structuri aparținând altor sfere ale existenței umane, ca și cu structurile cosmice esențiale.

I.1.2. Importanța sistemului tonal în evoluția formelor și genurilor muzicale

Formele muzicale au o strânsă legătură cu limbajul muzical. Se vorbește, de aceea, pe drept cuvânt, despre formele muzicii tonale, cristalizarea și evoluția ulterioară a sistemului major-minor fiind decisive pentru configurarea principalelor forme ale clasicismului și romantismului muzical. Așa cum se va vedea mai departe, elementele morfologiei muzicale „clasice” (celulă, motiv, frază, perioadă) sunt constituite în funcție de sistemul tonal-modal și activează conform principiilor acestuia.

Ceea ce propunem aici spre analiză sunt în primul rând formele sistemului tonal ca exemple ale unei arhitecturi bine cristalizate și, în același timp, accesibile datorită tradiției.

Diferitele secțiuni ale formelor de lied, ale rondo-ului sau ale sonatei se succed în virtutea principiului contrastului tonal, iar în concretizarea acestuia se manifestă legile armoniei tonale clasice. Se analizează secțiuni stabile sau instabile tonal, se relevă importanța dominantei care are, așa cum vom vedea, un rol decisiv în structurarea tuturor formelor tonale. Bitematismul tipic sonatei clasice se bazează și se justifică grație bipolarității tonale demonstrate în secțiunea Expoziției. Așa cum vom vedea, în cazul formelor circumscrise sistemului tonal-modal – forme care constituie corpul de bază al cursului nostru – **criteriul tonal este esențial în determinarea arhitecturii unei piese muzicale**.

Din această cauză studierea formelor muzicale nu este posibilă înaintea cunoașterii teoriei și armoniei clasice.

Evoluția formelor și genurilor muzicale este strâns legată de evoluția limbajului muzical. Vom observa astfel că aportul romantismului la dezvoltarea formelor muzicale se manifestă în primul rând prin emanciparea armoniei, prin libertatea mai mare a modulațiilor, prin inovațiile care duc concomitent la îmbogățirea limbajului tonal și la dezvoltarea formelor muzicale. Amintim în acest sens, că revoluția operată de Wagner a cărui gândire a schimbat radical concepția muzicală asupra formei muzicale în teatrul de operă și nu numai, se bazează în primul rând pe o altă concepție asupra evoluției armonice și, mai ales, pe o altă concepție asupra modulației fără de care conceptul „melodiei infinite” nu ar fi fost posibil.

1.1.3. Influența altor sisteme de organizare a sunetului asupra formelor și genurilor muzicale

Existența și istoria formelor, a genurilor muzicale se manifestă în strânsă legătură cu diferitele sisteme de organizare a sunetului. Astfel, concepția modală bizantină determină, la rândul ei, structurarea discursului muzical într-o formă specifică care depinde de strategia tipică modulației în gândirea modală bizantină.

În momentul introducerii aleatorismului ca principiu de organizare a discursului muzical, Cage adoptă hazardul nu numai în organizarea melodică, ci și în forma muzicală pe care o promovează consecvent. La rândul său, Messiaen propune, odată cu „valoarea adăugată” și structuri adăugate care schimbă echilibrul formei muzicale. În orice

epocă și în stil, impactul sistemului de organizare a sunetului asupra formelor și genurilor muzicale este esențial.

I.2. Morfologia muzicală

I.2.1. *Elementele discursului muzical: celula, motivul, fraza, perioada*

Discursul muzical poate fi analizat din punct de vedere morfologic. Asemenea discursului verbal, și în cazul celui sonor se distinge construcția frazelor și se pot discerne, la nivelul microstructurii, părțile constitutive ale acestora: celula și motivul.

Trebuie arătat că ierarhizarea morfologică de tip celulă – motiv – frază s-a cristalizat în jurul sistemului tonal-modal în care rămâne esențial principiul gravitației în jurul unui centru sonor, precum și cel al ierarhizării relațiilor intervalice.

Celula este cea mai mică unitate a discursului muzical, conținând o anumită caracteristică la nivel melodic și/sau ritmic aptă să determine traiectoria discursului muzical.

Celula muzicală poate avea un caracter:

a. Preponderent melodic



Ex. 1. R. Schumann: *Prima durere* (*Album pentru tineret*)

b. Preponderent ritmic



Ex. 2. S. Prokofiev: *Capriccio* (*Cenușăreasa*)

c. Mixt ritmico – melodic



Ex. 3. S. Prokofiev: *Marș*

Spre deosebire de motiv, celula muzicală nu are independență proprie.

Vom defini **motivul muzical** ca cea mai mică unitate sonoră având în sine un înțeles complet, motivând un proces ritmico – melodic și armonic care se organizează mai departe în frază, perioadă etc.

Motivul este alcătuit din minimum două celule.



Ex. 4. S. Prokofiev: *Marș*

Două sau mai multe motive formează o frază muzicală.

Fraza muzicală este unitatea de bază a discursului muzical. Ea reprezintă cea mai mică unitate de sens. Lungimea ei ține până la prima cadență armonică bine afirmată. Nu există o lungime prescrisă a unei fraze muzicale; întinderea și forma acesteia variază în funcție de alte coordonate precum categoria sintactică sau stilul în care se încadrează textul muzical respectiv.

Se poate distinge o desfășurare-tip a frazei muzicale, desfășurare care a fost asimilată unui arhetip sonor:

incipit – ascensio – climax – descensio – finalis

În fraza clasică sunt prezente de obicei toate elementele de mai sus.



Ex. 5. F. Mendelsohn – Bartholdy: *Cântec venețian op. 62 nr. 5*
(*Cântece fără cuvinte*)

Există însă și alte tipuri de fraze, în care unul sau altul dintre elementele menționate nu este prezent, sau anumite elemente se suprapun. Astfel, în așa numita „melodie infinită”, *finalis*-ul unei fraze coincide cu începutul următoarei fraze: în formele deschise este tipică absența climaxului etc.

În ceea ce privește fraza clasică, putem opera două clasificări importante:

1. Din punct de vedere al *finalis*-ului;
2. Din punct de vedere al simetriei organizării.

Din punctul de vedere al *finalis*-ului se poate discerne:

a. **Fraza deschisă** (când *finalis*-ul se bazează pe un element al acordului dominantei sau pe un înlocuitor al acestuia), numită și „întrebare” sau „antecedentă” (când se încheie cu o cadență întreruptă sau imperfectă).



Ex. 6. L. v Beethoven: *Sonata op. 10 nr. 3 în Re major*, partea a II-a Menuet

b. **Fraza închisă** (când *finalis*-ul se concretizează pe un element al acordului de tonică sau pe un înlocuitor al acestuia), numită și „răspuns” sau „consecventă”.



Ex. 7. L. v Beethoven: *Sonata op. 10 nr. 3 în Re major*, partea a II-a Menuet

În practica muzicală există o paletă nuanțată între caracterul deschis sau închis al unei fraze muzicale, justificată de complexitatea limbajului

armonic. Astfel, ambiguitatea semnificației stării a II-a a acordului treptei I trimite spre zona dominantei, iar versatilitatea treptei a III-a, care se poate substitui atât treptei I, cât și treptei a V-a, oferă o dublă interpretare etc.

Din punctul de vedere al simetriei organizării frazele pot fi:

- a. Simetrice
- b. Asimetrice

Simetria poate fi evaluată la nivelul frazei în sine, a cărei microarhitectură are o factură simetrică atunci când, de exemplu, fraza respectivă este formată din două motive egale ca durată și având o construcție similară. În acest caz, fraza respectivă este simetrică față de ea însăși.

ERSTER VERLUST.

Nicht schnell.

16. *fp*

Ex. 8. R. Schumann: *Prima durere* (Album pentru tineret)

O frază poate fi însă simetrică sau asimetrică față de o altă frază. Astfel, două fraze sunt simetrice între ele atunci când au același număr de motive, cu aceeași durată și aceeași microstructură.

ERSTER VERLUST.

Nicht schnell.

16. *fp*

Ex. 9. R. Schumann: *Prima durere* (Album pentru tineret)

Menționăm că muzicologii de orientare franceză numesc fraza – propoziție și perioada – frază.

În muzica clasică există un caz de „hipersimetrie”: cvadratură clasică bazată pe o înlănțuire motiv-frază-perioadă în care numărul de măsuri al acestor componente ale discursului muzical este multiplul cifrei 2.

Atunci când mai multe fraze se juxtapun fără a se îngloba în unități superioare, ele formează un **lanț de fraze**.

Perioada – element superior frazei – este alcătuit din două sau mai multe fraze. Ca și fraza muzicală, perioada poate fi: închisă sau deschisă, simetrică sau asimetrică.

Perioada poate fi simplă, dacă este alcătuită din două fraze în raportul întrebare/răspuns sau antecedent/consecvent, terminându-se de obicei cu o semicadență. Perioada simplă poate fi: simetrică, asimetrică, tonal deschisă sau tonal închisă.

Perioada complexă este formată din mai mult de 2 fraze. Se pot observa, de asemenea, perioade amplificate și perioade reduse.

Termenul de „temă muzicală” necesită clarificări datorită caracterului său de „verigă intermediară între morfologia și sintaxa muzicală” (V. Timaru, pg. 83), mai precis, datorită faptului că **tema muzicală**, deși definită ca o categorie morfologică, își constituie caracteristicile în funcție de sintaxa muzicală în care funcționează.

În cazul temei muzicale încărcătura semantică este cea mai vizibilă, ca și rolul în evoluția discursului sonor.

S-a vorbit și se vorbește de aceea de **forme tematice**, de **caracter tematic**, de **principiul tematic**, de **forme mono sau bitematice**.

1.2.2. Tehnici de prelucrare și dezvoltare a elementelor discursului muzical în funcție de parametrii sonori

Tehnicile de prelucrare a sunetului se constituie în funcție de parametrii sunetului, în primul rând în funcție de parametrii înălțime și durată. Astfel, **transformările înălțimii** se concretizează în:

1. Repetare – respectiv, reluarea frecvențelor inițiale



Ex. 10. B. Britten: *Vals*

2. **Transpoziția** – respectiv, transpunerea la un anumit interval suitor sau coborâtor a intervalelor modelului.

Variantele transpoziției sunt secvențarea (sau progresia) și imitația.

Dacă transpoziția se face la aceeași voce și urmează nemijlocit modelul, atunci fenomenul se numește **secvență** sau secvențare.



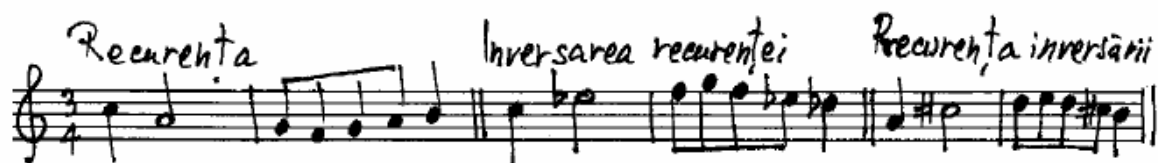
5. **Recurența inversată** – după ce melodia dată a fost supusă recurenței se va schimba sensul intervalelor rezultate.

Atunci când modelul începe și se termină cu aceeași notă, Recurența inversată este egală cu Inversarea recurenței.



Ex.15.

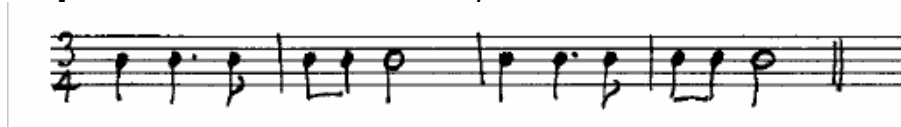
Atunci când modelul începe și se termină cu sunete diferite, Recurența inversată și Inversarea recurenței se află în raport de secvențare.



Ex. 16.

Transformările duratei se concretizează în:

1. **Repetare** – reluarea aceleiași structuri ritmice.



Ex. 17.

A repeta aceeași structură muzicală nu înseamnă a transmite aceeași informație, dat fiind că încărcătura semantică a unei structuri a care apare după a este de fapt a', semnificația sa fiind percepută în funcție de precedentul a.

Cu alte cuvinte, nu există și nu poate exista a, a, a, a..., ci numai a, a', a'', a'''..., fiecare repetare a structurii a încărcând-o cu o nouă informație în funcție de informația furnizată de a –urile precedente.

2. **Recurență** – inversarea ordinii citirii duratelor (de la sfârșit la început)



Ex. 18.

3. **Augmentarea** – fenomenul în urma căruia duratele melodiei originale cresc într-o anumită proporție, aceeași pentru fiecare durată. Cea mai frecventă este dublarea duratelor:



Ex. 19.

4. **Diminuarea** – fenomenul invers augmentării: micșorarea duratelor cu o anumită proporție, aceeași pentru fiecare durată.



Ex. 20.

I.3. Categoriile sintactice muzicale

I.3.1. *Monodia, Polifonia, Omofonia, Heterofonia, alte categorii*

Examinarea unui discurs muzical la nivelul sintaxei dezvăluie structura acestuia. Există patru mari categorii sintactice prezente (dar nu egal dominante) în epocile istoriei muzicii:

- *Monodia*
- *Polifonia*
- *Omofonia*
- *Heterofonia*

Se observă, de asemenea, variante intermediare ale acestora, ca și categorii sintactice de sinteze.

Monodia este o succesiune de sunete cu o anumită ordine a frecvențelor, duratelor, dinamicii și timbrului – succesiune enunțată de o singură voce.



Ex. 21. C. Debussy: *Micul păstor (Colțul copiilor)*

Monodia, fenomen sintactic, poate avea la bază un element morfologic (armonie). Ea se poate reprezenta printr-o curbă sinusoidală.

Monodia – cea mai veche sintaxă muzicală – este prezentă în toate perioadele istoriei muzicii.

Alte categorii sintactice sunt caracteristice unor anume curente și/sau stiluri.

Astfel, **Polifonia**, care poate fi definită ca o suprapunere de 2 sau mai multe monodii distincte este prezentă în istoria muzicii în varianta polifoniei vocale – inițiată de Școala de la Notre-Dame și a celei instrumentale exploatate la maximum de Barocul muzical. Anumite stiluri polifonice – precum contrapunctul palestrinian sau cel bachian – își revendică caracteristicile și denumirea de la reprezentanții binecunoscuți ai polifoniei – Giovanni Pierluigi da Palestrina și Johann Sebastian Bach.



Ex. 22. G. P. da Palestrina: *Îmbărbătare*



Ex. 23. J. S. Bach: *Fuga VII la 4 voci (Arta fugii)*

Polifonia (ca și monodia) există în stare incipientă în toate culturile. În stare avansată, polifonia nu există decât în cultura europeană începând cu sec. VIII-IX. Perioadele de maximă înflorire sunt perioada franco-flamandă, în care se dezvoltă contrapunctul vocal și cea a barocului muzical, care evidențiază contrapunctul instrumental.

Omofonia este o realitate sintactică în care sunetele sunt dispuse simultan, organizate în complexe sonore numite acorduri. Sunetele componente încep și sfârșesc în același timp. Densitatea omofoniei este reprezentată de numărul vocilor care intră în componența acordului. Ea poate fi sau nu variabilă.

EIN CHORAL.

Langsam.

4.

Op. 113, No. 158.

Ex.24. R. Schumann: *Coral (Album pentru tineret)*

Omofonia se dezvoltă în cultura muzicală europeană după **Ars Nova**. Clasicismul este cel care o va impune în sec. XVIII. Tot atunci, o categorie de sinteză – **Monodia acompaniată** – născută la confluența Monodiei cu Polifonia își începe cariera de excepție.

p cantabile

Ex. 25. F. Mendelsohn Bartholdy: *Cântec venețian (Cântece fără cuvinte)*

Heterofonia este un fenomen sonor intermediar între Monodie și Polifonie. Ea reprezintă suprapunerea mai multor voci care cântă aceeași melodie în octave sau la unison, dar la un moment dat se abat de la această albie pentru a se ramifica și a se reîntoarce la unison sau octavă.

La un moment dat există o superpoziție a melodiei date cu una sau mai multe variante ale sale.

Fl. 1

Cor.

Tr.

Trb.

P. I

P. II

P. III

P. IV

sempre

Camp. sempre

I.v.

sempre

Camp. sempre

I.v.

sempre

Camp. sempre

I.v.

sempre

Camp. sempre

I.v.

sempre

Ex. 26. Șt. Niculescu: *Ison II* – Concert pentru suflători și percuție

Dacă Omofonia poate fi interpretată ca o amplificare pe verticală a unei melodii, iar Polifonia ca superpoziție a mai multor acorduri, **Heterofonia** face trecerea între Monodie și Polifonie, conținând atât amplificarea pe verticală a melodiei, cât și superpoziția ei.

I.3.2. *Categorii sintactice de sinteză*

Se pot face diferite combinații între categoriile sintactice date. Acesta este cazul **Monodiei acompaniate**, rezultat al sintezei Monodiei cu Omofonia – sinteza pe care se sprijină forma de sonată și nu numai ea.

Muzica contemporană folosește **Polifonia de Omofonii**, **Polifonia de Polifonii** sau **Polifonia de Heterofonii**, dar și alte categorii sintactice de sinteză.

I.3.3. *Interdependența dintre morfologia și sintaxa muzicală*

Între morfologia și sintaxa muzicală există o strânsă legătură. Modul de organizare și de evoluție al unei fraze este diferit în textul unei colinde, care folosește o anumită organizare modală și căreia îi este propriu conceptul monodic, față de cel al unui madrigal de G. Carissimi, circumscris altei organizări modale și altor reguli de evoluție melodică.

Allegretto

Ia - tă lu - moe că-n flo - reș - te, Pă - mîn - tul că-n -

tă - tut - res - te, Dom - ni - lor și domn. din cer!

Ex. 27. Colinda *Iată lumea că-nfloarește*

lu - bi - to, te rog, îm - pie - de - că

vra - ja ce - ți ar - de - n pri - vi - re și i - nimi îm - ba - tă pe

loc, iu - bi - to, te rog, iu - bi - to, te rog!

Făp-

Ex. 28. G. Carissimi: *Reproș tandru*

El este de asemenea altul în cazul unui text bachian, altul în cazul unei piese semnate de R. Strauss, O. Messiaen sau P. Boulez.

1.2. Fl.

1.2. Kl. (B)

1. H. (F)

1. VI.

2. VI.

geteilt

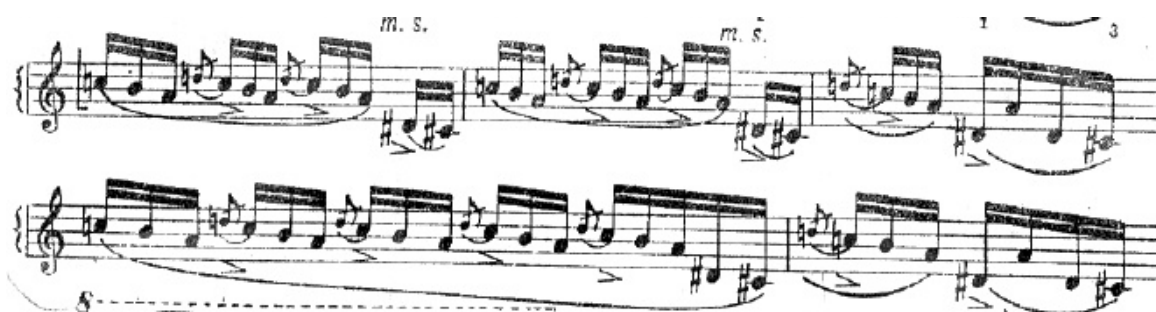
geteilt

pp

pp

cresc.

Ex. 29. R. Strauss: *Till Eulenspiegel*



Ex. 30. O. Messiaen: *Regard de prophètes, de bergers et de mages*
(*Vingt regards sur l'enfant Jésus*)



Ex. 31. P. Boulez: *Improvisation sur Mallarmé*

I.3.4. *Interdependența categorii sintactice/forme și genuri muzicale*

Fenomenele sintactice descrise mai sus au dat naștere unor forme adecvate lor, aproape indiferent de elementul morfologic. Astfel:

Monodia a dat naștere unor *forme monodice* (în muzica tradițională, bizantină, gregoriană).

Polifonia a dat naștere unor *forme polifonice* (motetul, invențiunea, ciaccona, passacaglia, fuga); Missa este un gen muzical în care domină Polifonia.

Omofonia a dat naștere unor *forme omofone* (liedul, tema cu variațiuni, rondo-ul, sonata). Simfonia, cvartetul sau concertul instrumental sunt genuri muzicale în care domină Omofonia.

Heterofonia este prezentă în noile forme propuse de muzica contemporană (de ex. în forma mozaic), ca și în noile genuri ale sec. XX-XXI (teatrul instrumental).

II. FORME MUZICALE

II.1. Forme omofone

II.1.1. *Forma de lied*

Forme simple de lied

Liedul monopartit sau **forma monopartită** este cea mai simplă formă de lied. El este reprezentat de o monostructură unitară, compusă din minimum o perioadă (minimum două fraze) și caracterizată (în sfera sistemului major-minor) de unitate tonală. Ca și în cazul tuturor formelor tonale, criteriul tonal este definitoriu. Din această cauză, deși pentru liedul monopartit este tipică prezența unei singure teme, se admit mai multe elemente tematice, cu condiția unității tonale a piesei. Liedul monopartit este prezent în piesele vocale (lied, colindă) sau instrumentale (preludiu) scurte, dar – în mod excepțional – poate fi descoperit și în genuri precum cvartetul de coarde (cazul celor 6 bagatele de Anton Webern). Forma monopartită poate fi prezentă în părțile lente ale sonatelor, simfoniilor, cvartetelor, concertelor instrumentale.

The image shows a musical score for F. Chopin's Preludiu nr. 7 in La major, Op. 28, No. 7. The score is in 3/4 time, marked 'Andantino' and 'p dolce'. It consists of three systems of piano and vocal staves. The piano part features a melodic line with various ornaments and fingerings, while the vocal part provides harmonic support. The score includes handwritten annotations: 'climax' under the second system, 'F3' above the third system, and 'F4' above the fourth system. The piece concludes with a double bar line.

Ex. 32. F.Chopin: *Preludiul nr. 7 în La major*

Liedul bipartit

Înainte de a examina structura formei bipartite vrem să menționăm faptul că unii cercetători preferă termenul de „strofic” celui de „partit”; se întâlnește de asemenea formula „formă binară” sau „ternară” în locul celei general uzitate de bi sau tripartită.

V. Timaru arată că termenul de **bipartit** – semnificând existența a două **părți** – este impropriu în definirea unei **forme muzicale** (în care se deosebesc diferitele **secțiuni** și nu **părți**), el fiind aplicabil doar **genului muzical**.

Vom folosi termen de bipartit în primul rând dintr-un considerent pedagogic practic – faptul că uzanța sa are o maximă răspândire și că inserția sa în tradiția analizei muzicale este categoric cea mai profundă.

Liedul bipartit sau **forma bipartită** are două secțiuni A și B, prima în tonalitatea de bază, a doua într-o tonalitate înrudită, de obicei în tonalitatea dominantei, atunci când tonalitatea de bază este majoră și în tonalitatea relativei atunci când tonalitatea de bază este minoră.

Forma bipartită are două variante:

- a) Bipartită simplă;
- b) Bipartită cu mică repriză.

a) **Forma bipartită simplă** are o structură binară, în care cele două secțiuni sunt delimitate tonal astfel:

A	B
a 1 a 2	b 1 b2
<i>Do major</i>	<i>Sol major</i> <i>Do major</i> sau
<i>la minor</i>	<i>Do major</i> <i>la minor</i>

Schema de mai sus reprezintă o variantă minimă, în care fiecare secțiune are două fraze, notate cu litere mici; finalul ultimei fraze din B face trecerea spre tonalitatea de bază.

(Moderato $\text{♩} = 40$)

re minor

V 501 minor

V Fa maj.

IV T

F

29

b) **Forma bipartită cu mica repriză** are următoarea structură:

A		B	
a 1	a 2	b 1	a1
<i>Do major</i>		<i>Sol major</i>	<i>Do major</i> sau
<i>la minor</i>		<i>Do major</i>	<i>la minor</i>

Spre deosebire de forma bipartită simplă, în varianta cu mică repriză, a doua frază apare în tonalitatea de bază. Ca și forma monopartită, forma bipartită apare în lucrări vocale (lieduri), instrumentale (Preludii, Nocturne, Intermezzi), de asemenea în părțile lente ale sonatelor, simfoniilor, cvartetelor, concertelor instrumentale.

A	B	CODA
a1,a2,a3,a1,a1	b1,b2,a3 var + mica dezvolt.	
<i>Si major</i>	<i>Fa diez major</i>	V12 ped. <i>Si major</i>

Ex. 34. F. Chopin: *Nocturna op. 32 nr.2 în Si major*

Liedul tripartit

Forma tripartită simplă are trei secțiuni **A B A**, prima și ultima secțiune fiind în tonalitatea de bază, iar secțiunea centrală **B** într-o tonalitate înrudită, de obicei în tonalitatea dominantei. Această formă este numită de unii teoreticieni formă tripartită cu repriză, spre a o deosebi de o altă formă de tip ABC, pe care noi o includem în categoria formelor de tip mozaic (v. Cursul pentru anul IV).

A	B	A
a1 a2	b1 b2	a1 a3
<i>Do major</i>	<i>Sol major</i>	<i>Do major</i>

Forma tripartită este una dintre formele muzicale cele mai răspândite, dominând dezvoltarea muzicii tonale și nu numai a ei. Revenirea secțiunii **A** înseamnă confirmarea importanței acesteia, stabilirea unei ierarhii între cele două structuri **A** și **B**. Forma tripartită simplă este frecventă în lucrările instrumentale și vocale de întindere mică și mijlocie (*Lieduri, Preludii, Nocturne, Mazurci, Intermezzi* etc.), dar și în părțile a doua și/sau a treia ale ciclului de sonată, cvartet, simfonie, concert instrumental.

A	B	A	Coda
a1a2	b1 b2 b3	a1 a2 a3	
<i>Sol major</i>	<i>Mi b major</i>	<i>Sol major</i>	

Ex. 35. L. v Beethoven: *Sonata op.79 în Sol major, partea a II-a Andante*

Forma tripentapartită derivă din forma tripartită și are 5 secțiuni **ABABA**.

Ea este o formă intermediară între arhitectura tripartită și cea a rondo-ului cu care are în comun principiul alternanței.

Cele cinci secțiuni se bazează pe două structuri alternante **A** și **B**, prima în tonalitatea de bază, a doua în tonalitatea dominantei sau în altă tonalitate înrudită.

De obicei, fiecare revenire a unei structuri deja enunțate aduce anumite modificări, fie ele la nivel ritmic, melodic sau armonic. Modificările au un rol foarte important: datorită plusului de informație și diferențierii acestora în funcție de diferenții parametri sonori, se menține treaz interesul ascultătorului, iar cele două structuri își relevă și mai bine caracterul propriu.

Modificările materialului expus în secțiunile **A** și **B** presupun existența tehnicilor variaționale, tehnici pe care le vom expune în cadrul prezentării formei Temei cu variațiuni.

Iată una dintre cele mai simple scheme ale formei tripentapartite:

A	B	A	B	A
a1a2	b1 b2	a1v a2v	b1v b2v	a1 a3
<i>Do major</i>	<i>Sol major</i>	<i>Do major</i>	<i>Sol major</i>	<i>Do major</i>

A	B	A	B	A
A av1	av2	bv1	av3	
<i>Mib major</i>	<i>și b major</i>	<i>Mi b major</i>	<i>și b major</i>	<i>Mi b major</i>

Coda

s1 s2 (cadența) s3 (codetta)
Mi b major

Ex. 36. F. Chopin: *Nocturna op.9 nr.2 în Mi b major*

II.1.2. Liedul compus (bipartit, tripartit, tripentapartit)

Toate formele de lied pot avea o variantă compusă cu excepția formei monopartite, care, prin compunere, nu poate crea decât tot o formă simplă.

Pot exista, prin urmare, **forma bipartită compusă**, **forma tripartit compusă** sau **forma tripentapartit compusă**.

În orice formă compusă diferitele secțiuni apar ca structuri simple. Forma compusă are un caracter etajat, structura primului nivel dând numele formei (formă bipartit compusă sau tripartit compusă),

iar modul de organizare al celui de-al doilea nivel, respectiv forma fiecărei secțiuni, construind caracterul particular al fiecărei forme concrete. O condiție esențială în constituirea unei forme compuse este ca cel puțin una dintre secțiuni să nu fie o formă monopartită. În caz contrar, rezultatul este o formă simplă.

Cea mai răspândită formă compusă este **forma tripartită compusă**. Frecvența sa are cel puțin două cauze:

1. Caracterul arhetipal al formei tripartite;
2. Diversitatea variantelor structurale oferite de forma tripartit compusă.

Forma tripartit compusă are trei mari secțiuni **A B A**: cel puțin una dintre secțiuni trebuie să aibă fie o structură bipartită, fie o structură tripartită.

A (formă tripartită)			B (formă tripartită)			punte	A (formă monopartită)		
A1	A2	A1	B1	B2	B1	B2 B3	A1		
Re b	la b	Re b	do#, Mi,	do#		Mi, do#	Re b		
major	minor	major	minor	major	minor	major minor	major		
(4+4)	(3+8)	(4+4)							

Ex.37. F. Chopin: *Preludiul nr.15 în Re b major*

A (formă tripartită)			B (formă monopartită)			Av (formă tripartită)		
A1	A2	A1	B1					
Do major	Re b major,	do minor	Do major	do minor		Do major		

Ex.38. F. Chopin: *Nocturna op.48 nr.1 în do minor*

II.1.3. *Forme variaționale*

Principiul variațional este unul dintre cele mai vechi principii ale practicii muzicale – aplicat atât în creația cât și în interpretarea muzicală. El reprezintă o alterare a discursului muzical în anumite circumstanțe și având drept condiție menținerea (fie și relativă) a datelor care fac posibilă identificarea sa.

Procedeele variaționale sunt de fapt **tehnici de prelucrare și dezvoltare a materiei sonore în funcție de parametrii sonori**; ele se pot aplica la nivelul elementelor morfologice ale discursului muzical

(motiv, frază, perioadă, secțiune) și/sau al structurii sale sintactice. Cercetătorii au remarcat caracterul implicit variațional al evoluției oricărei traiectorii sonore (și nu numai), orice formă muzicală având obligatoriu încrustat în ea principiul variațional. **Universalitatea principiului variațional**, exercitat atât în lumea materială, cât și în cea spirituală este evidentă.

Ceea ce rămâne acceptat sub denumirea de **formă variațională** desemnează **exercitarea principiului variațional după anumite rigori și în mod continuu**.

În funcție de categoria sintactică în care sunt circumscrise, putem delimita:

- a) Forme variaționale omofone;
- b) Forme variaționale polifone.

Tema cu variațiuni

Tema cu variațiuni este o formă variațională omofonă cristalizată în timpul clasicismului muzical. Ea se constituie ca o formă – reper din categoria formelor de tip variațional, fiind poate cel mai bun exemplu al principiului „unitate în diversitate”. Ca **gen muzical**, tema cu variațiuni se circumscrie muzicii instrumentale, având un **caracter ciclic**.

Tema cu variațiuni utilizează două secțiuni – tip: **tema** și **variațiunile**, schema tipică acestei forme fiind:

Tema Var.1, Var.2, Var.3, Var.4,....

Cu excepția variațiunilor de caracter care sunt situate în zona tonalității omonime celei de bază, ciclul temei cu variațiuni rămâne înscris strict în tonalitatea inițială.

Tema se caracterizează prin capacitatea de a fi exploatată variațional. Din această cauză ea are (în mod ideal) o personalitate puternică, ușor recognoscibilă, precum și o anumită concentrare a datelor ritmico – melodice – armonice care îi propulsează potențialul de variație.

În funcție de proveniență, tema poate fi:

- 1) Originală (de ex. tema din cele 32 *de variațiuni în do minor* de L. v Beethoven)
- 2) Preluată (de ex. tema din *Variațiunile pe o temă de Haydn* de J. Brahms)

Forma temei este de lied, de obicei bipartit (A B):

La belle Française KV 353 (1778)

A ($a_1 + a_1$) **TEMA.** *B* ($b_1 + q_1$)

Ex. 39. W. A. Mozart: *La Belle Française*

Variațiunile omofone se clasifică în funcție de procedeul care modifică aspectul inițial al temei și de gradul de alterare al acesteia.

Ele pot fi:

1) **Variațiuni ornamentale** – atunci când tema este modificată ritmic și/sau melodic cu ajutorul diverselor ornamente: broderii, apogiaturi, întârzieri, anticipații, pasaje etc., pilonii melodici și armonici rămânând prezenți.

VAR. I.

Ex. 40. W. A. Mozart: *La Belle Française, var. I*

2) **Variațiuni de caracter** – atunci când variațiunea respectivă se află în tonalitatea omonimă celei de bază, schimbarea modului determinând schimbarea caracterului.



Ex. 41. W. A. Mozart: *La Belle Française*, var. IX

În aceeași categorie includem variațiunile în care se schimbă metrul (din binar în ternar sau invers) și/sau tempo-ul inițial al temei.

În cazul unui ciclu variațional evoluat este tipică apariția unor subcicluri organizate sub formă tripartită ABA în care ciclul B conține un grup de variațiuni de caracter.

Atât variațiunile ornamentale cât și cele de caracter pot fi:

- a) *variațiuni stricte*
- b) *variațiuni libere*

Variațiunile stricte admit orice modificări ale temei cu condiția păstrării duratei sale inițiale, de asemenea a organizării sale interioare inițiale (motive, fraze etc.) și a recognoscibilității sale. Variațiunile stricte sunt tipice perioadei clasicismului muzical mai ales în forma variațiunilor stricte ornamentale.



Ex. 42. W. A. Mozart: *La Belle Française*, var. VI

Variațiunile libere pornesc de la structura și lungimea inițială a temei, dar permit deteriorarea lor și nu au obligativitatea păstrării datelor inițiale ale temei date în limitele în care aceasta să poată fi imediat recunoscută. Variațiunile libere au apărut în perimetrul esteticii romantice.

Tema cu variațiuni a evoluat ca formă de-a lungul sec. XVIII-XIX.

În clasicism este tipică separarea clară a secțiunilor temei și diferitelor variațiuni.

Treptat ciclul variațional devine mai complex și necesită o mai bună organizare: apar subcicluri, organizate de obicei sub formă tripartită ABA în care secțiunile A sunt în tonalitatea inițială, iar secțiunea centrală este la omonimă (variațiuni de caracter). Ultima variațiune este de obicei cea mai amplă și are un caracter conclusiv. Nu de puține ori, ea se termină cu o Coda stabilizatoare.

Deja la Beethoven (v. 32 *Variațiuni în do minor*) apare tendința de a unifica tema și variațiunile într-un flux continuu, tendință tipică în romantism, unde separarea diferitelor secțiuni rămâne observabilă mai degrabă la analiza partiturii, urmărindu-se ca forma să aibă un caracter cât mai unitar, omogen, continuu.



Ex. 43. L. van Beethoven: 32 *Variațiuni în do minor*

Ex. 44. W.A.Mozart: *Sonata în La major K.K.331*

Partea I Andante grazioso

TEMA are o arhitectură A B cu mică repriză (din punct de vedere tematic), în care:

A=8măs.(a1=4măs., a2=4măs.)

B= 10 măs.(b1= 4 măs., a1 var.= 6 măs).Varierea a1 are loc prin amplificarea celui de-al doilea motiv.

Toate variațiunile care vor urma sunt de tip ornamental strict, cu excepția variațiunii III care este o variațiune de caracter, deși tot strictă, precum și a variațiunii VI care are 2 secțiuni: o variațiune ornamentală strictă + Coda cu caracter concludiv.

Variațiunea I este o variațiune ornamentală tipică în care a1 este bine diferențiat de a2, tactică care va rămâne prezentă de-a lungul întregii piese. Ultimele 2 măsuri ale miciei reprize reiau tehnica de variațiuni afirmată în a2. Variațiunea I prezintă noutatea șaisprezecimilor și ideea de contratimp.

Variațiunea II introduce trioletele de șaisprezecimi, deci pulsația ternară; a2 prezintă trioletele în planul temei (un fel de mutare și amplificare a acompaniamentului prezentă și în structura miciei reprize, mai exact în ultimele 2 măsuri exact ca și în cazul primei variațiuni).

Variațiunea III este o variațiune strictă de caracter, dar cu trăsături ornamentale, tipice. Secțiunea este în omonima minoră (procedeu tipic variațiunii clasice de caracter). Și aici sunt vizibile trăsăturile relevate în variațiunile anterioare.

Variațiunea IV este o variațiune ornamentală. De această dată diferențierile mari se remarcă între a1, a2 și b1.

Variațiunea V are rol de *Adagio* și un caracter *supraornamental* în care domină treizecidoimile.

Variațiunea VI este un fel de repriză. Apar elementele din Variațiunile I, IV și V, iar măsura se transformă din 6/8 în 4/4, ceea ce conferă acestei ultime secțiuni o mai mare stabilitate, absolut necesară finalului. Prima secțiune este o variațiune ornamentală strictă, iar a doua – cu rol de codă – este egală ca lungime cu variațiunea propriu-zisă. Coda cuprinde 2 subsecțiuni: c1 (9,5măs.) și c2 (concluzia) – 2+(2+2)+2.3. Coda folosește de asemenea tehnicile de variație ornamentală, precum și procedeele de dinamizare care aduc elemente tipice dezvoltării.

II.1.4. *Forme cu refren*

Forma de rondo

Forma de rondo este una dintre cele mai vechi forme muzicale, bazată pe **principiul alternanței**. Legătura sa cu dansul – evidențiată chiar de denumirea sa – este încă o dovadă care susține vechimea unei forme care păstrează amintirea sincretismului artistic inițial. **Rondo** – este inițial un termen care desemnează dansul în cerc; în 1250 același termen indica o piesă lirică în opt versuri în care un distih – refren alternează cu strofa propriu-zisă.

De fapt, forma de rondo este singura formă muzicală în care rămâne prezentă amprenta vechii unități a muzicii cu dansul; mai mult încă, caracterul dansant se menține în finalul sonatelor, al simfoniilor

sau al concertului instrumental, atunci când în această parte este utilizată forma de rondo.

Forma de rondo păstrează conceptul arhetipal al cercului în însăși structura sa, orice rondo derulându-se într-o evoluție circulară care subliniază ideea de revenire și de unitate.

Mulți teoreticieni vorbesc despre „forme cu refren” și despre „princi-piul de refren”. Formele cu refren sunt formele care fac apel la două variante de îmbinare a secțiunilor: succesiunea și alternanța.

Arhitectura rondo-ului se bazează pe alternarea a două secțiuni de bază: **refrenul** și **cupletul**.

Refrenul (A) este secțiunea cea mai importantă a rondo-ului, cea care îi definește caracterul. El reprezintă o secțiune-pilon a acestei forme, punctul său de plecare și de încheiere.

Refrenul are câteva caracteristici esențiale: are o structură ritmico-melodică foarte clară, este ușor de reținut, determină caracterul general al piesei. Refrenul se afirmă întotdeauna în tonalitatea de bază și reprezintă punctul de referință al formei de rondo.

80 A (refren)
RONDO.
Allegro, (♩ = 96.)
p
cresc.
fp

Ex. 45. L. v Beethoven: *Sonata op. 13 în do minor „Patetica”*,
partea a III-a Rondo

Adesea revenirea refrenului suportă variații de tip ornamental.

Cupletele (B, C, D etc.) sunt secțiunile care alternează cu secțiunea refrenului, având o personalitate net diferită de cea a acestuia. Deosebirea se afirmă la nivel ritmico-melodic, armonic (un alt caracter tematic), dar în primul rând la nivel tonal, cupletele fiind obligatoriu în altă tonalitate decât cea de bază, deși înrudită cu aceasta.

Inițiat de trubadurii sec. XIII în varianta unei forme cu caracter monodic și responsorial în care cupletele erau executate de solist, iar refrenul – de către cor, rondo-ul este introdus mai târziu în muzica instrumentală a sec. XVII – XVIII (mai ales de către claveciniștii francezi) folosindu-se schema **ABACAD.....A**.

Din această formă a **Rondo-ului preclasic** în care refrenul și cupletele nu sunt încă bine individualizate tematic, se cristalizează **rondo-ul măiestrit** în două variante: rondo-ul mic și rondo-ul mare.

Rondo-ul mic este frecvent întâlnit în partea a II-a a ciclului de sonată, inclusiv în simfonii, cvartete, concerte instrumentale, de asemenea în piese independente de dimensiuni mici sau medii – lieduri, nocturne etc. Schema acestei variante a formei de rondo este:

A <i>Do major</i>	B <i>Sol major</i>	A <i>Do major</i>	C <i>do minor</i>	A <i>Do major</i>	
A La b	B fa	A La b	C la b	A La b	Coda La b
A1 (8m)	a1v (8m)	b1b2 (8m)	a1 c1 c2(c1v) (6m)	a1v1a1v1 (8m)	F1 F2(concluzie) (8m)(4m)(4m)
caracter de punte		schimbare de metru (ternar)		se menține până la sfârșit pulsția ternară apărută în C	
		c1- model			
		c2- secvența			
		modificată, ultimele 3 md inc2			
		având caracter de punte spre A			

Ex. 46. Beethoven: *Sonata Patetica op.13 în do minor*,
partea a II-a Adagio cantabile

Rondo-ul mare este tipic pentru finalul ciclului de sonată, fiind adesea întâlnit în ultima parte a simfoniilor, cvartetelor, concertului instrumental, de asemenea în piese independente de lungime medie

sau mare: Impromptu-uri, Nocturne, Rondo-ul propriu-zis, poemul simfonic (v. R. Strauss: *Till Eulenspiegel*). Schema formei este:

A **B** **A** **C** **A** **B** **A**
Do major Sol major Do major la minor Do major Sol major Do major

A	B	A
<i>Do</i>	<i>fa.Mib.mib.....Mib.....do</i>	
A1 a2	b1 b2 b3 b2 a1	
(8m)(10m)	(4m+6m+5m)(4m+4m+3m)(8m) (3m+2,3m+5m) (8m)	
primele 4m	model+ model secv O model +secv.+	
din a2 reiau	secv.var + punte var+concl. Punte dinamizată	
ultimele 4m		
din a1,apoi a2		
capătă un		
caracter conclusiv		
ultima măsură		
are rol de punte		

C	A	B	A
<i>Lab</i>	<i>do</i>	<i>mod. spre Do</i>	
c1 c2 c3	a1 a2	b2 b3	a1
(8m+8m)(4m+8m)(6m+4m+4m)(8m)(6m+9m)(4m+4m+3m)(4m+13m)			
(8m+4)			
P-----O-----	mica		
a2-a	figurație	dezvoltare	fraza a2a
fraza are	pe pedala		cu rol de punte, folosind secv.
caracter	dominantei		
de punte	lui do(A)		

Coda

Do
S1 s2 s3
(4m+3m+4m)(6m+4m)(6m+2m)
concluzie

Ex. 47. L.v. Beethoven: *Sonata Patetica op.13 în do minor, partea a III-a Rondo Allegro*

Forma de rondo intră într-un proces de sinteză cu alte forme, cele mai frecvente simbioze fiind cu forma de sonată sau cu tema cu variațiuni. Din sinteza formei de rondo cu cea de sonată se naște forma de **Rondo sonată** folosită adesea de Mozart și de Beethoven în finalul ciclului de sonată. În această formă, rolul celui de-al doilea cuplet **C** este jucat de dezvoltare, iar cupletul **B** este expus a doua oară în tonalitatea de bază atunci când se reia grupul secțiunilor **ABA** cu rol de repriză.

II.1.5. *Forma de sonată*

Sonata a apărut mai întâi ca **gen muzical**, desemnând o lucrare instrumentală.

Mai târziu, sonata preia din **Suita instrumentală** caracterul ciclic concretizat în succesiunea a 4 mișcări care se succed pe principiul contrastului de tempo și de caracter:

I. Allegro – numit și allegro de sonată, utilizează de obicei această formă;

II. Adagio – poate avea o formă simplă, dar și formă de temă cu variațiuni sau de rondo mic;

III. Scherzo (Menuet) Trio Scherzo (Menuet) – în formă tripartit compusă;

IV. Allegro – de obicei în formă de rondo sau de rondo-sonată.

Același ciclu de mișcări se regăsește în alte genuri clasice precum **simfonia** sau **cvartetul de coarde**, parțial în genul **concertului instrumental**, provenit din *concerto grosso* de la care preia alternanța celor trei mișcări Repede – Lent – Repede.

În toate aceste cazuri, prima parte preferă forma de sonată.

Forma de sonată este cea mai importantă și cea mai complexă formă creată de muzica cultă occidentală. Ea este probabil cea mai complexă formă din istoria literaturii muzicale, înglobând caractere ale formelor anterioare: structura tripartită a macroarhitecturii, tehnicile de dezvoltare variațională, uneori utilizând procedeele specific polifonice și creând, la rândul său, propriile sale tehnici de dezvoltare a materialului muzical.

Forma de sonată este o **formă tonală, omofonă, bipartită**. Caracterul său bipartit (bitematic) este esențial, dezvăluind esența unei gândiri binare, tipic occidentale.

Forma de sonată are trei secțiuni obligatorii organizate într-o structură cu caracter tripartit:

- I. *Expoziție*
- II. *Dezvoltare*
- III. *Repriză*

I. **Expoziția** conține la rândul său trei secțiuni:

1. **Tema I sau grupul tematic principal** – formată dintr-o temă sau mai multe teme distincte în tonalitatea principală, bine fixată printr-o cadență. Grupul tematic principal poate avea eventual inflexiuni modulatorii și poate avea formă mono, bi sau tripartită (într-un ABA tonal).

2. **Puntea** face trecerea spre grupul tematic secundar din punct de vedere tonal, uneori și tematic. Ea este compusă din trei secțiuni S1, S2 și S3 bine delimitate la nivel tonal:

S1 aparține tonal și configurativ de grupul tematic principal, susținând în același timp declanșarea modulației în secțiunea următoare.

S2 este secțiunea modulantă propriu-zisă a punții. Spre deosebire de S1, această secțiune este obligatorie. Modulația se face printr-un proces secvențial.

S3 se află deja în zona de influență a grupului tematic secundar pe care îl pregătește printr-o pedală (de obicei figurată) pe treapta a V-a a dominantei noii tonalități (tonalitatea dominantei, atunci când tonalitatea de bază este majoră sau cea a relativei, atunci când tonalitatea de bază este minoră).

Din punct de vedere tematic puntea nu se poate divide, dar există și punți cu temă proprie care au secțiuni mai lungi.

3. **Grupul tematic secundar** e compus la Beethoven din minimum 3 teme: II 1, II 2, II 3 – cu un caracter contrastant tematic față de Grupul tematic principal. De obicei Grupul tematic principal are un caracter ascendent, constructiv, energic, în timp ce caracterul Grupului tematic secundar este liric, cantabil, uneori jucăuș. Fiecare temă a grupului tematic secundar are o personalitate specifică și o anumită funcție. Una dintre teme este așa numita **ascensiune dinamică**, alte teme pot avea rol de **concluzie**, **grup de cadențe** sau **tranziție** spre Dezvoltare.

Grupul tematic secundar e mai lung decât tema I, adesea o dublează ca durată. Una dintre secțiuni poate fi în tonalitatea omonimei majore sau minore, păstrându-se centrul tonal.

II. **Dezvoltarea** reprezintă partea centrală a formei de sonată; funcția sa la nivel tonal este o evoluție spre tonalitatea de bază.

Dezvoltarea este secțiunea cea mai instabilă tonal a formei de sonată. În perimetrul său, teme sau fragmente ale temelor prezentate în expoziție sunt exploatate, redimensionate într-o confruntare a ideilor ce amintește de structura unei discuții. Dezvoltarea este zona cea mai tensionată a sonatei; au loc modulații, se evidențiază folosirea unor procedee de prelucrare a materialului muzical moștenite de la formele anterioare, dar tot aici apar inovațiile pe care forma de sonată le aduce în tratarea materialului sonor: **dezvoltarea prin eliminare și dezvoltarea prin amplificare.**

Mijloacele de prelucrare tematică folosite în dezvoltare sunt:

- a. Repetarea;
- b. Secvențarea (numită și progresie);
- c. Procedeele de tip variațional: variațiuni ornamentale stricte sau libere, variațiuni de caracter;
- d. Procedeele de tip polifonic: inversarea, recurența, eventual augmentarea și diminuarea, imitația, inclusiv cea sub formă de fugato (expoziție liberă de fugă);
- e. Dezvoltarea prin eliminare;
- f. Dezvoltarea prin amplificare;
- g. Combinarea dezvoltării prin amplificare cu dezvoltarea prin eliminare.

Trebuie precizat faptul că diferitele teme prezentate în Expoziție nu sunt prezente în mod egal în Dezvoltare; unele domină secțiunea, altele apar doar parțial; există teme care sunt omise.

Diferitele secțiuni ale dezvoltării alternează din punct de vedere al stabilității tonale: secțiunile instabile tonal (modulante) alternează cu cele stabile. Prima și ultima secțiune sunt de obicei stabile: prima secțiune are rol de tranziție de la Expoziție spre Dezvoltare, în timp ce ultima secțiune este o pregătire a Reprizei, de multe ori – o pedală pe dominata tonicii.

III. Repriza

Secțiunea Reprizei este zona în care temele Grupului tematic principal și cele ale Grupului tematic secundar sunt expuse în tonalitatea de bază. Pot exista mai multe variante ale Reprizei:

1. **Repriza** propriu-zisă aduce temele sonatei în ordinea în care acestea au fost aduse în Expoziție, respectiv Grupul tematic principal, Puntea și Grupul tematic secundar.

2. **Repriza inversată** prezintă grupurile tematice în ordine inversă, principal. Arhitectura e perfect simetrică. respectiv, mai întâi Grupul tematic secundar, Puntea, apoi Grupul tematic.

3. **Repriza cu teme suprapuse**, în care temele prezente în grupul tematic principal și în Grupul tematic secundar sunt suprapuse.

Puntea are alt rol în Repriză – un rol tematic, de legătură între Grupul tematic principal și cel secundar. În S2 apar inflexiunile modulatorii care au rolul de a salva discursul de la monotonie tonală.

Reexpoziția este un termen identificat în mod greșit cu Repriza, această secțiune fiind de fapt repetarea expoziției (moment marcat în partitură prin bara dublă).

Falsa repriză este o subsecțiune care aparține Dezvoltării, fiind alcătuită din reluarea Grupului tematic principal, a Puntii și a Grupului tematic secundar într-o tonalitate comună, ceea ce face ca această zonă să poată fi confundată cu Repriza propriu-zisă pe care o precede. De obicei, tonalitatea Falsei reprize este cea a subdominantei.

Expoziția

Grupul tematic principal

I

a. *Tonalitate majoră*

b. *Tonalitate minoră*

Puntea

(S1, S2, S3)

modulație ped. pe tr. V-a a Tonalității

Grupului tematic secundar

Grupul tematic secundar

II 1 II 2 (ascensiune dinamică) II 3 (concluzie) II 4 (grup de cadențe) II 5 (tranziție)

a. *Tonalitatea dominantei*

b. *Tonalitatea relativei*

Dezvoltarea

D1

(tonal) instabil

D2

stabil

D3

instabil

D4

stabil

D5

instabil (modulație spre tonalitatea de bază)

Repriza

Grupul tematic principal Puntea (S1, S2, S3) Grupul tematic secundar

Tonalitatea de bază

modulație tr.V-a Tonalitate de bază

Expoziția, Dezvoltarea și Repriza sunt secțiuni obligatorii ale formei de sonată.

Secțiunile facultative sunt **Introducerea** și **Coda**.

De cele mai multe ori, **Introducerea** prefigurează elemente tematice ale formei. În cazul în care Introducerea are elemente complet diferite de temele principale ea va reapare (v. Partea I din Sonata *Patetica* de L. v Beethoven).

Coda are un rol concluziv. Această secțiune este declanșată de obicei de o cadență întreruptă, după prezentarea Reprizei. Coda se împarte la rândul său în mai multe subsecțiuni. De obicei, în Coda are loc o sinteză a temelor principale în care se vădește experiența travaliului tematic care a avut loc în Dezvoltare: temele se interinfluențează reciproc. Coda poate conține și o **dezvoltare terminală**; ea apare mai ales în cazul în care Dezvoltarea propriu-zisă a fost mai scurtă.

Expoziția

I		Punte		
P1 (F1, F2)	P2 (F1, F2, F3)	S1 (F1)	S2 (F2, F3)	S3 (F4)
		Model	secvențe	pedală
<i>Sol major</i>		<i>mi minor, re minor (Tr. V-a Re major)</i>		

II 1	II 2	II 3	II 4	II 5
P 1 (F1, F2)	(F1, F2)	(F1, F2=F1v)	(F1, F2, F3, F4)	(F1)
<i>Re major</i>		<i>Fa# maj., și maj., mi min., Re maj.</i>		

Dezvoltarea

D 1	D 2	D 3	D 4
F1~II 5	(F1, F2, F3, F4)	(F1)	F1, F2,
	model, secvențe		
<i>re minor</i>	<i>Sib maj. do min., Mib maj.</i>		<i>Sib maj., sib min.</i>
		D 5	D 6
F3, F4)		(F1, F2, F3)	(F1)
<i>fa min., sol min.)</i>		<i>Re maj. la min</i>	<i>Sol maj.</i>

Repriza

I	Puntea		
P1(F1, F2),	S1 (F1), S2 (F2, F3, F4, F5),	S3(F6)	
<i>Sol maj.</i>	<i>re min., la min., mi min., Mi maj., mi min.</i>	<i>Re maj.</i>	

II 1	II 2	II 3	II 4	II 5
(F1, F2)	(F1, F2)	(F1, F2)	(F1, F2, F3, F4)	(F1, F2)
<i>Sol maj.</i>				

Coda

C1(F1)	C2(F1, F2)
<i>do min., mi min., Sol maj.</i>	

Ex. 48. L.v. Beethoven: *Cvartetul de coarde*
op. 18 nr.2 în Sol major: Partea I Allegro

Sonata fără dezvoltare

După cum am arătat, Expoziția, Dezvoltarea și Repriza sunt secțiuni obligatorii ale formei de sonată. Există însă și o variantă „prescurtată” a formei de sonată în care secțiunea centrală este absentă, numită Sonată fără dezvoltare. În această variantă, întâlnită în părțile lente ale Sonatelor, Simfoniilor, Cvartetelor, precum și în lucrări independente de lungime medie sunt prezente numai secțiunile Expoziției și Reprizei.

Un bun exemplu este partea a II-a (Adagio) din Sonata op.31 nr.2 în re minor de L. van Beethoven.

Sonata în forme și genuri de sinteză

Forma de sonată poate intra în sinteză cu alte forme: tema cu variațiuni, rondo-ul, fuga. Cea mai des întâlnită ca variantă de sinteză a formei de sonată este forma de Rondo-sonată, tipică finalurilor ciclului de sonată; în ultimele sonate și cvartete de Beethoven compozitorul experimentează aliajul formei de sonată cu cea de fugă.

Romantismul, pe de altă parte, va propune unificarea întregului ciclu într-un flux continuu (v. Liszt), unind genul de sonată cu poemul simfonic. Asemenea „topiri” și „retopiri” ale sonatei – atât ca formă cât și ca gen muzical – cu alte forme și genuri sonore vor deveni din ce în ce mai frecvente; lor li se vor adăuga, în sec. XX-XXI implantarea sonatei în cele mai diferite noi sisteme sonore. Putem vorbi, de aceea, de supraviețuirea și chiar de renașterea sonatei în spațiul european pe care-l reprezintă, care-i asigură în continuare conservarea și vitalitatea.

II.2. Forme polifone

II.2.1. *Variațiunile polifonice: Passacaglia și Ciaccona. Structura variațională a formei de passacaglie și de ciacconă. Prezența passacagliei și a ciacconei în diverse genuri muzicale*

Principiul variațional fiind unul dintre cele mai vechi în evoluția muzicii, concretizarea sa sub un aspect sintactic sau altul articulează forme muzicale esențiale, tipice diferitelor epoci ale istoriei artei sunetului.

Dacă termenul de **Temă cu variațiuni** desemnează, după cum am văzut, o formă și un gen muzical cristalizate de principiul variațional sub egida omofoniei cu aspecte diferențiate de clasicismul și romantismul muzical, **Ciaccona** și **Passacaglia** se constituie ca **teme cu variațiuni de tip polifonic**, tipice epocii barocului.

Ca urmare, arhitectura-tip a acestor forme este reprezentată de schema:

Tema	Var.1	Var. 2	Var. 3.....Var. n
------	-------	--------	-------------------

Dans de origine latino-americană, **ciaccona** devine în Suita instrumentală o parte lentă în metru ternar a cărei arhitectură este constituită ca o temă (de 8 măsuri) cu variațiuni contrapunctice. Ultima parte din Partita a II-a pentru vioară solo de J.S. Bach este o „Chaconne” care urmează după Allemande și Gigue.

Deși deosebirile dintre ciacconă și passacaglie nu sunt, nici până în ziua de astăzi confirmate de păreri unitare în rândul cercetătorilor, putem detecta – în cazul ciacconei – expunerea temei preferențial în registrul grav urmată de prezentarea sa, cu eventuale modificări, și în registre superioare.

Ciaccona este considerată ca „specie a variațiunilor pe ostinato” urmărind atât un plan ostinato bazat pe relația Tonică – Dominantă a unei teme de tip **cantus firmus**, cât și un plan variațional care, promovând un caracter predominant armonic, „îneacă” treptat schema ostinato-ului inițial.

În cazul **passacagliei** (la origine dans spaniol în ritm binar, căpătând, ca și ciaccona, un caracter ternar ca parte din Suita instrumentală), tema rămâne întotdeauna la bas, nu suferă modificări, iar expunerea sa la alte voci capătă caracter de excepție.

Inițial formă cu caracter improvizatoric, **passacaglia demarează ca o monodie**, unitară tonal; planul variațional are un caracter distinct față de cel ostinato.

CHACONNE

The musical score for the Chaconne is presented in a single system with two staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece begins with a forte (f) dynamic. The first system contains measures 1 through 10. The second system contains measures 11 through 20. The third system contains measures 21 through 29. The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth-note runs, and dynamic markings like *f*, *mf*, and *p*. The piece concludes with a final cadence in measure 29.

Edition Peters.

108872

Ex. 49. J. S. Bach: *Chaconne* din *Partita a II-a* pentru vioară solo

Prezența passacagliei și a ciacconei în diverse genuri muzicale

Amintim prezența ciacconei în *Chacona* de J. S. Bach în care tema – având 4 măsuri este multiplicată la puterea a 4-a, întreaga lucrare derulându-se de-a lungul a 256 de măsuri + 1, deci 4^4 măsuri + 1 măsură.

Dintre opusurile de referință ale formei de passacaglie menționăm:

Marea Passacaglie în do minor de J. S. Bach, *Passacaglia* de Anton Webern, *Passacaglia pentru pian* de Sigismund Toduță.

În finalul Simfoniei a IV-a, de asemenea în variațiunile pe o temă de Haydn, Brahms realizează o **sinteză între forma de passacaglie și cea de ciacconă**.

II.2.2. *Fuga*

Termenul de fugă definește **o formă și un gen muzical**. Ca gen muzical, ea este o lucrare instrumentală monopartită în formă de fugă, uneori asociată cu alte genuri contrastante la nivel sintactic (*Preludiul, Toccata, Coralul*) și/sau arhitectonic. Cel mai adesea, aceste asocieri sunt de tip diptic: *Preludiu și Fugă, Toccata și Fuga*, dar ele se pot organiza și ca un triptic (*Preludiu, Coral și Fuga*). Într-o asemenea asociere, *Fuga* joacă întotdeauna rolul piesei de bază, de cea mai mare complexitate și consistență muzicală și ideatică, cealaltă piesă contrastând prin caracterul omofon și/sau improvizatoric.

Fuga este o formă polifonică, tonală și monotematică. Ea este cu siguranță **cea mai importantă creație arhitectonică a Barocului muzical**, atât din punct de vedere al gradului de complexitate, cât și al caracterului tipic al discursului sonor, al semnificațiilor estetice și filosofice pe care acesta le conține.

Rolul privilegiat pe care fuga îl deține în contextul Barocului muzical se explică prin convergența pe care ea o realizează între arta contrapunctică specifică epocii, sistemul tonal și principiul tematic. Interesant este faptul că aceste trei „ingrediente” ale formei de fugă se află în momente diferite ale evoluției lor.

Astfel, forma de fugă se dovedește o „demonstrație la vârf” a polifoniei instrumentale de tip baroc organizată pe temeiul sistemului major – minor care se stabilizează în gândirea muzicală a epocii și cu ajutorul principiului tematic în expansiune.

Fiecare dintre cele trei nivele: tipologia sintactică, sistemul sonor, travaliul tematic stabilește câte o constantă: numărul de voci, tonalitatea, tema. Grație acestor trei constante, fiecare fugă dobândește un caracter profund personalizat. Nu întâmplător, de altfel, Bach indică în chiar

titulatura Clavecinului bine temperat – sistemul sonor cu care va opera, iar în Arta fugii – tehnica contrapunctică – ca mize a două dintre capodoperele sale.

Tema fugii trebuie sa fie aptă unui travaliu de tip polifonic (și nu numai): inversări, recurențe, augmentări, diminuări, suprapuneri *in stretto* dar și variații ornamentale, ritmice sau metrice.

Ambitusul temei de fugă variază la Bach între cvartă și undecimă.

Tema poate fi **modulantă** sau **nemodulantă**. O tema modulantă evoluează obligatoriu spre tonalitatea dominantei.



Ex. 50. J. S. Bach: *Fuga XX în la minor (Clavecinul bine temperat vol.II)*

Tema nemodulantă rămâne în totalitate de bază.



Ex. 51. J. S. Bach: *Fuga I în Do major (Clavecinul bine temperat vol.II)*

Tema unei fugi apare în două ipostaze: Subiect și Răspuns.

Răspunsul poate fi **real** sau **tonal**.

Răspunsul real este o imitație strictă a Subiectului.

FUGA V¹⁾ a 4



Ex. 52. J. S. Bach: *Fuga V în Re major (Clavecinul bine temperat vol.II)*

Răspunsul tonal apare atunci când tema este modulantă sau atunci când ea începe cu sunetele T-D, D-T sau cu D.

12

FUGA II a 4¹⁾



Ex. 53. J. S. Bach: *Fuga II în do minor (Clavecinul bine temperat vol.II)*

Cu o singura excepție – prima sa apariție în cadrul expoziției de fugă – tema fugii are întotdeauna un contrapunct însoțitor numit **Contrasubiect**. **Contrasubiectul** poate fi **liber** sau **obligat**; el apare fie deasupra, fie dedesubtul temei, ceea ce implică un profil ritmico-melodic special.

Contrasubiectul este **obligat** atunci când își menține identitatea de-a lungul întregii piese. În caz contrar, contrapunctul însoțitor este considerat **liber**, el putând lua variate profile ritmico – melodice. Contrasubiectul poate începe fie simultan cu Răspunsul, fie cu o oarecare decalare. Adesea Contrasubiectul apare ca o continuare a temei, fiind fie extras, fie înrudit cu aceasta, ceea ce nu exclude un caracter contrastant ritmic și/sau melodic vizavi de tema fugii.



Ex. 54. J. S. Bach: *Fuga V în Re major (Clavecinul bine temperat vol.II)*

Atunci când contrasubiectul este absent, fuga devine o **fantezie fugată**.

Atunci când contrasubiectul obligat evoluează împreună cu tema propriu-zisă a fugii, fiind supus aceluiași tip de travaliu și căpătând aceleași funcții, fuga respectivă este o **fugă dublă**.

Fuga dublă sau **triplă** se diferențiază de **fuga cu două**, respectiv **cu trei subiecte** prin modul de operare asupra temei. Astfel, în cazul fugii duble intrările temei devin intrări ale perechii temă/contrasubiect; în cazul unei fugi cu două sau trei teme, acestea nu sunt prezentate simultan, fiind expuse și dezvoltate pe rând.

Arhitectura formei de fugă conține două secțiuni obligatorii: **Expoziția** și **Evoluția tonală** sau **Marele divertisment** la care se poate adăuga o a treia secțiune facultativă: **Revenirea tonală**.

Expoziția este cea mai importantă secțiune a fugii și are un caracter stabil la nivel tonal. În această secțiune tema (sub formă de Subiect sau Răspuns) apare obligatoriu la toate vocile.

Expoziție

		Interludiu	
S	Răspuns	Contrasubiect	Contrapunct liber -----
A	Subiect	Contrasubiect	Contrapunct liber -----
T		Răspuns	Contrapunct liber Contrasubiect
B			Subiect
DO major -----			

Interludiul (numit de unii cercetători „episod fals sau remodulant expozitiv” – v. D. Voiculescu sau „episod de legătură” – v. S. Toduță)

apare în Expozițiile a 70 % din fugile lui J. S. Bach. De obicei este așezat între o intrare cu funcția de Răspuns și o alta cu funcția de Subiect.



Ex. 55. J. S. Bach: *Fuga V în Re major (Clavecinul bine temperat vol.II)*

Rolul Interludiului este de a modula de la tonalitatea Răspunsului la cea a Subiectului (sau invers). Când tema este modulantă, răspunsul se întoarce la tonalitatea de bază; ca urmare, dispare necesitatea modulației care justifică existența Interludiului. Totuși, Interludiul există adesea și în această situație, iar discursul său conține procese armonice complexe. Dimensiunile sale sunt variabile: de la 1 la 5 măsuri. Tipică este organizarea de tip secvențial, dar se utilizează și cea imitativă sau cu alte tehnici de tip contrapunctic.

Interludiul nu trebuie confundat cu **Codetta** – o particulă ritmico-melodică facultativă de legătură între Subiect și Răspuns.

După Expoziție pot apărea alte intrări ale temei sub forma fie a unor **intrări suplimentare**, fie a unei **Expoziții suplimentare** (numită de unii autori și Contraexpoziție) – atunci când intrările temei sunt în număr de $n-1$, n fiind egal cu numărul de voci. În cazul în care numărul de intrări al expoziției suplimentare depășește numărul de voci al fugii, expoziția suplimentară se numește **Contraexpoziție**. Contraexpoziția este frecventă în marile fugi concertante pentru orgă (de ex. *Fuga* din *Toccata* și *Fuga dorică în re minor pentru orgă* sau *Fuga* din *Preludiu* și *Fuga în Do major la 5 voci*).

Marele Divertisment sau **Evoluția tonală** este secțiunea cea mai complexă din punct de vedere tonal și armonic a formei de fugă, având un caracter preponderent instabil. De obicei, în Marele Divertisment alternează Divertismentele propriu-zise cu intrări ale temei prezentate fie în forma sa inițială, fie în varianta inversată, recurentă și/sau augmentată.

Divertisment 1	Tema	Divertisment 2	Tema inversată	Divertisment 3	Stretto	Divertisment 4
Modulație	SOL	Modulație	mi minor	Modulație	la minor	Modulație
	major					

Există câteva cazuri de fugi fără divertismente. Ele sunt așa numitele *fugi în stretto* (*Fuga nr.1 din W. K* sau *Fuga nr. 7 din Arta fugii* – de verificat) care au numai cadențe.

Cea mai importantă funcție a divertismentelor este realizarea modulațiilor între diferitele tonalități în care apar temele (numite și „incizii tematice” de D. Voiculescu). Cele mai tipice modulații sunt la Dominanta majoră sau minoră ori la relativă; mai puțin frecvente – modulațiile la Subdominantă sau la Dominanta dominantei. În ceea ce privește tacticile modulatorii preferențiale, se preferă evoluția treptată și nu salturile tonale mari.

Primul divertisment modulează de obicei la Dominantă sau la Relativă.

The image displays two systems of musical notation for J.S. Bach's Fuga III in D major. The first system is labeled 'Div. 1' and includes a 'mezza voce' dynamic marking. The second system is labeled 'Div. 2' and includes a 'poco' dynamic marking. Both systems show complex polyphonic textures with multiple voices and detailed fingerings indicated by numbers 1-5. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, all set within a treble and bass clef framework.

Ex. 56. J. S. Bach: *Fuga III în Do diez major*
(*Clavecinul bine temperat, vol. I*)

Ultimul divertisment face trecerea la tonalitatea de bază – adesea prin atingerea Subdominantei.



Ex. 57. J. S. Bach: *Fuga XXIII în Si major*
(*Clavecinul bine temperat*, vol. I)

Există uneori divertismente nemodulante: Fuga 6 din vol. I W. K.

Un alt rol al divertismentelor este prelucrarea materialului expozitiv provenit din Temă, inclusiv a celui propus de Contrasubieci sau Interludiu. Tehnicile de dezvoltare includ fragmentarea motivică, secvențarea și, în primul rând, apelul specific la instrumentarul contrapunctic: inversarea, augmentarea, diminuarea; de asemenea, variația armonică. Oricare dintre aceste tehnici pot fi utilizate atât în sine cât și în asociație.

Adesea se întâlnesc divertismente construite în mai multe etape (plurifazice) așa cum se întâmplă în Fuga II în do minor din primul volum al Clavecinului bine temperat.

Unul dintre cele mai lungi divertismente face parte din Sonata a II-a pentru vioară solo – și are 3 faze, în total 41 măs. (4 + 10 + 27).

Este interesant de observat raportul dintre diferitele divertismente ale aceleiași fugi.

Bach practică permutarea vocilor, ceea ce înlesnește înrudirea și variația de la un divertisment la altul; contrastul se obține și prin schimbarea și/sau variația registrelor, prin evoluția raportului continuu/discontinuu.

Grație divertismentelor se organizează o anume gradație a tensiunii dramatice în economia arhitectonică a formei de fugă. Divertismentele sunt gândite ca procese în creștere/descreștere a direcției tensiunii armonice și/sau polifonice.

În această privință stretta are un rol important și este utilizată (facultativ) fie în contextul Marelui Divertisment – de obicei spre sfârșitul acestuia, fie în cadrul Revenirii tonale.

Stretta (stretto = precipitat în limba italiană) este un procedeu polifonic utilizat în secțiunea Marelui Divertisment și având funcția de culminație. Stretta constă într-o imitație în canon a temei, cu intrări care se succed la distanțe mici. Imitația este preluată sub forma inițială (Subiect; Răspuns) dar și în varianta recurentă, inversată, recurentă și inversată, augmentată sau diminuată. În Fuga V în Re major stretta apare de mai multe ori în cursul Marelui Divertisment.

Ex. 58. J. S. Bach: *Fuga V în Re major*
(*Clavecinul bine temperat vol.II*)

Revenirea tonală este o secțiune facultativă a formei de fugă. Ea constă în expunerea de $n-1$ ori (n fiind numărul de voci) a temei în tonalitatea de bază.

Caracterul stabil și funcția de repriză tonală a acestei secțiuni este de obicei subliniată de introducerea unei pedale pe tonica sau pe

dominanta tonalității de bază. Peste această pedală se poate dezvolta un stretto sau un divertisment în spiritul și caracterul reprizei tonale.

Adesea, în cadrul unei secțiuni a unei lucrări de o mai mare complexitate (nu neapărat preponderent polifonică) se realizează schițarea unei „intenții de fugă” – respectiv concretizarea unui segment expozitiv care nu va fi urmat de o evoluție a materialului expus: în asemenea caz detectăm apariția unui *fugato*. Acest termen nu trebuie confundat cu cel de *fughetta* care desemnează o fugă de mici dimensiuni în care secțiunea Marelui Divertisment conține un număr mic de divertismente, iar evoluția tonală este minimă.

Majoritatea cercetătorilor sunt astfel de acord în a considera **Invențiunea** ca pe o formă de tip fughetta, unii incluzând chiar cele 15 Invențiuni de J.S. Bach în categoria formei de fugă.

Termenul de *Invențiune* apare la sfârșitul sec. XVI, desemnând în mod generic tehnica „inventivității” sonore. Nu întâmplător, tonalitățile celor 15 Invențiuni la 2 și 3 voci se ordonează în mod „pedagogic”, în tentativa de a le prezenta treptat din punct de vedere al gradului lor de complexitate:

Do major – re minor – mi minor – Fa major – Sol major – la minor și respectiv:

Si b major – La major – sol minor – fa minor – Mi b major – Re major – do minor

Prezența formei de fugă în alte genuri muzicale

Forma de fugă este prezentă în genul sonatei atât în clasicism cât și în muzica modernă, de asemenea în muzica actuală. Astfel, Beethoven include forma de fugă în *Sonata op. 110*, iar Bela Bartok în celebra sa *Sonată pentru vioară solo*, unde partea a II-a este o fugă la trei voci.

Forma de fugă apare și în alte genuri clasice: în cvartetul de coarde (Beethoven: *Cvartetul op. 133*, *Marea fugă*, Hindemith: *Cvartetul nr.4 op. 32*, conținând trei fugi libere, dintre care una dublă), tema cu variațiuni (Beethoven: *Cincisprezece variațiuni cu fugă op.35*) în simfonii sau chiar în opere.

Astfel, o secțiune a operei *Hamlet* de Pascal Bentoiu poartă titlul *Fuga* (pentru timpan, 5 grupe de percuție cu înălțime nedeterminată și pian). Prima expunere a temei are toți parametrii subordonați principiului expunerii în forma de fugă, pentru ca în următoarele apariții ale temei ritmul să rămână principalul element. Tema are 6 măsuri organizate în 3 motive distincte în timp ce contrasubiectul include 5 motive.

Compozitorul aplică polifonia de nuanțe ca și polifonia timbrală.

Allegro con brio.

Finale.
Alla Fuga.

p L.H.

U. E. 3921.

Ex. 59. L. van Beethoven: *15 variațiuni (cu fugă) op. 35 în Mib major*

II.3. Evoluția formelor și genurilor muzicale în muzica modernă

Sec. XX-XXI aduc un alt „tempo” în derularea și succesiunea diferitelor curente artistice, inclusiv a celor muzicale. Evoluția vieții artistice este marcată de o evidentă accelerație. Cele mai diverse orientări se succed într-o adevărată febră în care domină setea de noutate, originalitatea devenind un criteriu esențial al ierarhiei valorice. Dacă secolul XVIII înseamnă secolul clasicismului, secolul XIX – cel al romantismului, sec. XX-XXI sunt teatrul unor schimbări din ce în ce mai rapide ale curentelor estetice. Acestea se succed la intervale din ce în ce mai mici (15 – 20 de ani însemnând un maxim de durată). Există

compozitori a căror creație se circumscrie consecvent în perimetrul aceleiași estetici: este cazul unui Prokofiev, al unui Olivier Messiaen sau – la noi – a unui Octavian Nemescu. Mai frecventă este tipologia compozitorului care parcurge mai multe etape, schimbând – mai mult sau mai puțin radical optica estetică și tehnicile de compoziție. Un exemplu tipic este cel al lui Igor Strawinski care a navigat de la „perioada rusă” la neoclasicism și apoi la serialism. De asemenea, nu lipsesc creatorii interesați de o înnoire quasipermanentă a propriului limbaj, fiecare opus reprezentând o încercare de a-și reinventa propriul univers sonor.

II.3.1. *Formele clasice în neoclasicism*

Dacă sec. XX aduce în muzică, ca și în celelalte arte, o adevărată „foame” a înnoirilor, nu este mai puțin adevărat că vechile forme și genuri sonore nu încetează să-și păstreze atracția, iar principiul tonal, ca și cel modal, va continua – în ciuda profețiilor diferitelor curente de avangardă – să atragă numeroși adepți.

Prokofiev, Ravel, Bartok, Strawinski, Reger, Hindemith sau Șostakovici sunt câțiva dintre compozitorii atașați așa numitului curent neoclasic – unii dintre ei, precum Prokofiev sau Șostakovici fiind o adevărată emblemă a curentului, alții (cazul lui Strawinski) adoptând această atitudine estetică într-o anumită perioadă a vieții) iar alții (de ex. Bartok sau Enescu) fiind marcați dintr-un anume punct de vedere de neoclasicism. Curentul neoclasic înseamnă în primul rând o repunere în drepturi a valorilor conceptuale academice. El focalizează atenția – la nivelul formelor muzicale – asupra formelor și genurilor academice pe care le repune în drepturi cu ajutorul diverselor inovații de limbaj. Atât Prokofiev cât și Bartok, de exemplu, vor apela constant la forma de sonată, la genurile simfonice și camerale clasice sau baroce, dar vor introduce înlăuntrul lor noi concepte asupra ritmului, metrului, sistemului tonal și modal, dinamicii, instrumentației și orchestrației.

Putem vorbi de aceea de neoclasicism ca de un mijloc de reînnoire și revitalizare a muzicii moderne. Un excelent exemplu este Bela Bartok, al cărui rol în înnoirea limbajului muzical și al forme muzicale este exemplar. Bartok înlocuiește conceptul major – minor cu propriul său sistem (celebrele axe bartokiene) și utilizează consecvent și creator formele academice. Fie că este vorba de forma de sonată sau de cea de fugă, de genul cvartetului de coarde, al simfoniei, cantatei sau concertului

instrumental Bartok rămâne – înăuntrul unui curent considerat „anti avangardă” un profund inovator al formei muzicale, al instrumentației și orchestrației, al limbajului ritmic, al gândirii muzicale în genere.

Fuga

Risoluto, non troppo vivo, $\text{♩} = \text{ca. 116}$

5 *legato*

9 *legato*

13

17

20 *f* *f* *meno f*

24 *meno f*

27

Ex: 60. B. Bartok: *Fuga* (Partea a II-a din Sonata pentru vioară solo)

În câteva cazuri G. Enescu aplică forma de sonată de-a lungul celor patru părți tradiționale ale ciclului genului de sonată. Astfel, în

Octetul de coarde, partea I cuprinde expoziția allegro-ului de sonată, partea a II-a conține o dezvoltare în formă de sonată a temelor principale, partea a III-a este o dezvoltare în formă liberă a temelor noi, iar ultima parte conține repriza tuturor temelor expuse.

Forma de sonată este dominantă în simfoniile, sonatele, cvartetele sale.

à Madame Elisabeth SHURTLEFF COOLIDGE

2^d QUATUOR

en SOL MAJEUR
pour deux Violons, un Alto et un Violoncelle

I

Molto moderato (♩ = 92)

GEORGE ENESCU
Op. 22, N° 2

The musical score is written for four parts: Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The tempo is marked 'Molto moderato' with a metronome indication of quarter note = 92. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, p, pp, f, mf), articulation (dolce, tranquillo, sempre dolce), and phrasing. The first system shows the initial entry of the Violon I and Violon II, with the Alto and Violoncelle entering later. The second system continues the development of the themes, with the Alto and Violoncelle playing a more active role. The third system shows a transition to a more lyrical section, with the Violon I and Violon II playing a more prominent part.

Ex. 61. George Enescu: *Cvartetul nr. 2 în Sol major*

Ultimul opus – *Simfonia de cameră* (1954) este revelator în a demonstra prezența formei de sonată dar și a ciclului simfoniei clasice în cele mai semnificative lucrări ale sale.

În același timp, *Simfonia de cameră* rămâne un excelent exemplu al extraordinarei supteli cu care Enescu înțelege să integreze forma clasică a sonatei propriei sale gândiri. Pentru compozitor, melodia este esențială, iar *Simfonia de cameră* este o demonstrație a aplicării unei gândiri esențialmente melodice într-o formă tipic omofonă. Afirmatia este valabilă și pentru alte opusuri ale compozitorului, ca de exemplu pentru celebra *Sonată a III-a pentru vioară și pian* sau *Sonata I în fa # major pentru pian*.

The image displays a page of a musical score for George Enescu's *Sonata I în fa # major pentru pian*. The score is written for piano and is in 4/4 time. At the top, it is marked 'Andante molto espressivo' with a tempo indication of 44. The key signature is one sharp (F#). The score consists of four systems of music. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a variety of dynamic markings: *ff* (fortissimo), *pf* (pianissimo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *ppp* (pianississimo). There are also triplet markings (3) and a *pp* (pianissimo) marking. The second system continues with similar dynamics and includes a *ppp* marking. The third system features a *ppp* marking and a *pp* marking. The fourth system includes a *pp* marking and a *ppp* marking. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.

Ex. 62. George Enescu: *Sonata I în fa # major pentru pian*

Simfonia de cameră este un bun exemplu al aplicării creative a formei de sonată, ca și a prezenței genurilor clasice în gândirea compozitorului. Ea este alcătuită din 3 părți: prima în formă de sonată fără dezvoltare, a doua – o temă cu variațiuni liberă, finalul – conținând dezvoltarea omisă în prima parte, urmată de repriza temelor (unele suprapuse). S-a remarcat caracterul ciclic al construcției tematice (unii cercetători susținând prezența unui preserialism datorat pricipiului ciclic dus la extrem), caracterul rubato al unei muzici notate în măsuri fixe, alternanța diatonism – cromatism, tonalism – modalism, afișarea unui spirit clasic în formă, dublat de conținutul romantic până la expresionism.

Nu putem omite din perimetrul neoclasic românesc numele lui George Stephănescu, Filip Lazăr, Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Constantin Silvestri, Mihail Jora, Marcel Mihalovici, Paul Constantinescu, Sigismund Toduță și mulți alții.

II.3.2. *Formele și genurile clasice în serialism.*

Conceptul serial. Variante ale serialismului

„Noua școală vieneză” nu a ezitat să folosească la rândul său formele și genurile clasice.

a. I (1885–1935)

Andante (♩ = 60)
Introduction (10 Takte)

Klarinetten
Baßklarinette
Harfe
Solo-Violine

Ex. 63. a. Alban Berg: *Concertul pentru vioară și orchestră*



Ex. 63. b. Alban Berg: *Concertul pentru vioară și orchestră*

Se pot cita *Concertul pentru vioară* și *Concertul de cameră* de Alban Berg, *Sonata sa pentru pian*, cele 4 cvartete de Arnold Schoenberg, *Passacaglia* de A. Webern, cvartetele sale de coarde, de asemenea – în perimetrul neoserialismului – *Sonatele* lui Boulez, etc.

Dat fiind că baza sa tehnică s-a construit grație principiilor variaționale, serialismul dodecafonic include forma și genul temei cu variațiuni în sfera sa de interes. Deloc întâmplător, două dintre cele mai interesante opusuri ale lui Anton Webern aparțin genului variațional: *Passacaglia pentru orchestră* și *Tema cu variațiuni pentru pian*.

Opera intră de asemenea în sfera de interes a noii școli vieneze (operele *Wozzeck* și *Lulu* de A. Berg, *Moise și Aaron* de A. Schoenberg).

Serialismul a influențat și școala românească de compoziție. Dan Constantinescu apelează la tehnica serială în *Sonata pentru pian* (2 părți), de asemenea în *Sonatele pentru vioară și pian*, *flaut și pian*, *clarinet și pian*, în *Concertul pentru pian și orchestră de coarde*, pentru ca, începând cu 1964, să creeze o sinteză între principiile aleatoare și serialism. Cornel Țăranu face parte de asemenea dintre compozitorii care au apelat în repetate rânduri la procedeele și tehnicile seriale. Astfel, în *Sonata pentru pian ostinato* (1961) forma se bazează pe o temă-serie care se divide în trei tronsoane cu caracter webernian amalgamat cu folclor.

PASSACAGLIA

für Orchester

Sehr mäßig, Tempo I (♩ = 42)

ANTON WEBERN, op. 1

Kl. Flöte
 1. Flöte
 2. Flöte
 1. 2. Oboe
 Engl. Horn
 1. 2. Klarinette in B
 Bass-Klarinette in B
 1. 2. Fagott
 Kontra-Fagott
 1. 2. 3. 4.
 Hörner in F
 1. 2. 3.
 Trompeten in B
 1. 2. 3.
 1. 2. 3.
 Posaunen
 Bass-Tuba
 Pauke
 Schlagwerk
 Harfe
 1. 2.
 Geigen
 Bratsche
 Violoncello
 Kontrabaß

Sehr mäßig, Tempo I (♩=42)
 mit Dämpfer
 ppp
 f

Ex. 64. Anton Webern: *Pasacaglia pentru orchestră op.1*

Amintim tot aici de numele lui Doru Popovici care a folosit serialismul într-o primă perioadă a creației sale, ca și de o reprezentantă a mai tinerei generații – Carmen Maria Cârneli, aplicând consecvent principiile dodecafonice în lucrările sale de cameră sau de operă.

II.3.3. *Forme și genuri clasice în muzica românească de după al doilea război mondial*

Muzica românească a adus și după Enescu un aport consistent curentului neoclasic. Astfel, un compozitor ca W. G. Berger este autorul unui impresionant număr de opusuri circumscrise esteticii neoclasice (24 simfonii, 20 cvartete de coarde, concerte instrumentale, sonate, etc.). Cităm mai jos *Fantasia con ricercari* pentru orgă (instrument preferat al compozitorului) atașată arhitecturilor barocului muzical (ex. 65).

În același perimetru întâlnim numele lui Adrian Rațiu (sonate, cvartete, Concertul pentru pian și orchestră), al lui Pascal Bentoiu (Simfonii, Sonate, cvartete) Nicolae Beloiu, Cornel Țăranu, Sigismund Toduță și mulți alții.

Curentul neomodal a avut și are numeroși adepți. Compozitori precum Anatol Vieru, Myriam Marbe, Tiberiu Olah, Cornel Țăranu au fost preocupați de crearea unei lumi modale proprii. Iată, de exemplu, modurile pe care Myriam Marbe le folosește în Cvartetul de coarde nr.1 (ex. 66).

FANTASIA CON RICERCARI

op. 71

FANTASIA

Große e maestoso, M.M. ♩ = 92

WILHELM GEORG BERGER

1965

I Organo pieno

ben f tutti tenuti

ben f tutti tenuti

ben f

sempre tutti tenuti

sempre tutti tenuti

ff

ff

ff

Ex. 65. W. G. Berger: *Fantasia con ricercari*

Handwritten musical score for a piece by M. Marbe. The score consists of five staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and fingerings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The score is written in a cursive, handwritten style.

Ex. 66. M. Marbe

1, deciso

5 poco esit a tempo

a tempo poco rubato

esit

ben p da cresa

Ex. 67. Myriam Marbe: *Cvartetul de coarde nr. 1*

sau unele moduri pe care Tiberiu Olah le folosește în *Columna infinită*

Ex. 68.

W. G. Berger își construiește un sistem modal interesant și complex.



Ex. 69. W. G. Berger: *Moduri simetrice*

Pornind de la bazele sistemului modal propus de W.G.Berger, de asemenea de la aplicarea principiului secțiunii de aur, Petru Stoianov creează un concept modal personal pe care-l aplică consecvent în creațiile sale: (ex. 70).

Generațiile anilor '80 – '90 din muzica românească continuă să-și arate interesul pentru formele și genurile clasice. Menționăm numele lui Liviu Dănceanu (*Quasi fuga pentru chitară, Quasi concerto pentru clarinet și ansamblu cameral, Quasi simfonia, Quasi opera*, etc.), al lui Călin Ioachimescu (*Concertul pentru saxofon, Concertul pentru violoncel*) Maia Ciobanu (*Concertul pentru vioară și orchestră, Concertul pentru pian și bandă, Simfonia I Jurnal'88, Concertul pentru clarinet și orchestră de coarde* – ex. 71), Doina Rotaru (*Concertele pentru flaut și orchestră*), ca și Dan Dedișu (*Simfonii, concerte*, etc.) sau Livia Teodorescu – Ciocânea (*Sonate instrumentale, balet*).

Piu mosso $\text{♩} = 63 - 76$

Ob. *rapide* *mp* *mf* *f* *frull.*

Cl. Sib. *rapide* *p* *mp* *mf* *f* *frull.*

Fl. *rapide* *p* *mp* *mf* *f* *frull.*

Mrb. *rapide* *mp* *mf*

Vib. *rapide* *mp* *mf*

Comp. *rapide* *mp* *mf*

mediu *rapide* *mp* *mf*

Org. *rapide* *mp* *mf*

Pno. *rapide* *mp* *mf* *f* *trem.*

Vin. *rapide* *p* *mp* *mf* *f* *trem.*

Vlc. *rapide* *mp* *mf* *f* *trem.*

Ex. 70. Petru Stoianov: *Noduri și semne*. Muzica de concert pentru ansamblu instrumental

Maia Ciobanu

Concertul pentru clarinet
și orchestră de coarde

♩ ~ 80 M.M.

Violini I (V_I)

Violini II (V_{II})

Violonceli (Vl.)

Viola (Vle.)

Contrabasi (Cb.)

Clarineti Sib (Cl. Sib)

Orchestra de coarde

Handwritten musical score for Maia Ciobanu's Concerto for Clarinet and String Orchestra. The score is written on multiple staves. The top staves are for Violini I (V_I), Violini II (V_{II}), Violonceli (Vl.), Viola (Vle.), and Contrabasi (Cb.). The bottom staves are for Clarineti Sib (Cl. Sib) and the String Orchestra. The tempo is marked as ♩ ~ 80 M.M. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp* (mezzo-piano) and *delacé*. There are also handwritten annotations like "post div.", "div.", "simile", and "siacile". A circled number 5 is visible above the Clarineti Sib staff.

Ex. 71. Maia Ciobanu: *Concertul pentru clarinet și orchestră de coarde*

II.4. Forme noi ale muzicii moderne

În mod firesc, noile concepte apărute în muzica modernă introduc tehnici de compoziție inovatoare, noi forme și noi genuri în lumea din ce în ce mai variată și mai heteroclită a muzicii contemporane. Însăși aplicarea formelor academice în contextul unor alte sisteme ritmico-melodice, al unei alte gândiri asupra relaționării cu interpretul, cu publicul, al unui alt mod de înțelegere al muzicii în sine și al funcției sale socio-culturale, înseamnă de fapt apariția unor alte modele arhitectonice, în ciuda vechilor și binecunoscuților termeni de „sonată”, „fugă”, „temă cu variațiuni”, etc.

Muzica românească are meritul de a fi propus concepte inedite, unele dintre ele – cum ar fi spectralismul – fiind impus la nivel mondial, altele configurând o atitudine aparte, profund originală a școlii românești de compoziție.

Astfel, Ștefan Niculescu propune **sincronia** – o structură care decurge din heterofonie. Compozitorul aplică noua formă în *Sincronie I și II*, în *Eteromorfie* (pentru orchestră mare – 1967), *Formanți* (pentru o formație minimală de 17 coarde soliste – 1965). *Aforisme după Heraclit* (20 voci soliste 1960) se bazează pe alternanța sincronie – asincronie a vocilor, respectiv pe alternarea unisonului cu omofonii, polifonii sau heterofonii. Urmând unul dintre pattern-urile muzicii românești – obsesia de a realiza sinteza național/universal, Ștefan Niculescu are ambiția de a introduce un mod de gândire profund românesc – heterofonia – în circuitul european și universal.

Dincolo de creațiile sale circumscrise neoclasicismului, Anatol Vieru – compozitor care scapă unei categorisiri definitive, se înscrie printre inovatorii formelor prin propunerea unor noi concepte: forma de **sită** și cea de **clepsidră** pe care le concretizează în lucrări precum *Sita lui Eratostene* sau *Clepsidră I și Clepsidră II*.

Lui Aurel Stroe i se datorează „muzica morfogenetică” și „compoziția cu mai multe sisteme de acordaj ca paradigme culturale” pe care a aplicat-o în trilogia *Orestia* dar și în alte lucrări simfonice concertante sau camerale.

Unul dintre cel mai originali compozitori români – Octavian Nemescu – este autorul unui nou gen muzical: **muzica imaginară**. În *Cromosom*, apoi în *Putea-vei singur?* compozitorul propune ascultătorului o muzică pe care acesta o poate descoperi făcând efortul de a-și sonda propriul eu.

ISON I

PENTRU 14 SOLIȘTI SAU ORCHESTRĂ MARE

für 14 Solisten oder grosses Orchester

(1973)

ȘTEFAN NICULESCU

$\text{♩} = 92$
non vibr.

FLAUTI
I
II
ppp possibile
non vibr.

OBOE
I
II
ppp possibile
non vibr.

CLARINETTI in Si b
I
II
ppp possibile
non vibr.

VIOLINI
I
II
con sord.
non vibr.
ppp
TUTTI
quasi legato sempre
non marc. sempre
tenuto
non dim.

VIOLE
I
II
con sord.
non vibr.
ppp
TUTTE
quasi legato sempre
non marc. sempre
tenuto
non dim.

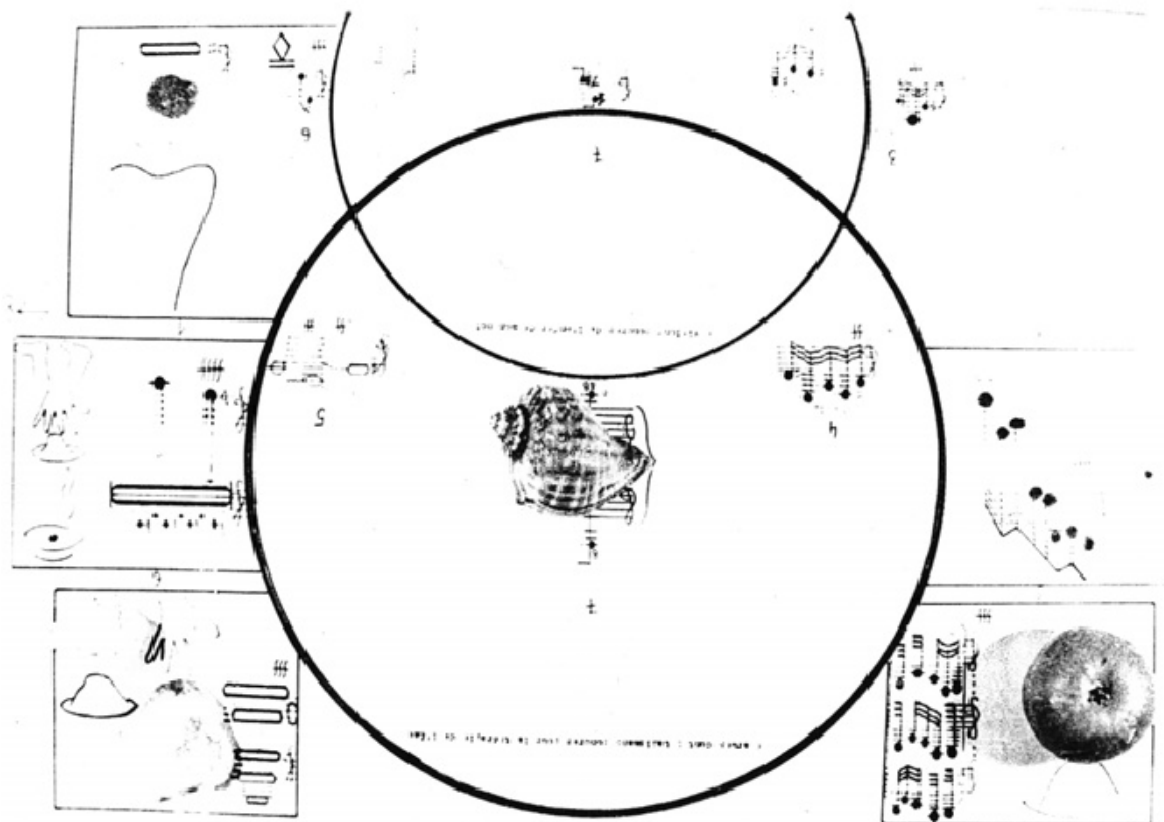
VIOLONCELLI
I
II
con sord.
non vibr.
ppp
TUTTI
quasi legato sempre
non marc. sempre
tenuto
non dim.

CONTRABBASSI
I
II
con sord.
non vibr.
ppp
TUTTI
quasi legato sempre
non marc. sempre
tenuto
non dim.

3

Ex.72. Ștefan Niculescu: *Ison I*

Secțiuni de muzică imaginară apar și în alte opusuri ale lui Octavian Nemescu. Cităm în acest sens *Non-Simfonia* sau *Metabizantinirikon*.



Ex. 73. Octavian Nemescu: *Metabizantinirikon*

II.4.1. *Forma deschisă, minimalismul, conceptul arhetipal*

Muzica minimală (repetitivă) apare în S.U.A în a 2-a jumătate a sec.XX. Minimalismul tinde spre folosirea pragului minim al informației. Altfel spus, parametrii muzicali (înălțimea, durata, intensitatea, timbrul) dar și anumite structuri tipice (armonia, structurile ritmice, frazarea) se schimbă extrem de rar și extrem de puțin. Minimalismul vizează astfel, atât cantitatea, cât și calitatea informației. Rezultatul este o muzică în care dimensiunea temporală devine aproape insesizabilă; senzația este de „ieșire din timp”. De obicei, structurile ritmico-melodice sunt extrem de simple și de clare, tocmai pentru ca sesizarea celei mai mici schimbări să fie cât mai evidentă. Termenul de „muzică repetitivă” identifică minimalismul unor compozitori precum Steve Reich, Ph. Glass, Terry Riley, etc.

Pe de altă parte, caracterul nonevolutiv al acestui tip de muzică a determinat interesul și implicarea unor compozitori de o mare profunzime și originalitate: La Monte Young (S.U.A.), Giacinto Scelsi (Italia), Aurel Stroe, Corneliu Dan Georgescu, Horațiu Rădulescu (România). Fiecare dintre aceștia a abordat o altă atitudine implicând o estetică proprie. La curentul minimal au aderat și compozitori aparținând inițial altor estetici: neoromantism și/sau neotonalism (Șerban Nichifor, Liana Alexandra, Mihnea Brumaru).

În acest moment există puțini compozitori care pot fi catalogați ca strict „minimaliști”, în schimb foarte mulți creatori moderni au folosit și folosesc în continuare, atunci când consideră necesar, tehnici de tip repetitiv.

În muzica românească contemporană tehnica și principiile minimaliste sunt interpretate în **conceptul arhetipal** în sensul utilizării unui model simplu, esențial, de ex. acordul major, armonicile naturale, etc. În această înfățișare, minimalismul este prezent în creația lui C. D. Georgescu, Octavian Nemescu, Cornel Cezar.

Astfel, propunerea lui Corneliu Dan Georgescu, compozitor român stabilit din 1987 în Germania se bazează pe ideea forței obiective a unor structuri arhetipale ca purtătoare ale subconștientului colectiv – idee derivată din psihologia lui C. G. Jung. Muzica sa se bazează riguros pe simetrii de geometrie și pe principii de proporție. Cităm, în acest sens, ciclurile sale: *Modele* – muzică simfonică și de operă, *Omagiu lui Țuculescu* – 3 simfonii, *Omagiu lui Mondrian* – 8 cvartete cu bandă de magnetofon, *Studii atemporale* – muzică electronică ambientală.

Reprezentant de seamă al noii avangărzi românești care avea ca țință recuperarea originilor existente la baza tuturor tradițiilor muzicale în scopul descoperirii și afirmării unei noi universalități, Octavian Nemescu aplică **spectralismul** (*Iluminații* pentru orchestră) – ca o altă variantă a principiului minimalist.

El este, alături de Corneliu Dan Georgescu, unul dintre principalii reprezentanți ai **curentului arhetipal** pe care-l exemplifică în lucrări precum *Concentric* sau în diferite piese camerale.

Forma mozaic

Una dintre inovațiile secolului XX în domeniul formelor muzicale i se datorează lui Igor Strawinski și a fost concretizată în perioada celebrelor „stagioni ruse” de la Paris, mai exact în 1913. *Sâcre de*

printemps este un moment de cotitură pentru istoria muzicii europene și universale, cumulând o impresionantă cantitate de noutăți șocante la nivelul instrumentației și orchestrației, al metricii, ritmului și al arhitecturii sonore. Strawinski propune forma de mozaic – o arhitectură în care diferitele secțiuni se succed după un posibil model de tip ABCADBEFCACB....

Fiecare secțiune este puternic contrastantă față de celelalte la nivel ritmico-melodic, al organizării metrice, al caracterului sintactic și are de obicei un caracter nonevolutiv. Compozitorul practică poliritmia și polimetria, polifonia exersată la nivelul morfologic dar și sintactic, rezultând una dintre cele mai complexe partituri ale muzicii moderne.

Forma de arc

Forma de arc are o structură nonretrogradabilă de tip ABCBA. Ea poate avea diferite variante: ABCDCBA de exemplu, cu singura condiție ca succesiunea lor să fie în oglindă.

Preocupările lui Olivier Messiaen în direcția organizării unui sistem sonor propriu, preocupări care l-au dus la realizarea sistemului modal care-i poartă numele, l-au direcționat înspre aplicarea principiului nonretrogradabil la nivelul formei muzicale, rezultatul fiind forma de arc.

Lucrarea lui Olivier Messiaen: *Regard de prophets, de bergers et de mages* din ciclul *Vingt regards sur l'enfant Jesus* pentru pian este un bun exemplu al acestui tip arhitectonic, fiind organizată ca o formă tripartit compusă: **A B Av** în care **A** este monopartit, iar secțiunea centrală **B** este construită la rândul său ca un **A B Av** (ex. 75).

190 191 188

Fl. 1 & 2
Ob. 1 & 2
Clar. 1 & 2
Bassoon
Trp. 1 & 2
Tbn. 1 & 2
Hr. 1 & 2
Viol. 1 & 2
Viola
Vcllo
Cello
Bassi

mf
f
poco a poco cresc.
marc.
sempre simile
f marc.

190 191

Ex. 74. Igor Stravinski: *Sâcre de printemps*

A

Modéré (♩ = 72)

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) indicated above it. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment. Dynamics include *mf* (laissez resonner) and *sf ff* in the treble, and *mf* and *ff* in the bass.

8
(comme un Tam-tam) (Valeurs progressivement accélérées)

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment. Dynamics include *dim.* in both staves.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment. Dynamics include *p* and *f* in the treble, and *f* in the bass.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment. Dynamics include *dim.* in both staves, and *pp* and *mf-p* in the treble.

L'Espresso
Maurice Strakosky

(A)

fau pou criard

(B)

marcato

This page of musical notation consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation is highly detailed, featuring many slurs, ties, and dynamic markings. The first system includes a *ff* (fortissimo) marking. The second system includes a *f* (forte) marking. The third system includes a *f* marking. The fourth system includes a *f* marking. The fifth system includes a *f* marking. The notation is complex, with many slurs and ties, suggesting a highly technical piece.

7483

83

The musical score consists of five systems of piano notation. Each system has a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is marked with various dynamics and articulations:

- System 1 (Measures 83-84):** The right hand plays a continuous eighth-note melody. The left hand plays chords. A dashed line with the number '8' is below the left staff.
- System 2 (Measures 85-86):** Dynamics include *mf*, *ff*, and *cresc.*. The right hand continues the eighth-note melody. The left hand plays chords. A dashed line with the number '8' is below the left staff.
- System 3 (Measures 87-88):** Dynamics include *f* and *fff*. The right hand continues the eighth-note melody. The left hand plays chords. A dashed line with the number '8' is below the left staff.
- System 4 (Measures 89-90):** Dynamics include *ff*. The right hand plays a more complex melody with sixteenth notes. The left hand plays chords. A dashed line with the number '8' is below the left staff.
- System 5 (Measures 91-92):** Dynamics include *f* and *fff*. The right hand plays a complex melody with sixteenth notes. The left hand plays chords. A dashed line with the number '8' is below the left staff.

Ex. 75. Olivier Messiaen: *Regard de prophètes, de bergers et de mages*

Prima secțiune **A** este o suprapunere a două planuri în derulare de tip ostinato; vocea superioară se bazează pe repetarea unei celule de 4 acorduri cu durate identice, în timp ce ostinato-ul planului inferior conține un singur acord care parcurge o accelerare perfect ordonată (duratele se micșorează progresiv cu câte o șaisprezecime). Accelerarea are loc de-a lungul unui mare diminuendo.

Reluarea variată a acestei secțiuni este o repriză inversată: vocea inferioară derulează procesul invers, de rarefiere treptată, iar dinamica este un crescendo urmat de o concluzie care va recapitula elementele principale ale secțiunii B.

Secțiunea **B** este – așa cum am mai arătat – o formă tripartită. Ea conține o primă structură (A) împărțită în două subsecțiuni: prima – o monodie, a doua – o omofonie, cu excepția unei singure măsuri cu caracter polifonic. Secțiunea centrală a (B) – ului are un caracter polifonic: mai întâi la două voci (ostinato-ul vocii superioare se suprapune unei structuri în care Messiaen aplică tehnica unor „celule adăugate”, ceea ce produce o decalare și o asimetrizare treptată a vocilor), apoi la trei voci într-un fugato acompaniat de același ostinato. Urmează o subsecțiune cu caracter concluziv în care celula ostinato-ului este dinamizată.

Revenirea A este o repriză în care elementele A se suprapun cu cele ale B –ului. Același fenomen – de suprapunere cu caracter recapitulativ – este conținut și de Coda piesei care conține elementele principale ale secțiunilor A și B pentru a încheia triumfal cu celula generatoare a întregii lucrări: do #, do becar, la.

Piesa este remarcabilă prin justetea proporțiilor, prin economia de mijloace și spiritul cartezian organizator.

Este evident caracterul premeditat, controlul total asupra elementelor sonore, justetea unei bune strategii sonore.

Din acest punct de vedere francezul Olivier Messiaen se întâlnește paradoxal cu spiritul noii școli vieneze în cultivarea aceleiași ierarhii în vârful căreia se află logica și luciditatea.

II.4.2. *Hazard și determinare în arhitectura muzicală. Tehnici aleatoare*

Compozitorul care a acordat hazardului o atenție cu totul specială este americanul John Cage – nume de referință pentru muzica modernă. John Cage este cel care propune noi moduri de abordare a fenomenului sonor atât la nivelul tehnicilor de compoziție (introduce

de exemplu aleatorismul), al surselor sonore (pianul preparat), dar și al relației compozitor – interpret și mai cu seamă compozitor – public. Muzica – pare a spune artistul – nu înseamnă numai o partitură bine executată și ascultată în fotoliul sălii de concert. Muzica este de fapt capacitatea noastră de a organiza ceea ce auzim, de a conferi un sens „întâmplărilor” pe care auzul nostru le receptează. În acest fel, suprapunerea celor 24 de radio-uri care emit pe diverse posturi diverse muzici, informații, dialoguri, zgomote devine un alt fel de „muzică”. J. Cage opune hazardul determinării cu o luciditate care frizează demonstrația pedagogică; în același timp însă, compozitorul are întotdeauna grijă să îmbrace concluziile metamuzicale și chiar metaculturale sub forma unor „poante” amuzante, imposibil de repetat sau de imitat. A observa numai anecdoticul unor lucrări precum <4’ 33’’> este însă mult prea puțin. Cage atrage atenția asupra semnificațiilor metamuzicale și, chiar dacă uneori o face într-un mod distructiv, utilitatea demersului său pe termen lung este pozitivă. În demersul său compozitorul american se întâlnește – peste timp – cu Erik Satie, nonconformistul contemporan cu Debussy care pune la îndoială conceptul de formă muzicală în sens academic (v. piesele sale „reci”, pe cele „în formă de pară”, „Sonatina birocratică”, etc) și care, în mod ironic dar insistent, atrage atenția asupra relativității și a falsei eficiențe a indicațiilor compozitorului către interpret.

Și Satie, ca și Cage pun probleme de tip conceptual asupra faptului muzical, a relației compozitor – interpret – public.

În a doua jumătate a sec. XX aleatorismul continuă să facă adepți în spațiul european: polonezul W. Lutoslawski, provenind din zona neoclasicismului de tip Bartok – Strawinski, își construiește un stil propriu în care domină ceea ce el însuși numea „aleatorismul controlat” (*Simfonia a II-a, Cvartetul de coarde, Concertul pentru violoncel*). În acest spirit, este posibil, de exemplu, ca mai mulți instrumentiști să execute aceleași structuri, într-o polifonie care variază de la o interpretare la alta.

Aleatorismul controlat este în mod evident varianta preferată și de compozitorii români; nu sunt puțini cei pentru care tehnica hazardului devine un valoros punct de plecare către inventarea unor tehnici de compoziție originale și, în același timp, eficiente.

PIÈCES FROIDES

à Ricardo Viñes

Nº 1. Airs à faire fuir

D'une manière très particulière

I

p

Obeir

Tout entier

Ex. 76. Erik Satie: *Arii de pus pe fugă* (Piese reci)

Astfel, A. Stroe folosește procedeul mobilelor: cataloage de microstructuri diferite care se succed în funcție de alegerea interpretului. În *Concertul pentru clarinet și orchestră* (1975) mobilele sunt alcătuite din melodii populare autentice, prelucrate sau inventate; lucrarea se bazează pe materialul sonor al unei colinde culeasă de B. Bartok.

(III)

FORMULE **- ottoni e percussione -** **FORME**



Ex. 77. Aurel Stroe: *Concertul pentru clarinet și orchestră*

Procedeul mobilelor a intrat repede în vocabularul tehnic al compozitorilor români. Nicolae Brânduș, mai târziu Ulpiu Vlad și alții au sesizat fertilitatea acestei tehnici de compoziție și au integrat-o propriului lor sistem.

Includerea matricelor în grafica propriilor partituri este o practică curentă în creația lui Nicolae Brânduș – unul dintre exponenții tehnicii aleatorice în muzica românească, ca și pentru Ulpiu Vlad care, în ciclul său *Mozaic* pentru formații variabile, controlează ritmul printr-o matrice de 24 de durate, nuanțele, tempo-ul și modul de atac fiind lăsate la latitudinea interpreților.

II.4.3. *Noi surse sonore și impactul lor asupra formelor muzicale: muzica electronică, spectralismul*

Începând cu secolul XX evoluția muzicii traversează zona unui interes maxim pentru înnoirea timbrului muzical. Culoarea sonoră atrage atenția și focalizează interesul muzicienilor. Compozitorii capătă un

nou aliat – interpretul interesat să-și perfecționeze tehnica de lucru, curios să descopere noile capacități ale instrumentului tradițional, noi moduri de atac, de emisie, de relaționare cu spațiul scenic, cu publicul. Interpretul tinde – prin dezvoltarea capacităților sale improvizatorice spre un nou statut – cel de asociat în inventivitate, imaginație, creație cu autorul partiturii.

Instrumente provenind din practica tradițională a diferitelor popoare sunt integrate orchestrei simfonice. Tehnica jazz-ului pătrunde în practica instrumentelor de suflat și nu numai, datorită înregistrărilor și notării muzicii tradiționale se descoperă rafinamentul microintervalelor, al sistemului parlando și al aksak-ului.

Apare o nouă sursă sonoră care va schimba în profunzime muzica contemporană: sursa electronică. Karlheinz Stockhausen, Yannis Xenakis, Luciano Berio, Bruno Maderna, Gerard Grisey, Tristan Murail și mulți alții contribuie major la apariția unui nou mod de gândire pe care muzica electronică îl induce: un control puternic asupra elementelor spațiului și timpului sonor, independența față de interpret, posibilitățile infinite, fascinante de a inventa noi culori sonore, apariția unui nou parametru muzical: spațializarea. Muzica electronică înseamnă în primul rând exploatarea culorii și a spațiului, înseamnă controlul absolut al compozitorului asupra textului muzical, asupra evenimentului muzical în totalitatea sa.

Nume importante în perimetrul național precum Corneliu Cezar, Corneliu Dan Georgescu, Sorin Vulcu, Nicolae Brânduș, Iancu Dumitrescu sau mai tinerii Călin Ioachimescu, Maia Ciobanu, Ana Maria Avram se impun în lumea muzicii electronice. Nu întâmplător, curentul cel mai atractiv prin eficiența sa – spectralismul – avea să-și câștige adepți hotărâți și în spațiul autohton. Începând cu Corneliu Cezar, care aplică spectralismul înaintea compozitorilor francezi (v. *Aum pentru bandă de magnetofon*), creatorii români de muzică electroacustică adoptă (parțial sau total) tehnica spectrală și nu rareori o extind în spațiul cameral și/sau simfonic.

II.4.4. *Noi tehnici de compoziție și impactul lor asupra formelor muzicale: muzica stocastică, tehnicile computerizate*

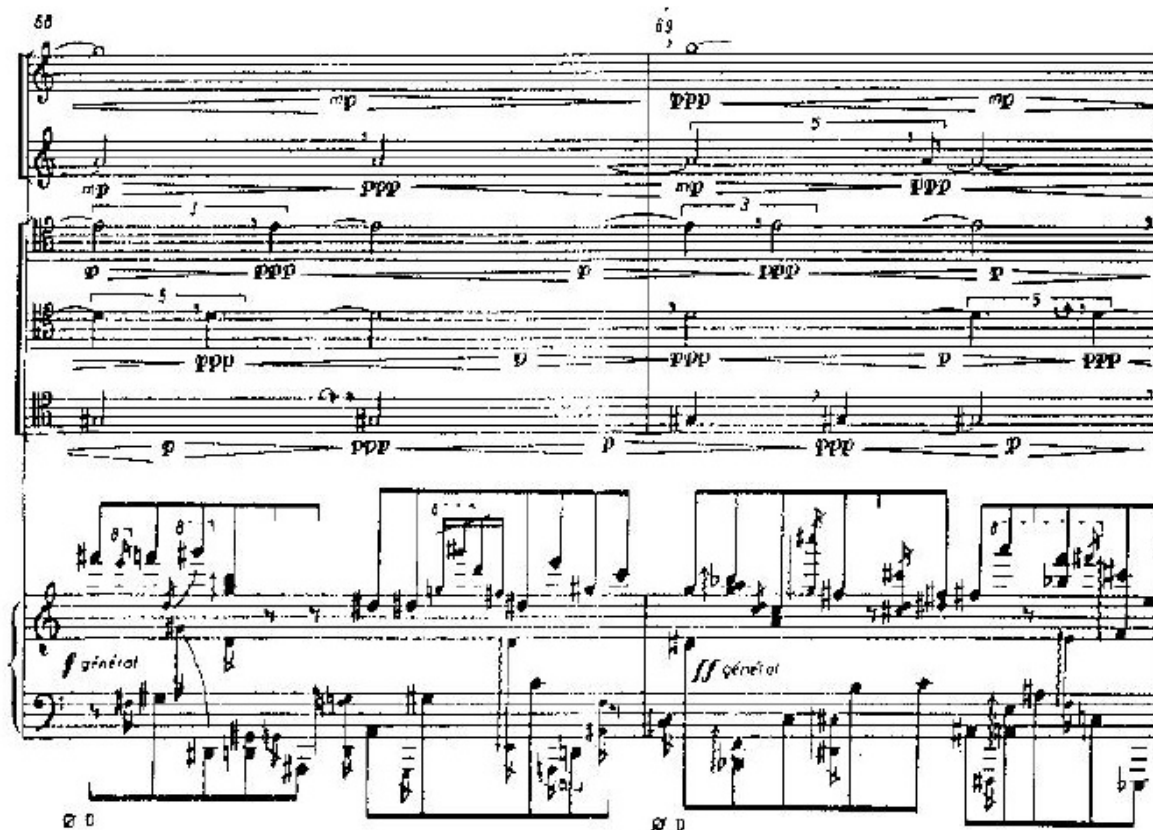
Începând cu cea de-a doua jumătate a secolului XX în muzica modernă se manifestă din ce în ce mai mult interes vizavi de noile teorii științifice, mai ales din domeniul fizicii și matematicii. Yannis Xenakis – unul dintre cei mai importanți compozitori moderni – are,

nu întâmplător, o formație extramuzicală (a profestat ca arhitect și inginer constructor). Preocupat de caracterul excesiv și inutil încărcat al muzicii seriale, Xenakis propune o altă soluție: muzica stocastică, „norii de sunete” creați cu mijloacele statisticii matematice, generând fenomene globale, cu caracter aleator, în care detaliul devine ne semnificativ. Astfel se nasc *Metastasis* și *Pithoprakta*, primele lucrări create ca urmare a aplicării principiilor statistice în universul sonor. Tot Xenakis este autorul primei compoziții compuse cu ajutorul tehnicii de computer: *Eonta* pentru pian și instrumente de suflat, o piesă „imposibilă” ca tehnică pianistică (v. ex. 78).

În mod paradoxal, rezultatul sonor al acestor demersuri tehnice care au șocat la vremea lor lumea muzicală este un univers atemporal, în care se urmăresc nu construcțiile tematice, ci pete sonore fluctuante aleator, în care evoluția are un caracter primar instabil și violent.

The image displays a musical score for the piece *Eonta* by Yannis Xenakis. The score is written for piano and wind instruments. It features several staves, each with a different instrument part. The notation is characterized by staccato notes and dynamic markings such as *ppp* (pianississimo) and *p* (piano). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes. The overall style is atonal and stochastic, reflecting the composer's use of statistical methods in music composition. The score is labeled with '56' and '57' at the top, indicating measure numbers. The bottom staff is labeled 'pp général' and 'p général', indicating the general piano accompaniment. The score is signed 'XD' at the bottom right.

Ex. 78 a. Yannis Xenakis: *Eonta*



Ex. 78 b. Yannis Xenakis: *Eonta*

II.4.5. *Forme și genuri de sinteză. Polistilismul. Teatrul instrumental și relația sunet – gest – cuvânt*

Unul dintre drumurile esențiale ale căutărilor muzicii moderne este cu siguranță cel al detectării și concretizării unor noi sinteze. În acest sens, putem vorbi nu numai de forme și genuri de sinteză, ci și de noi alianțe ale unor structuri sonore, de încercări de sinteză la nivelul sistemelor sonore, al diferitelor concepte asupra melodiei, ritmului, micro și macrostructurilor, al stilurilor și esteticilor; de asemenea, nu în ultimul rând de reevaluarea, reconsiderarea și reconstrucția relațiilor dintre sunet, verb și gest.

În 1906 Charles Ives scrie una dintre capodoperele muzicii moderne: „Întrebarea fără răspuns”. Lucrarea rămâne singulară prin alianța neașteptată și cuceritoare pe care o face inovația cu farmecul sonor; autenticitatea unui spirit profund înnoitor se unește cu tipica lipsă de prejudecăți a compozitorului, rezultatul fiind eficiența și transparența unui mesaj care putea fi comunicat numai și numai cu uneltele insolit avangardiste (în acel moment) ale polistilismului,

polifoniei de tempo, de metru și de sistem sonor și în condițiile unei arhitecturi cu caracter deschis.

Ives nu este un înnoitor de suprafață, snobismul îi este complet străin. Artistul face parte din elita celor care propun noul atunci și în condițiile în care acesta este necesar, nu pentru a uimi și epata.

Întrebarea fără răspuns (ex. 79) este o lucrare de referință a muzicii sec. XX, în primul rând datorită unui concepții vizionare asupra timpului și spațiului. Problema pe care o pune Ives este o veche problemă filosofică, dar punerea ei în pagină – muzical vorbind – deschide ferestrele unei alte atitudini asupra sonorului, în care spațiul și timpul se interrelaționează lucid. Piesa se derulează pe trei nivele bine diferențiate ca stil, sistem sonor, sintaxă, tempo, ritm, metru, dinamică, instrumentație: compartimentul corzilor – care derulează diatoniile unui coral lent, egal și indiferent, cel al suflătorilor, care din timp în timp produc „evenimente” în tempo-uri din ce în ce mai accelerate, imaginate într-un spațiu atonal și solo-ul trompetei care intonează de șapte ori aceeași „întrebare” fără a primi vreun răspuns.

Corzile, suflătorii, trompeta solo – apar ca lumi diferite, uneori paralele, rareori interacționând, înstrăinate ca sens.

Polistilismul prezent în *Întrebarea fără răspuns* a lui C. Ives avea să fie preluat sub alte zodii estetice de compozitorii postmoderni (A. Schnitke, iar la noi de Cornel Cezar (care l-a lansat „avant la lettre” sub numele de „orga de stiluri”), de Liviu Dănceanu sau de Dan Dediu, dar și de alți compozitori precum Maia Ciobanu (ex. 80), care îl inserează în unele dintre opusurile lor.

De la Simfonia *Despărțirea* care face din J. Haydn unul dintre strămoșii **teatrului instrumental** la numeroasele piese dedicate acestui nou gen muzical și scenic de Mauricio Kagel, drumul parcurs a fost destul de lung și de complicat. Teatrul instrumental este o nouă propunere sincretică care, spre deosebire de operă, introduce cuvântul, gestul, elementul vizual ca tot atâtea alte „evenimente” purtătoare de inedite informații.

Dacă Kagel moștenește evident tradiția expresionismului german, teatrul instrumental practicat în spațiul francez ori în cel românesc poate propune „scenarii” dadaiste, suprarealiste sau postmoderne.

Muzica românească contemporană include numeroși compozitori a căror creație conține opusuri dedicate teatrului instrumental. Menționăm lucrările lui Sorin Vulcu, Nicolae Brânduş, Maia Ciobanu, Costin Cazaban, Sorin Lerescu, Irinel Anghel, Mihnea Brumaru și alții.

The Unanswered Question

S₁ - IntrodúcereCHARLES E. IVES
(1908)

I
II
Flutes
(or Oboe) III
(or Clarinet) IV

Trumpet
(or English Horn,
or Oboe,
or Clarinet)

Violin I
ppp con sordini

Violin II
ppp con sordini

Viola
ppp con sordini

Violoncello
(or Contrabass)
ppp con sordini

Largo molto sempre (for strings & trumpet) (about 50-♩)

I
II
Flutes
(or Oboe) III
(or Clarinet) IV

Trumpet
(or English Horn,
or Oboe,
or Clarinet)

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello
(or Contrabass)

S₂ Intrebară (5 sunete)

actual notes

Adagio

I
II
Flutes
(or Oboe) III
(or Clarinet) IV
Trumpet
(or English Horn,
or Oboe,
or Clarinet)
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
(or Contrabass)

Intreba
= 24v

Andante

I
II
Flutes
(or Oboe) III
(or Clarinet) IV
Trumpet
(or English Horn,
or Oboe,
or Clarinet)
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
(or Contrabass)

Allegretto

I Flutes
II (or Oboe III)
(or Clarinet IV)

Introduzione 3

Trumpet
(or English Horn,
or Oboe,
or Clarinet)

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello
(or Contrabass)

Allegro

I Flutes
II (or Oboe III)
(or Clarinet IV)

Introduzione 4

Trumpet
(or English Horn,
or Oboe,
or Clarinet)

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello
(or Contrabass)

Allegro molto

Flutes
(or Oboe) II

(or Clarinet) IV

Trumpet
(or English Horn,
or Oboe,
or Clarinet)

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello
(or Contrabass)

Allegro-accel. to Presto

Flutes I
Flutes II
(or Oboe) III
(or Clarinet) IV

Trumpet
(or English Horn,
or Oboe,
or Clarinet)

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello
(or Contrabass)

Intrearea 6

246-5

Pedala pe Sol —

(80)

The musical score is for a symphony orchestra. It features the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** First staff, playing a melodic line with a triplet.
- Ob. (Oboe):** Second staff, playing a melodic line with a triplet.
- Cl. (Clarinet):** Third staff, playing a melodic line with a triplet.
- Fg. (Bassoon):** Fourth staff, playing a melodic line with a triplet.
- Cor (Cor Anglais):** Fifth staff, playing a melodic line with a triplet.
- Trb¹ (Trumpet 1):** Sixth staff, playing a melodic line with a triplet.
- Trb² (Trumpet 2):** Seventh staff, playing a melodic line with a triplet.
- I (Trombone 1):** Eighth staff, playing a melodic line with a triplet.
- II (Trombone 2):** Ninth staff, playing a melodic line with a triplet.
- V^I (Violin I):** Tenth staff, playing a melodic line with a triplet.
- V^{II} (Violin II):** Eleventh staff, playing a melodic line with a triplet.
- Vle (Viola):** Twelfth staff, playing a melodic line with a triplet.
- Vlc (Violoncello):** Thirteenth staff, playing a melodic line with a triplet.
- Cb. (Contrabass):** Fourteenth staff, playing a melodic line with a triplet.

The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *p dolce*.

Ex. 80. Maia Ciobanu: *Simfonia I Jurnal'88 pentru orchestră*

Bibliografie

- *** *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984.
- Bentoiu, Pascal, *Imagine și sens*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1973.
- Berger, Wilhelm Georg, *Estetica sonatei clasice*, Editura Muzicală, București, 1981.
- * * * *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din R.S.R.
- * * * *Muzica simfonică barocă – clasică*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din R.S.R., 1967.
- * * * *Estetica sonatei contemporane*, Editura Muzicală, București, 1985.
- Cojocaru, Dora, *Creația lui György Ligeti în contextul stilistic al sec. XX*, Editura Sorin Vulcu, MediaMusica, Cluj-Napoca, 1999.
- Golea, Antoine *20 ans de musique contemporaine*, vol I-II Paris, Seghers, 1962.
- Messiaen, Olivier, *Technique de mon langage musical*, Paris, Leduc, 1944.
- Nemescu, Octavian, *Capacitățile semantice ale muzicii*, Editura Muzicală, București, 1983.
- Niculescu, Mircea, *Sonata*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1962.
- Niculescu, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980.
- Petecel Teodoru, Despina, *De la mimesis la arhetip*, Editura Muzicală, București, 2003.
- Pricope, Eugen, *Simfonia până la Beethoven*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1968.
- Sandu-Dediu, Valentina, *Ludwig van Beethoven*, Editura Muzicală, București, 2000.
- Stoianov, Carmen, *Repere în neoclasicismul muzical românesc*, Editura Fundației România de Mâine, 2000.
- Stoianov, Carmen, *Neoclasicism muzical românesc secolul XX*, Editura Fundației România de Mâine, 2001.
- Timaru, Valentin, *Dicționar noțional și terminologic*, Editura Universității din Oradea, 2002.
- Timaru, Valentin, *Observații asupra genului muzical*, „Muzica” 1998 nr.2.
- Toduță, Sigismund, *Formele muzicale ale barocului*, vol I-III Editura Muzicală, București, 1978.
- Vlad, Roman, *Strawinski*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1967.
- Voiculescu, Dan, *Fuga în creația lui J. S. Bach*, Editura Muzicală, București, 2000.
- Webern, Anton, *Calea spre muzica nouă*, Editura Muzicală, București, 1988.
- Xenakis, Iannis, *Muzică Arhitectură*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, 1997.
-