

Prof. univ. dr. VICTOR GIULEANU

# RITMUL ÎN CREAȚIA MUZICALĂ CLASICĂ

EDITURA



MUZICALĂ

Victor Giuleanu

---

**RITMUL ÎN CREAȚIA MUZICALĂ CLASICĂ**



Prof. univ. dr. VICTOR GIULEANU

# RITMUL ÎN CREAȚIA MUZICALĂ CLASICĂ

EDITURA MUZICALĂ

București, 1990



## PREFAȚĂ

*Intr-un volum anterior intitulat „Evoluția ritmului muzical de la începuturi pînă la Bach”<sup>1</sup>, am parcurs principalele etape ale acestei evoluții cuprinzînd următoarele teze fundamentale :*

- *ritmul muzical la oamenii primitivi ; apariția artelor ca preocupare distinctă a ființei umane*
- *ritmul muzical în muzica antichității eline*
- *ritmul muzical în muzica hindusă*
- *ritmul în cantus planus gregorian*
- *ritmul în muzica bizantină*
- *ritmul în creația muzicală a Renașterii*
- *ritmul în creația muzicală a Barocului*

*Actualul volum — cel de-al treilea — își propune să continue studiul evoluției ritmului muzical abordînd fenomenul în creația clasică — una din cele mai impunătoare perioade din istoria artei muzicale universale —, reprezentată atît de elevat de către Haydn, Mozart și Beethoven.*

*Criteriul principal pe care se axează cercetarea propusă este cel sugerat de forma (tiparul) în care aceștia și-au „turnat” operele lor, deoarece ea reflectă, pe de o parte, structura interioară a elementelor specifice de expresie — melodie, ritm, armonie etc. —, iar pe de alta, conferă lucrărilor și dimensiunea lor exterioară după precepte proprii unui stil sau altul de creație.*

*Datorită formei, operele muzicale de artă ne apar în impresionante edificii și arhitecturi sonore ce impun prin varietate, stil, logică și soliditate în construcție.*

*Pornind de la aceste considerente, noțiunile privind formele utilizate de maeștrii artei clasice sînt explicate, în mod concis, la locul cuvenit.*

*Drept prolegomene ale întregului studiu prezentăm două subiecte :*

- 1. Sinteza formelor ritmice în lucrările lui Johann Sebastian Bach ca unele ce reprezintă cele mai înalte realizări ale creației Barocului ;*
- 2. Ritmul muzical în suita instrumentală — forma componistică cea mai impunătoare care precede clasicismul muzical.*

---

<sup>1</sup> Prezenta lucrare continuă preocupările personale mai vechi privind ritmul muzical, materializate, de altfel, pînă acum, în două studii :

- *Teoria ritmului, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1968.*
- *Evoluția ritmului de la începuturi pînă la Bach, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1969.*

Procedind astfel, creem o punte de discuții și considerații între modul cum a evoluat factorul ritmic în arta muzicală preclasică și cel ce va face obiectul studiului de față din perioada clasică a muzicii universale.

Expunerea materialului cuprinde două părți distincte — precedate de un capitol introductiv (cap. I) — și anume :

- partea I-a : aspecte configurative cu caracter general ale ritmului venind din perioada anterioară de evoluție și utilizate de către clasici (capitolele II—VI);
- partea a II-a : aspecte configurative și procedee noi — specifice clasicismului muzical — în dezvoltarea formelor ritmului (capitolele VII—XII).

În final, se prezintă, succint, perspectivele ce se deschid ritmului în perioadele post-clasice ale muzicii universale.

Cercetînd fenomenul în evoluție, studiul folosește frecvent citate muzicale din operele clasicilor, pentru ca analizele — precum și ideile vehiculate — să decurgă cît mai firesc și evident din înseși realitatea artistică.

Văzut în ansamblu, studiul urmărește să releve rolul special al factorului ritmic — desigur în contextul celorlalte mijloace de expresie — în a contura și determina stilistic clasicismul muzical așa cum l-au conceput cei trei mari maeștri ai componisticii universale : Haydn, Mozart și Beethoven.

11 noiembrie 1989

AUTORUL

## PROLEGOMENE

### I

#### CONSIDERAȚII DE SINTEZĂ PRIVIND EVOLUȚIA FORMELOR RITMULUI MUZICAL ÎN LUCRĂRILE LUI JOHANN SEBASTIAN BACH

Studiul ritmului muzical în creația Barocului — efectuat într-un volum anterior<sup>2</sup> — se încheia prin cercetarea specială a fenomenului în lucrările lui Johan Sebastian Bach, ca unele ce reprezintă apogeul artei muzicale baroce.

Ne-am oprit atunci mai mult — și în mod special — la Bach, întrucât orice discuție privind muzica trimite la opera genialului creator — piscul cel mai înalt în relieful atât de divers și de bogat al artei sunetelor din toate timpurile.

În scopul de a fi mai ușor urmărit, în continuare, fenomenul evolutiv al formelor ritmului muzical din punctul de unde l-a lăsat marele Bach, vom relua — pe scurt — *principalele idei* ce se desprind, pe această linie, din opera sa.

Impunătoare este desigur, în primul rând, organicitatea structurală strânsă, coerența dintre cele trei elemente fundamentale ale muzicii în lucrările lui Bach — *melodia, armonia și ritmul* —, după o concepție artistică invocată adesea ca model în practica și știința muzicii universale.

Este neîndoios lucru că în creația bachiană au înflorit și s-au dezvoltat impetuos toate cele trei elemente : melodia, armonia — în sensul ei general de realizare componistică în plan vertical, incluzînd deci și polifonia — precum și ritmul.

a. *Melodia* se prezintă în operele lui Bach inepuizabilă ca suflu, frumusețe și forță de convingere, întreaga sa creație constituind afirmarea *primordialității melodiei*, mijlocul cel mai puternic al expresiei artei sonore.

---

<sup>2</sup> A se vedea notița de la pag. 5.

Și astăzi — după mai bine de două secole de la dispariția sa (1750) —, Johann Sebastian Bach este considerat, pretutindeni în lumea exegezei de specialitate, neîntrecutul maestru al melodiei pe care el a cultivat-o în cel mai înalt grad atingând chiar culmile perfecțiunii, deși în artă ne vine greu să acredităm o atare idee.

b. *Armonia* lucrărilor lui Bach rezultă — pe de o parte — din dezvoltarea *travaliului polifon renescentist* de esență vocală pe fond instrumental, — iar pe de alta — din utilizarea pe un plan superior a procedeelelor generate de *monodia acompaniată* a Barocului.

Amindouă aceste procedee de lucru vizind stiluri componistice diferite — polifonia și monodia acompaniată — își găsesc prin Bach o definitivă consacrare în practica artistică muzicală universală, de la el pornind adevărate modele de inventivitate și logică în construcție pentru toate școlile, curente și direcțiile componistice care i-au urmat.

c. Cît privește *ritmul* muzical în operele lui Bach, acesta constituie un factor de prim ordin în conturarea stilului specific al compozitorului.

Invențiunile, preludiile și fugile, toccatele, suitele, pasiunile, missele, marile cantate etc., — într-un cuvânt întreaga sa operă — angajează ritmul, atît în plan melodic cît și în cel armonic, într-un proces de creativitate și expresie întilnit numai la creatorii de geniu.

Un asemenea ritm — prin varietatea și ingeniozitatea formelor sale structurale — nu poate fi niciodată desprins de originalitatea, expresivitatea și plasticitatea imaginilor redată de melodia și armonia bachiană.

Acest raport firesc dintre melodie și ritm — pe de o parte — și dintre armonie și ritm — pe de altă parte —, conferă lucrărilor lui Bach o notă de *echilibru estetic* ajunsă în admirația întregii posterități.

Într-adevăr, arta componistică dinaintea lui Bach dezvoltase pînă la un anumit grad procedeele și mijloacele de lucru avînd substrat ritmic, cum sînt : imitația, canonul, poliritmia — dedusă din factura polifonă a lucrărilor — isoritmia, iar în începuturi chiar și variațiunea.

Asemenea procedee întilnite și în muzica Renașterii sînt continuate și dezvoltate de către Bach, dar pe fondul unei polifonii de *stil liber*, în care ritmul apare descătușat de rigorile scrisului palestrinian de *stil sever*.

În ce constau astfel de rigori impuse ritmului de creația polifonă în stil sever ?

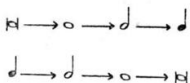
— Pentru a nu jena cantabilitatea melodiei vocale predominantă în Renaștere, ritmul palestrinian utilizează, de regulă, durate largi (mari) — deci fără prea mari complexități — în contextul cărora *doimea* îndeplinește atît funcția de etalon ritmic, cît și pe aceea de unitate metrică în măsurile mai răspîndite ale stilului :  $\overset{2}{2} \overset{3}{2} \overset{4}{2}$ .

— În sistemul de valori ritmice ținînd de stilul sever, *pătrimea* constituia durata cea mai mică, fiind utilizată mai ales pentru elementele neaccentuate ale textului muzical sau ale celui vorbit.

Apariția pătrimii ca valoare accentuată în desenul ritmic, ori pe timpii tari ai măsurii, era supusă excepției.

— Regulile privind *utilizarea valorilor ritmice mai mici decât pătrimea* erau și mai restrictive în stilul sever renesantist. Optimele — spre exemplu — puteau face parte din factura ritmului doar ca excepție : cel mult două optime alăturate și numai în scop ornamental (melismatic).

— Din aceleași motive estetice proprii stilului sever (construcție melodică de tip vocal), trecerea de la o durată mai mare spre durate mici sau invers în factura ritmului se făcea, de regulă, treptat (gradat) urmărindu-se *ordinea de mărime a valorilor*, ca în schema următoare :



— O serie de restricții priveau *ritmul sincopat* în realizarea armonică (pe verticală) a vocilor : disonanțele erau admise — spre exemplu — numai pe sincope alcătuite din valori mari (note întregi și doimi) de durate egale, nu pe sincope de alte structuri.

— Pauzele urmau, de asemenea, în stilul sever, reguli precise de întrebuințare : *cantus firmus*, fiind alcătuit obișnuit din note întregi, nu le folosea, iar țesătura contrapunctică le impunea restricții proprii stilului.

— În contrapunctul sever, *criteriile metrice* determinau un mod anume de întrebuințare a disonanțelor și consonanțelor în funcție de timpii accentuați și neaccentuați ai măsurii. Relevarea funcțional-compozitivă a acestora făcea să sporească importanța lor restrictivă în desfășurarea cursivă a ritmului.

Iată, așadar, expuse mai sus, doar unele din limitele impuse evoluării ritmului muzical în *stilul polifoniei severe* a Renașterii.

Creația Barocului — la virful căreia se află Johann Sebastian Bach reprezentantul ei de frunte — ajunge însă la eliberarea și dezvoltarea formelor ritmice practicînd o *polifonie în stil liber*.

Sînt folosite acum, în cele mai variate ipostaze, *duratele ritmice de tot felul* mergînd pe scara valorilor pînă la cele mai mici diviziuni ; la fel, *sincope* în ingenioase alcătuiuri ; se utilizează liber și *pauzele* — integrate din ce în ce mai frecvent în structura ritmului —, iar *metrica binară și ternară* se diversifică folosind ca repere ale măsurilor valori mai mici decît doimea (pătrimea, optimea și chiar șaisprezecimea).

Pe aceeași linie consemnăm utilizarea ritmului ca factor de bază în *construcția principalelor elemente ale fugii* — subiectul (*proposta*), răspunsul (*risposta*), contrasubiectul, precum și a celorlalte părți ale fugii în care procedeele de lucru au evidente implicații de natură ritmică (imitație, variațiune, complementaritate etc.).

De altfel, *imitația ritmico-melodică* — deși va ține fuga în sfera polifoniei propriu-zise —, prin cadrul său tonal și începutul de prelucrare tematică trimite spre un stil combinat omofono-polifon de mai târziu.

În ceea ce privește *variațiunea* — unul din procedeele întîlnite în muzica secolului XVIII — la Bach ea prezintă numeroase aspecte de

factură ritmică<sup>3</sup> (augmentarea și diminuarea valorilor ritmice, sincope, progresia etc.), prefăcînd de fapt tema cu variațiuni din literatura muzicală clasică.

În lucrările lui Bach, procedeul de *complementaritate ritmică* prezintă, de asemenea, multiple aspecte datorită extensiei cu mult, în Baroc, a fondului de valori ritmice divizibile, sub impulsul creației instrumentale aflată acum în primul plan al preocupărilor componistice.

Dacă ne referim și la *elementele de agogică* — deși Bach scrie mai cu seamă pentru orgă și clavicin ce presupun o execuție cvasimetronomică a pieselor —, pe arcul mare al frazării, acestea rămîn însă de un suflu larg și de o reverberație emotivă continuă care cer să fie lăsate în penumbră efectele barelor de măsuri, reliefîndu-se în schimb — cum procedează marii interpreți ai operelor sale — cursivitatea și coerența discursului muzical, și deci tratarea suplă și fluentă a ritmului.

Acestea sînt — în sinteză — principalele aspecte ale ritmului muzical izvorînd din cele mai înalte valori ale gîndirii bachiene care vor deschide orizontul spre *stilul clasic omofon* al componisticii universale reprezentat — după cum se știe — de cei trei mari făuritori ai săi: Haydn, Mozart și Beethoven.

\*

Un alt domeniu pregătitor al evoluției ritmului muzical în creația clasică îl constituie, desigur, *suita instrumentală barocă* de care ne ocupăm în continuare.

Johann Sebastian Bach va avea el însuși un rol proeminent în desăvîrșirea și afirmarea suitei creînd modele nepieritoare (suitele franceze, suitele engleze, partitele) care vor influența — mai ales prin ritmurile lor specifice — arta muzicală universală pînă în contemporaneitate.

## II

### RITMUL MUZICAL ÎN SUITA PRECLASICĂ

În epoca barocă ia ființă *suita instrumentală* sau *partita*<sup>4</sup> cea mai impunătoare și încheată formă componistică ciclică avînd sorgintea în arta muzicală destinată dansului.

Atît ca gen cît și ca arhitectură (formă), ea este prima lucrare de anvergură din evoluția generală a muzicii instrumentale premergînd și influențînd pe cele ce vor surveni în perioada clasică de mai tîrziu: sonata, simfonia, concertul instrumental, piesele pentru muzica de cameră, uvertura etc.

În fapt, totdeauna relația dintre arta sunetelor și cea a dansului a fost o relație organică, structurală, determinată, în primul rînd, de către *ritm* — factorul comun ambelor arte.

<sup>3</sup> A se vedea *Goldberg-Variationen*.

<sup>4</sup> În lb. franceză *suite* = suită, serie; în lb. italiană *partita* = piesă de dans alcătuită din mai multe părți; în lb. germană *Tanzfolgen* = dansuri în șir.

Fiind unul din cele mai propice domenii de manifestare și evoluare a ritmului, dansul a influențat muzica tuturor timpurilor și la toate popoarele, căci, dacă se poate vorbi de sincretism în artă, cel constituit din îmbinarea elementelor expresive de dans cu cele muzicale, poate fi considerat drept model.

Pe de altă parte, dansul precum și coregrafia — forma sa stilizată — nici nu se pot imagina doar ca simple mișcări ritmice, fără participarea efectivă a muzicii.

Fenomenul interpenetrării și influențării reciproce dintre arta dansului și muzică a avut drept efect elaborarea de creații componistice în genuri și forme variate în care ritmul predomină ca expresie.

În această privință o sursă originală și inepuizabilă de inspirație a fost — pentru muzică — arta populară de dans a tuturor timpurilor, din care, prin prelucrări și stilizări componistice, s-au conturat modele de diverse stiluri și forme existente în muzica popoarelor, *suita simfonică* fiind prima și cea mai însemnată de acest gen din epoca premergătoare clasicismului.

În timp, apariția ei este aproape concomitentă cu afirmarea *monodiei acompaniate* — stil componistic ce se contrapune muzicii polifone vocale ajunsă la exacerbare către sfârșitul secolului XVI, după care, prin dezvoltarea creației instrumentale, cea destinată vocilor trece în penumbră.

Suita instrumentală reunește, la început, în structuri stilizate (idealizate), câteva dansuri de origină populară din țări și zone culturale diferite, după criteriul contrastului ritmico-agogic : dansuri vii alternând cu cele lente, de ritmuri binare și ternare. Ea constituie, așadar, un punct evolutiv important în care ritmul cu elementele sale de natură agogică este angajat direct în procesul închegării formelor mari componistice. De aici înainte, între fenomenul ritmic — pe de o parte — și forma pieselor muzicale de anvergură — pe de altă parte — se va statornici un raport de strînsă corelație în creația cultă de diferite genuri și stiluri.

În forma sa stabilă (secolul XVII), *suita barocă* se compune din următoarele *patru dansuri de epocă* reunite organic prin aceeași tonalitate și prin dialectica mișcărilor contrastante, în ordinea :

- *Allemanda* = mișcare moderată (*Moderato*, măsura  $\frac{4}{4}$ )
- *Couranta* = mișcare vie (*Allegro*, măsura  $\frac{3}{4}$ )
- *Sarabanda* = mișcare lentă (*Lento*, măsura  $\frac{3}{4}$ )
- *Giga* = mișcare foarte vie (*Presto*, măsurile  $\frac{3}{8}$  și  $\frac{6}{8}$ )

Obișnuit, începutul suitei se face printr-un *preludiu*, mai numit *entrée* (lb. franceză), *intrada* (lb. italiană) și *entrada* (lb. spaniolă).

Aproape toți marii creatori ai Barocului muzical au scris suite : J. Froberger, J. Pachelbel, D. Buxtehude, G. Ph. Telemann, J. Ph. Ra-

meau, Fr. Couperin, A. Corelli, Fr. Veracini, A. Vivaldi, D. Scarlatti etc., — apogeul fiind atins prin cele compuse de Johann Sebastian Bach și Georg Fr. Haendel.

Vom consemna, mai întâi, caracteristicile de factură ritmică ale celor patru dansuri de epocă, devenite părți (mișcări) stabile ale suitei baroce; iar ulterior și ale altor forme de dans intercalate uneori în corpul acestora.

## A

### PĂRȚILE COMPONENTE STABILE ALE SUITEI BAROCE

#### PARTEA I — ALLEMANDA (în lb. germană ALLEMANDE)

Suita barocă ia forme stabile la mijlocul secolului XVII, încorporând ca *primă parte* a sa *allemanda* — dans de origină germană — pe un ritm de factură binară în măsurile  $\left( \begin{smallmatrix} 2 & 4 \\ 2 & 4 \end{smallmatrix} \right)$  și Ea se desfășoară pe fondul unei mișcări moderate și constante, fără schimbări de tempouri.

Printre caracteristicile ritmice de seamă ale unei allemande vom consemna :

- începe mai totdeauna printr-o anacruză ;
- utilizează frecvent grupe ritmice repetitive alcătuite din valori de optimi și șaisprezecimi care alternează de la o voce la alta după principiul complementarității ;
- folosește formule ritmice punctate și sincopate fără însă a prejudicia caracterul curgător al mișcării.

Ca trăsătură distinctă, allemanda este un dans liniștit, sobru, serios prefigurând, în acest sens, cea *de-a doua temă* de același caracter din forma de sonată clasică<sup>5</sup>.

Cîteva formule ritmice mai caracteristice :



<sup>5</sup> A se vedea pag. 95.





PARTEA A II-A — COURANTA (în lb. franceză *COURANTE* ;  
în lb. italiană *CORRENTE*)

La origine, couranta este un vechi dans francez<sup>6</sup> vioi, săltăreț, ritmul său începînd, de obicei, printr-o anacruză, cu primul timp al măsurii subliniat ca intensitate.

Pe fondul unui tempo mișcat, folosește cu precădere valori ritmice punctate care-i conferă o vioiciune aparte.

În suită, couranta ocupă locul *imediat după allemandă* contrastînd cu aceasta prin caracterul său viu, animat.

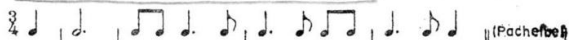
Există două feluri de courante (secolul XVII) :

— cea franceză, de un anumit rafinament, în măsurile  $\left( \frac{3}{2} \text{ și } \frac{6}{4} \right)$

— cea italiană, mult mai vie ca mișcare, în măsurile  $\left( \frac{3}{4} \text{ și } \frac{8}{8} \right)$

Prin deplasări frecvente de accente, în courantă apar adesea ritmuri hemiolice care schimbă, pentru moment, factura ternară de bază a ritmului într-una binară.

Cîteva formule ritmice mai caracteristice :



J. S. BACH: Suita engleză în F-dur „Courante“



<sup>6</sup> În lb. franceză *courante* = care aleargă ; în expresie latină *currens saltatio* = dans săltăreț.



## PARTEA A III-A — SARABANDA (în lb. spaniolă ZARABANDA)

Cea de-a treia mișcare a suitei instrumentale baroce se compune dintr-o *sarabandă*, la origine (secolul XVI) fiind un dans popular spaniol viu, însuflețit.

În suită este tratată însă ca mișcare lentă, moderată, pierzându-și deci caracterul primar vior și devenind o compoziție de expresie gravă, nobilă, serioasă.

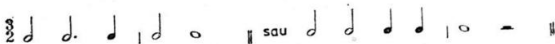
Sarabanda este utilizată frecvent în literatura muzicală barocă (Fr. Couperin, J. Froberger, J. S. Bach), iar Haendel o folosește și la voci într-o arie din opera sa „Rinaldo”.

Pe timpul romantismului muzical sarabanda trece în penumbră, dar compozitorii de mai târziu fac să reînvie frumusețea și expresia ei patetică (Erik Satie; C. Saint-Saëns; Claude Debussy în *Hommage à Rameau*; George Enescu în „Suita pentru pian” opus 10 etc.).

În sonatele și simfoniile clasice sarabanda va genera și influența părțile (mișcările) lente ale acestora.

Structura ritmică a sarabandei este de factură ternară începând, de obicei, fără anacruză, în măsurile  $\left(\frac{3}{4}, \frac{3}{2} \text{ și } \frac{6}{4}\right)$  (în două mișcări).

Cîteva formule ritmice mai caracteristice :



O sarabandă de construcție tipică din creația Barocului :

FR. COUPERIN : „Sarabande”





O parte dintr-o sonată clasică în caracter de sarabandă :

J. HAYDN : LARGO din Sonata în D-dur<sup>7</sup>



O sarabandă din creația românească contemporană :

GEORGE ENESCU : Suita pentru pian op. 10



<sup>7</sup> Tonalitățile lucrărilor vor fi însemnate pe parcurs după denumirea lor literală. De exemplu :

- Do Major = C-dur ; do minor = c-moll
- Fa diez Major = Fis-dur ; fa diez minor = fis moll
- La bemol Major = As-dur ; la bemol minor = as-moll

PARTEA A IV-A -- GIGA (în lb. engleză *JIG*,  
în lb. franceză *GIGUE*)

La origine, giga provine dintr-un vechi dans popular englezesc din secolul XVI. În suita instrumentală preclasică ea ocupă ultimul loc venind după sarabandă — desigur în forme componistice stilizate.

Datorită ritmului său vioi, săltăreț și tempoului alert (*Allegro vivace*, *Presto*), giga contrastează evident cu toate celelalte părți ale suitei, pretindu-se cel mai bine — prin caracterul său exuberant — ca final de suită, influențând, în acest sens și părțile ultime din lucrările instrumentale ale clasicismului muzical.

Mulți compozitori din Baroc utilizează ritmul de gigă în lucrările lor (A. Corelli, Fr. Couperin, G. F. Haendel ; J. Froberger). Pentru Johann Sebastian Bach însă, giga devine o formă originală tratată uneori în stil contrapunctic pe un ritm viu, strălucitor (Suitele engleze Nr. 4, 5 și 6 ; Suitele franceze Nr. 1, 2 și 5 ; Concertele brandenburgice Nr. 3, 5 și 6 — ultimul conținând marea gigă ; Partita Nr. 6 pentru clavecin ; Suita Nr. 3 pentru orchestră).

Ritmul de gigă este de factură ternară desfășurându-se pe cadrul măsurilor  $\left( \begin{smallmatrix} 3 & 3 & 6 & 9 & 12 \\ 16 & 8 & 8 & 8 & 8 \end{smallmatrix} \right)$  Utilizează frecvent — drept caracteristică — formula următoare de ritm punctat :



J. S. BACH : Suita franceză Nr. 2 „Giga“

Molto vivace e con fuoco (♩=92)



## ALTE FORME DE DANS UTILIZATE ÎN SUITA BAROCĂ

În practica timpului, între cele patru părți ale suitei baroce — mai ales între sarabandă și gigă — erau intercalate uneori felurite alte piese cu caracter de dans denumite generic „intermezzi“, precum : anglaise, basse-danse, bourrée, canaries, ciacona, fandango, forlane, gaillarde, gavota, loure, menuet, musette, pavana, passacalia, passepied, poloneza, rigaudon, siciliano etc. În unele cazuri se ajungea pînă la îngemînarea — într-o suită instrumentală — a unui număr de 12 asemenea dansuri de epocă.

Importanța și influența acestor piese „intermezzi“ în evoluția ritmului muzical — mai ales că unele dintre ele au devenit în componistica universală lucrări de sine stătătoare, în prelucrări idealizate —, impun necesitatea expunerii lor, pe scurt, prin sublinierea aspectului lor ritmic<sup>8</sup>.

① ANGLAISE, dans de origină scoțiană acompaniat de cimpoi, a fost preluat în Franța secolului XVII sub numele de *Contredans*<sup>9</sup> (dans de perechi față-n față).

Trece apoi în Germania sub numele de *Française* și *Quadrill*, iar în limbajul locului sub acela de *Kuntertanz*.

Caracterul dansului este vioi, vesel pe un ritm de factură binară sau ternară în măsurile  $\begin{smallmatrix} 2 & 3 & 3 \\ 4 & 4 & 8 \end{smallmatrix}$  și într-un tempo foarte viu.

Se întâlnește în operele — balet ale secolului XVIII (Rameau), dar și în suitele instrumentale ale timpului.

(Nr. 3) J. S. BACH: Suita franceză în h-moll

„Anglaise“



<sup>8</sup> Expunerea urmează o ordine alfabetică.

<sup>9</sup> În lb. engleză *Countrydance* = dans țărănesc.

2. **BASSE-DANSE** (în lb. italiană *bassa danza*) este la origină un dans francez (secolele XV—XVI) ce se numea astfel întrucît se dansa „razant“ la pămînt („ras-terre“), prin opoziție cu cele „hautes danses“ care comportau și salturi.

Ritmul său era uneori binar, alteori ternar :

PIERRE ATTAINGNANT : „Basse-Danse“ für Klavizimbal



3. **BOURRÉE** — vechi dans francez originar din Auvergne — a fost integrat ca parte în suita instrumentală începînd din secolul XVII. Se desfășoară într-o mișcare vioaie, într-un ritm binar cu frecvente formule sincopate.

Compozitori celebrii folosesc bourrée-ul în lucrările lor : J. B. Lully, H. Purcell, G. F. Haendel, J. Ph. Rameau, Joh. Seb. Bach ; iar mai recent C. Saint-Saëns, A. Chabrier, A. Roussel, George Enescu etc.

Începe de obicei printr-o anacruză și se notează în măsurile 4 (alla breve).

Formule ritmice caracteristice :



J. S. BACH : a. Suita franceză Nr. 6



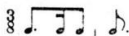


GEORGE ENESCU : Suita pentru pian op. 10<sup>a</sup>  
„Bourrée“

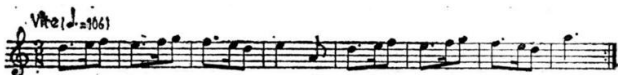
Vivement  $\text{♩} = 84$



4. CANARIES, dans originar din insulele Canare, de unde a fost preluat de către francezi și spanioli (*canario*), se desfășoară pe un ritm ternar viu înrudit cu cel de gigă, în măsurile  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{6}{16}$  și  $\frac{3}{4}$ . Se întâlnește în lucrările compozitorilor din epoca barocă (J. B. Lully, Fr. Couperin, H. Purcell, M. Montéclair etc.). Formula ritmică obișnuită :



MICHEL MONTECLAIR (1666—1737) : „Canaries“



5. CIACONA (în lb. franceză *chaconne*; în lb. italiană *ciaccona*) — dans popular originar din Mexic, de ritm ternar, cu valori adesea punctate — a fost adus în Spania secolului XVI și utilizat apoi, în forme stilizate, de către numeroși compozitori claveciniști și organiști ai Barocului, ca : G. Frescobaldi, Fr. Couperin, D. Buxtehude, J. Pachelbel, G. F. Haendel și, desigur, Johann Sebastian Bach. Acesta din urmă, prin *partita în re minor* pentru vioară solo, aduce ciacona la o expresie aparte în creația muzicală universală.

În general, ciacona este o piesă extinsă, de caracter majestuos ca și sarabanda, într-o mișcare moderată, lentă. Se pretează la tratări contrapunctice și variaționale.

Formula ritmică principală :



J. S. BACH : Partita pentru vioară solo Nr. 2 „Ciaccona“



6. FANDANGO, dans spaniol andaluz de mișcare vie cu acompaniament de ghitară și castagnete în ritm ternar (măsurile  $\frac{3}{4}$  și  $\frac{3}{8}$  a fost adus în Spania din indiile occidentale, purtând și alte denumiri ca : *malaguena, rondena, granadina*.

Compozitori vestiți ca W. A. Mozart, Chr. W. Gluck, L. Bocherini au folosit ritmul de fandango în lucrările lor.

În muzica spaniolă contemporană, aproape toți compozitorii au scris piese în stil „fandango“ (I. Albeniz, E. Granados, M. de Falla („Triorculul“), iar Rimsky-Korsakov introduce un fandango asturian în finalul cunoscutei lucrări pentru orchestră „Capriciu spaniol“ op. 34.

Formule ritmice caracteristice :



N. A. RIMSKI-KORSAKOV : „Capriciu spaniol“ pentru orchestră op. 34 „Fandango Asturiano“





7. FORLANA, dans italian viu și vesel, în măsurile  $\frac{6}{8}$  și  $\frac{6}{4}$  de

mișcare moderată, obișnuit în muzica gondolierilor venețieni.

La sfîrșitul secolului XVII era răspîdit în toată Europa de Vest.

A fost introdus în opera franceză și preluat ca mișcare secundară în suită. J. S. Bach, G. Ph. Telemann, J. Ph. Rameau, iar mai tîrziu Fr. Schubert și M. Ravel („Tombeau de Couperin“) folosesc ritmurile de „forlana“ în lucrările lor.

Formule ritmice caracteristice :

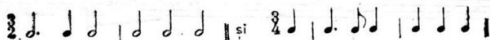


#### J. S. BACH : „Forlana“



8. GAILLARDE — în versiune italiană *gagliarda*<sup>10</sup> — dans de curte din Franța secolului XVI, de caracter vioi, vesel, în ritm ternar măsura  $\frac{3}{4}$  —, a fost introdus printre mișcările „intermezzi“ în suitele instrumentale din secolul XVII. În Italia mai purta numele de *Saltarello* (dans cu sărituri) și *Romanesca* (pentru că provenea de la Roma). Mai tîrziu, Jacques Ibert folosește gaillarda în baletul său „Diane de Poitiers“, iar Felix Mendelssohn-Bartholdy introduce un *Saltarello* în finalul simfoniei Nr. 4, „Italiana“, op. 90.

Formule ritmice caracteristice :



<sup>10</sup> În lb. franceză *gaillard*; în lb. italiană *gagliardo* = vesel, bine dispus.



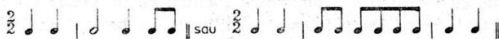
9. GAVOTA (în lb. franceză *gavotte*) provine dintr-un vechi dans popular francez de ritm binar, într-o mișcare moderată, grațioasă, în măsurile  $\frac{2}{2}, \frac{2}{4}, \frac{4}{4}$  (alla breve).

În suită cunoaște o largă utilizare ca mișcare urmînd după sarabandă.

J. B. Lully folosește gavota în baleturile și operele sale ; J. Ph. Rameau, de asemenea, în mai multe din opere ; G. F. Haendel în muzica pentru concert, piesele pentru clavecin și sonate. La fel, A. Corelli, H. Purcell, A. Vivaldi, Fr. Couperin și, nu în cele din urmă, Johann Sebastian Bach în suitele engleze Nr. 3 și 6 ; suita franceză Nr. 5, partitule pentru clavecin Nr. 6 și 7 ; iar cel mai vestit model, în suita Nr. 3 pentru orchestră.

Mai tîrziu, și alți compozitori ca : Serghei Prokofiev în „Simfonia clasică“, Max Reger în ciclul pentru pian „Aus meinen Tagebuch“ etc., utilizează, de asemenea, gavota, desigur în forme stilizate.

Formule ritmice caracteristice (cu anacruză) :



J. PH. RAMEAU : „Gavota“ pentru clavecin

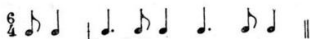




10. LOURE, dans de origine franceză<sup>11</sup>, a fost utilizat în suitele instrumentale scrise în secolele XVII—XVIII.

Se caracterizează printr-o mare varietate ritmică de factură ternară în măsurile  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$ , și se interpretează într-o mișcare rară, de caracter majestuos.

Formula ritmică preponderentă :



J. S. BACH : Suita franceză Nr. 5 „Loure“.



11. MENUET (în lb. franceză *menuet*; în lb. italiană *minuetto*; în lb. engleză *minuet*) — vechi dans francez de ritm ternar (măsura  $\frac{3}{4}$ ) în pași mici<sup>12</sup>, eleganți — a fost preluat printre piesele „intermezzi“ în suita instrumentală preclasică.

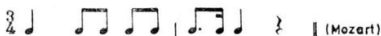
<sup>11</sup> În lb. franceză *loure* = numele unui vechi instrument asemănător cimpoiului.

<sup>12</sup> În lb. franceză *menus* = mic, mărunț și *pas* = pas; în sensul că dansatorii nu avansau decât cu măsură (în pași mici).

Prin caracterul său grațios, plin de farmec și afecțiune, menuetul a ilustrat atât de remarcabil arta secolelor XVI și XVII, iar apoi, în forme stilizate, a fost nelipsit din baletele și lucrările unor compozitori ai timpului, ca : Lully, Rameau, Couperin, Purcell, Haendel, Johann Sebastian Bach etc. De altfel, suitele secolelor XVII—XVIII conțin o mulțime de menuete, datorită eleganței precum și rafinamentului specific al acestui dans.

Johan Stamitz (1717—1757), întemeietorul școlii orchestrale de la Mannheim, are însă ideea de a introduce menuetul ca parte a treia în Simfonie, adăugându-i și un „trio“ pentru amplificare (forma A—B—AA'—menuet—trio—repetarea menuetului). Dintre toate dansurile baroce, menuetul va trece ca parte integrantă în sonatele, cvartetele, simfoniile și operele clasicilor, pe un tempo mai viu decât cel obișnuit în suita barocă.

Formule ritmice caracteristice :



Dansul va păstra în continuare alături de pași grațioși, de rafinament, și de o eleganță impunătoare, așa cum se prezintă — spre exemplu — menuetul din opera „Don Giovanni“ de Mozart, unul din cele mai frumoase și celebre modele de acest gen ale literaturii muzicale universale :

W. A. MOZART : „Don Giovanni“ „Drama glo-  
coso“ K. V. 527 „Menuetto“



Prin frumusețea, eleganța și farmecul său, menuetul s-a transmis ca mișcare specifică în creație :

L. van Beethoven : Sonata Nr. 20



Beethoven va înlocui însă menuetul, în Simfonia Nr. 3 „Eroica“, printr-un *Scherzo*<sup>13</sup> ce se va deosebi după caracterul său mai vioi, redat, în primul rînd, de tempoul alert, notat adesea prin *Allegro vivace* și *Presto*.

În secolele XIX—XX, menuetul va fi utilizat în lucrări de compozitori vestiți ca : G. Bizet, E. Chabrier, G. Fauré, Cl. Debussy, M. Ravel, G. Verdi, B. Bartók și alții.

12. MUSETTE<sup>14</sup> — piesă instrumentală caracterizată printr-un acompaniament de bass obstinat (*liegenden Bass*), ca de cimpoi, cu caracter pastoral, ce se execută în relație cu gavotta, avînd același rol ca „trioul“ pentru menuet. Johann Seb. Bach, G. F. Haendel, J. Ph. Rameau și alți compozitori din epoca barocă au folosit modele de „musette“ în lucrările lor.

J. S. BACH : Sulta engleză Nr. 3 Gavotte II  
(sau Musette)



<sup>13</sup> A se vedea pag. 162.

<sup>14</sup> În lb. franceză *musette* = cimpoi ; în lb. germană *Dudelsack*.

13. PASSACAGLIA<sup>15</sup> (în lb. italiană *passacaglia*), provine dintr-un dans vechi de origine spaniolă de ritm ternar, într-un tempo moderat apropiat de cel al ciaeonei cu care de fapt se confundă<sup>16</sup>.

Se întâlnește ca parte secundară în suita barocă, fiind compusă, de regulă, pe un bas obstinat, cu apogeul deja atins în secolele XVII—XVIII (piese pentru clavecin de Fr. Couperin).

De fapt, întreaga creație barocă pentru orgă și clavecin folosește adesea passacaglia atît în forme cu acompaniament de bas obstinat, cît și în cele tratate variațional (J. Pachelbell, D. Buxtehude).

Cel mai renumit exemplu pentru forma sa caracteristică în stilul baroc îl constituie „Passacaglia pentru orgă“ în *c-moll* de Johann Sebastian Bach — cu 20 variațiuni și o fugă dublă ca încheiere — din care redăm mai jos doar începutul. De observat expunerea temei, nu mai mare de 8 măsuri, apoi tratarea ei la vocile superioare printr-un ritm sincopat și în contratimp, precum și obstinația ritmică a bassului care va fi persistentă pe tot parcursul passacagliei.

**J. S. BACH: Passacaglia pentru orgă în c-moll**

tema

Ped.

inual

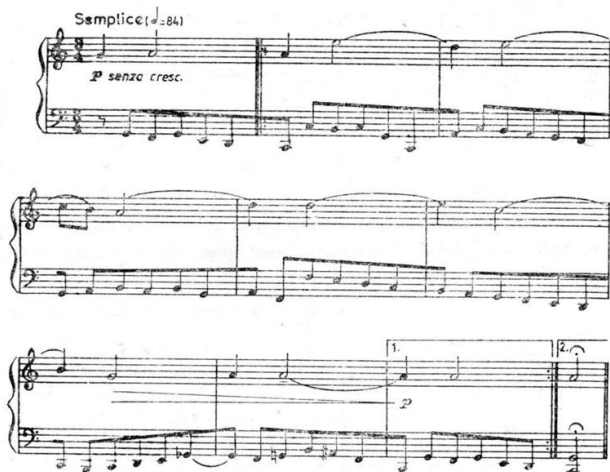
Ped.

<sup>15</sup> În lb. spaniolă *passacale* = a pași pe stradă; în lb. franceză *passeraille*.

<sup>16</sup> A se vedea pag. 19.

Passacaglia va fi apoi preluată în creația secolului XIX (Liszt în simfonia „Dante“; Chopin în Poloneza în *A-dur*; Wagner în „Preludiu la Walkiria“; Brahms în simfonia Nr. 4 etc.), și destul de frecvent utilizată în compoziția secolului XX (Max Reger, Paul Hindemith, Benjamin Britten, Alban Berg, Sigismund Toduță etc.).

**SIGISMUND TODUȚĂ: „Passacaglia“ pentru pian**



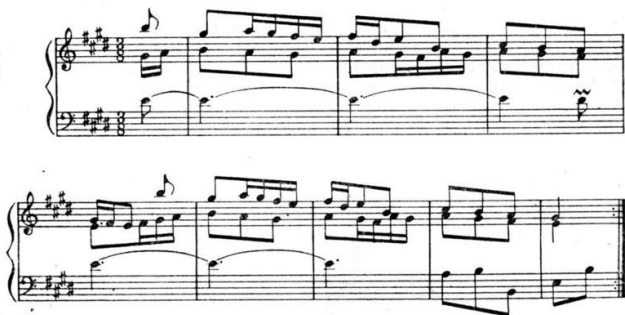
14. PASSEPIED<sup>17</sup>, la origină un dans popular francez în cerc (Bretania) de caracter viu, antrenant, va fi mult apreciat și folosit în arta secolelor XVI—XVII.

Prin actul de stilizare componistică ajunge printre piesele „intermezzi“ în suita preclasică (Fr. Couperin, G. F. Haendel, G. Ph. Telemann (*Suita în a-moll pentru flaut și coarde*), J. S. Bach (*Suitele engleze Nr. 1 și 5*), precum și în baleturile de operă: J. Ph. Rameau în „*Castor și Pollux*“; Cr. W. Gluck în „*Iphigenia în Aulida*“.

Se caracterizează printr-un ritm ternar, în forme variate (măsurile  $\begin{smallmatrix} 3 & 3 & 6 \\ 8 & 4 & 8 \end{smallmatrix}$ ) executându-se mai mișcat decât menuetul (un fel de menuet rapid).

Unul din cele mai fermecătoare modele de „passepied“ ni-l dă Joh. Sebastian Bach în *Suita engleză Nr. 5*:

<sup>17</sup> În lb. franceză *passer* = a merge, *pied* = picior.



15. PAVANA <sup>18</sup> — dans vechi de origine spaniolă de ritm binar, în mișcare rară (măsurile  $\frac{2}{4}$  și  $\frac{4}{4}$ ) s-a impus prin caracterul său solemn, grav, patetic —, fiind utilizată atât izolat (piesă de sine stătătoare), cât și ca parte în suita barocă.

**J. ROSENMÜLLER** (1619—1684) : „Studentenmusik“



În timpurile moderne pavana este întâlnită la compozitori renumiți ca : Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Vaughan Williams, George Enescu și alții.

<sup>18</sup> În lb. italiană dansul mai este numit *padovana* și *paduane*; în lb. engleză *Pavan*, *Paven*, *Pavin*.



Lentement bercé (♩=40)



16. POLONEZA (în lb. franceză *polonaise* ; în lb. italiană *polacca*), provine dintr-un vechi dans polonez cu strigăte (secolul XVI), avînd un caracter cavaleresc, pompos, de sărbătoare.

În forme stilizate ea intră ca parte în suitele și lucrările de Fr. Couperin, G. F. Haendel, G. Ph. Telemann și Johann Sebastian Bach („Notenbüchlein für Anna Magdalena“ ; „Brandenburgischen Konzert în F. dur“).

Poloneza va fi întîlnită apoi în lucrări de Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Paganini, Ceaikovski și, desigur, în cele elaborate de Liszt și Chopin — acesta din urmă realizînd adevărate capodopere ale genului, tratînd-o ca pe o piesă de caracter, nelegată de dansul original (lucrarea de vîrf fiind marea sa poloneză în *As-dur*).

Ea își va cîștiga locul și în opere : Chr. W. Gluck în „Alcesta“ ; G. Rossini în „Bărbierul din Sevilla“ ; C. M. von Weber în „Freischütz“ ; P. I. Ceaikovski în „Evgheni Oneghin“ etc.

Ritmul de poloneză, de factură ternară, se aseamănă cu cel al boleroului de mai tîrziu, folosînd, în melodie și acompaniament, formule obstinate ca acestea :



Un exemplu de ritm „à la polacca“ din creația Barocului :

G. PH. TELEMANN : „Polonaise“



Un alt exemplu de ritm specific de poloneză din creația lui Chopin :

„Poloneza“ op. 40 Nr. 1



Și încă un exemplu din aceeași creație pe un ritm obstinat de poloneză într-o suprapunere complementară a celor două formule caracteristice ale dansului :



„Poloneza“ op. 44 în fis-moll



17. RIGAUDON (în lb. engleză *rigadoon*), dans francez în tempo vioi — măsura  $\frac{2}{2}$  sau  $\frac{4}{4}$  (alla breve) — apare în baletete, operele și suitele franceze de la sfîrșitul secolului XVII și începutul secolului XVIII. În creația lui Haendel și, mai ales, a lui Rameau se găsesc cele mai frumoase modele de „rigaudon“. Mai tirziu, Maurice Ravel va introduce un „rigaudon“ în lucrarea sa „Tombeau de Couperin“. Începe, de regulă, printr-o anacruză :

J. PH. RAMEAU : Pièces de clavecin „Rigaudon“ No. 2



18. SICILIANO — cîntec elegiac și dans italian pastoral din Sicilia — de ritm ternar, în măsurile  $\frac{6}{8}$  și  $\frac{12}{8}$ , într-un tempo moderat, a trecut în muzica savantă la începutul secolului XVI.

Modele întîlnim în literatura muzicală de la creatorii Barocului și pînă în zilele noastre : D. Scarlatti, G. Pergolesi, A. Vivaldi, J. Leclair, G. Fr. Haendel și Johann Seb. Bach care realizează o adevărată capodoperă prin *Siciliana* din *Concertul în E-dur*.

Se folosește, de asemenea, în creația de mai tîrziu — datorită caracterului său bucolic — în sonate, suite, precum și în opere și oratorii (E. Chausson, G. Fauré, O. Respighi, R. Schumann în „Album für die Jugend“ etc.).

În catalogul de tempouri muzicale s-a transmis printr-o expresie aparte „*Alla siciliano*“ (în spiritul unei siciliane) însemnînd o execuție simplă, fără ornamentări, într-o mișcare lentă, liniștită.

În angrenajul ritmic apare adesea formula caracteristică punctată de siciliană :



G. FR. HAENDEL : „Siciliano“



O. RESPIGHI : „Siciliano“



*Suita instrumentală preclasică* — prezentată mai înainte — cu părțile ei principale, la care au fost adăugate dansurile de epocă ce serveau drept „intermezzi“ în alcătuirea ei mai complexă —, constituie — atît ca gen cît și ca formă — unul din modelele ce vor influența ritmica

muzicală a stilurilor și epocilor de creație postbaroce până în contemporaneitate.

Către sfârșitul secolului XVIII — și în secolul XIX — în cadrul vor fi introduse noi dansuri precum : valsul, mazurka, polka, tarantella, bolero, habanera, seguidila etc., iar mai târziu (secolul XX), suita își va îmbogăți paleta chiar și cu elemente provenind din domeniul jazz-ului.



— 17 —

# RITMUL MUZICAL ÎN CREAȚIA CLASICĂ, OMOFONĂ

## CONSIDERAȚII INTRODUCTIVE

*„Haydn, Mozart et Beethoven sont la pensée humaine dans son universalité ; ils sont citoyens du monde”<sup>19</sup>.*

Arta muzicală în stil clasic, omofon, a fost definită conceptual — ca mijloace de lucru — prin operele elaborate de cei trei mari făuritori ai săi : Haydn, Mozart și Beethoven.

Creația lor a devenit patrimoniul cultural al omenirii întregi — cum transpare și din „moto”-ul de mai înainte — impunându-se ca atare prin opere ce-și păstrează valoarea artistică, estetică și socială de-a lungul veacurilor.

Ele au însușirea de a fi clasice, deoarece urmăresc și propagă *idealuri profund umane* exprimate prin mijloace artistice emanând *sensibilitate, inventivitate, ordine, echilibru și claritate*.

Studiul operelor muzicale clasice — cercetarea lor din diverse unghiuri — nu se va sfârși niciodată fiind atît de profund și de complex pe multiple planuri — axiologic, structural, estetic etc. —, de aceea, orice investigație privind o latură sau alta a acestor opere — cum este cazul cel privind ritmul — are menirea de a ne apropia cît mai mult de marea lor semnificație în ansamblul valorilor artistice universale.

### CONCEPTUL DE OMOFONIE.

#### RELAȚIA POLIFONIE-OMOFONIE ÎN ASPECTE RITMICE. DIRECȚIILE DE OBSERVARE A EVOLUȚIEI FENOMENULUI RITMIC ÎN CREAȚIA CLASICĂ.

Creația polifonă, pornind din Renaștere, atinge, în Baroc, punctul său culminant, gîndirea componistică universală de acest stil sintetizînd, de fapt, realizările artistice a peste patru veacuri (XIV—XVIII).

---

<sup>19</sup> Lenz W., *Beethoven et ses trois styles* — Librairie Musicale Gustave Legouis, Paris, 1852, pag. 45 (Haydn, Mozart și Beethoven reprezintă gîndirea umană în universalitatea sa ; ei sînt cetățeni ai lumii).

Prin definiție, polifonie înseamnă suprapunerea, în compoziție, a două sau mai multor linii melodice, fiecare dintre voci evoluind printr-o melodie și un ritm propriu.

„Caracterul și natura stilului polifonic constituie viața melodică independentă a vocilor diferite ce evoluează concomitent”<sup>20</sup>.

Așadar, în factura generală a unei lucrări de stil polifon, vocile posedă, fiecare, o structură melodică — și implicit ritmică — proprie, cum putem observa din exemplul următor la trei voci :

J. S. BACH : „Goldberg-Variationen”. Variațiunea Nr. 18



Suprapunerea plurimelodică de mai sus generează — în plan vertical — o desfășurare poliritmică specifică stilului :



<sup>20</sup> Stöhr Richard. *Formenlehre der Musik*. Veb. Friedrich Hofmeister, Leipzig, pag. 3 : „Sinn und Wesen des polyphonen Stils ist das selbständige melodische Leben verschiedener gleichzeitig erklingenden Stimmen”.

De observat — fie și numai din acest unic exemplu — caracterul suplu, fluent al ritmului de factură polifonă, într-un context de frazare ce nu ține seama de efectul barelor de măsuri care, departe de a constitui o îngrădire a cursului ritmic, îndeplinesc aici adevăratul lor rol de a marca vizual punctele de reper ale desfășurării concomitente a vocilor.

Din exemplul care urmează vom reține și alte caracteristici ale ritmului de factură polifonă : utilizarea de raporturi complexe ale duratelor mari și mici, a sincopelor și contratimpilor de diferite structuri, a pauzelor în variate așezări etc., elemente ce determină travaliul polifonic în stil liber din Baroc :

J. S. BACH : „Dreistimmige Inventionen“. Invențiunea Nr. 9



Dar stilul polifon de creație n-a fost singurul ce a dăinuit în muzica Barocului.

Încă de la începutul acestei perioade de creație (anul 1600) se dezvoltă un nou stil componistic : *monodia cu acompaniament vocal sau instrumental* (monodia acompaniată), în care o singură voce devine purtătoare a melodiei, celelalte din contextul armonic fiind tratate prin acorduri cvasi-rarefiate construite pe un „bas continuu“ (*basso continuo*). mai numit și „bas general“ (*Generalbass*) și, de asemenea, „bas cifrat“.

Se numea „bas cifrat“ întrucât în partitură se înscrisa numai melodia unică a piesei și partea gravă a armoniei (basul) însoțită de cifraj, lăsându-se interpretului sarcina de a completa părțile (vocile) interioare, adică de a traduce el însuși acordurile cerute de cifraj.

Să fi fost oare cifrajul un „secret“ profesional pentru interpreții timpului ? Oricum, basul cifrat cerea executantului un bun nivel de stăpânire și cunoaștere a armoniei folosită de compozitor în asemenea lucrări.

Creațiile în stilul monodiei acompaniate erau destinate a fi executate în special la instrumentele capabile să redea armonia (clavecin, orgă, harpă, pian), dar și de către voci și chiar de către orchestră.

Stilul convenea de minune operei muzicale dramatice conținând acum — la începuturile sale — pasaje vocale consistente cu acompaniament instrumental.

Iată mai jos un exemplu din creația de operă a Barocului utilizând monodia acompaniată :

HENRY PURCELL (1659—1695): „Dido and Aeneas” — opera (1689)

Dido

Thy hand, Be-lin - do, dark \_\_\_\_\_ nes shades me On thy bo - som

Vrînd să reținem factura ritmului în monodia acompaniată de mai sus, vom distinge, atît ca structură cit și ca etos, două realități :

- un ritm în forme structurale variate la melodia unică a piesei (în monodie) ;
- un ritm insignifiant ca formă structurală la vocile acompaniatoare constînd din punctarea din loc în loc cu acorduri a melodiei unice, după tiparul basului continuu :

ritmul monodiei

ritmul armoniei

Dacă ne referim la epoca în care este scrisă opera, totul pare normal — mai ales pentru părțile recitativului dramatic — unde trebuie scos în evidență textul literar (acțiunea).

Dar monodia acompaniată se transmite ca principiu de lucru din genul vocal unde luase ființă și în cel instrumental.

Acum vocile acompaniatoare (armonia) prezintă un ritm interior mai variat ca structură, procedînd prin imitații sau mergînd uneori pe același desen ritmic cu melodia unică, mai ales în noile genuri compo-nistice de felul sonatei instrumentale :



GIOVANNI BATTISTA FONTANA (?—1631):  
Sonata pentru vioară și „continuo“



Cu toate acestea, practica basului general (continuu) va aduce o simplificare și o „liniștire“ a formelor ritmului la vocile acompaniatoare (în armonie) față de evoluarea lor în stilul polifon, cîmpul de desfășurare, în variate structuri ritmice, rămînînd acum, pe seama melodiei unice a pieselor.

Așa se comportă pe plan ritmic — la începuturi — omofonia<sup>21</sup>, stil componistic predominant al clasicismului muzical universal.

În noul stil, gîndirea componistică își va schimba radical orientarea, trecînd direcțiile de lucru și înnoirile dintr-o viziune linear-polifonică într-una vertical-armonică.

Drept urmare, ritmul de *factură polifonă* caracterizat — după cum s-a arătat mai înainte — printr-o desfășurare în forme diferite la fiecare voce, va ceda locul unui ritm de *factură omofonă* care, prin firea lucrurilor, va pierde, în general, fluenta și suplețea proprii celui de stil polifon. La aceasta au condus, în primul rînd, principiile (legile) de construcție ale armoniei clasice, obligînd ritmul la o desfășurare proiec-

<sup>21</sup> În lb. greacă „omofonos“ ὁμόφωνος = „care se cîntă la unison“. La vechii greci era definită astfel cîntarea în comun la unison sau la octavă. Adoptarea expresiei în terminologia muzicală actuală are însă în vedere primordialitatea melodiei unice în contextul acordic al mai multor voci.

tată pe cadrul strict al măsurii cu timpii ei accentuați implicați direct în rezolvarea relației consonanță-disonanță a acordurilor.

O supraevaluare a timpilor metrici în câmpul funcțional-componistic a adus, firește, și o simplificare a formelor ritmului de factură omofonă.

Cîteva exemple din literatura muzicală clasică ilustrînd structura de tip omofon a ritmului, în care survin isoritmii ale vocilor acompaniatoare, imitații, ritmuri obstinate etc., cu scopul de a fi deservit corpul armonic al melodiei unice :

#### J. HAYDN : Cvartetul de coarde în g-dur



#### W. A. MOZART : Sonata în f-dur. Partea I



L. VAN BEETHOVEN : 32 Variațiuni în c-moll. Tema

Allegretto



În exemplele mai înainte citate, melodia unică a pieselor se află la vocea superioară — cazul cel mai frecvent în stil omofon de creație — dar ea poate fi încredințată oricărei alte voci din contextul armonic, sau poate fi fragmentată și repartizată, pe rînd, mai multor voci, ori să fie cîntată la unison și la octavă de toate vocile etc., subliniindu-se, pe această cale, și aspectul timbral al ritmului :

L. VAN BEETHOVEN : Simfonia Nr. 3 „Eroica” op. 55 Partea I

Allegro con brio



Întreaga melodie-temă de mai sus se desfășoară isoritmîc (pe aceeași simplă formulă dactilică)  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  dar prin fărîmîțarea și repartizarea ei la diferite instrumente, ea capătă o expresivitate aparte de factură timbrală.

Vom consemna însă că, față de monodia acompaniată din primul ei stadiu de origine barocă, armonia de tip clasic (omofon) ajunge, în evoluția sa, și la mișcări cvasi-melodice ale vocilor din acompaniament, prin îmbogățirea travaliului acordic cu note de pasaj, apogiaturi, întirzieri, figurații, progresii, cu tensiuni ale acordurilor modulante și distensiuni ale cadențelor armonice etc., care creează o evidentă și diversificată viață ritmică a fiecărei voci în interiorul măsurii, o involburare subsumată conductului melodiei unice (conceptul de polifonie ascunsă).

Pe de altă parte, există destule lucrări care prezintă un stil combinat omofono-polifon, făcând uneori imposibilă stabilirea unei granițe precise între cele două mari stiluri componistice.

De altfel, compozitorii clasici îmbină adesea, în creațiile lor, procedeele de lucru polifone cu cele omofone (contrapunctul armonic).

Întrucât însă, în studiul de față urmărim fizionomia ritmului în cadrul strict al omofoniei — stil predominant în clasicismul muzical — vom cerceta, în continuare, formele ritmice care deservesc fidel acest stil prin configurații adecvate.

Ne vom îndrepta, în acest scop, direcțiile de observare pe două planuri : *general* și *special*.

a. În *planul general* al fizionomiei ritmului în operele clasicilor, vom urmări acele forme venind din evoluția anterioară a muzicii — adică din Baroc —, dar cu valorificări și tratări proprii clasicismului muzical, cum sînt :

- factura simetrică-binară și ternară — a formelor ritmice ;
- sistemul de măsuri utilizat în creația clasică ; raportul teoretic și estetic dintre ritm și metru în lucrările de stil omofon ;
- poliritmia și istoritmia la clasici ; ritmul obstinat ;
- polimetria și isometria în operele clasicilor ; principiul carurei (cvadraturii) în arhitectura lucrărilor și implicațiile lui ritmice ;
- figurațiile (ornamentări) ritmice în substanța melodică și armonică a pieselor.

b. În *planul special* al fizionomiei ritmului în operele clasicilor vom cerceta acele aspecte configurative și procedee proprii stilului omofon, cum sînt :

- ritmul element structural definitoriu în alcătuirea *motivului* și *temei muzicale* (tematismul) ; pregnanța pe care ritmul o imprimă motivului și temei în dezvoltarea discursului muzical ;
- tratarea omofonă a *motivului* ;
- procedee de prelucrare și dezvoltare a *motivului pe bază ritmică* ;
- *principiul tematic* de lucru la clasici și implicațiile lui ritmice ;
- tratarea polifonă și omofonă a *temei* ;
- ritmul muzical în *temele formei de sonată* ; principiul contrastului tematic la clasici ; caracterul divers impregnat de ritm temelor formei de sonată ;
- aspecte ritmice ale temelor în *simfoniile clasicilor* ;
- ritmul muzical în *temele formei de lied*
- *ritmul muzical în rondoul clasic*
- *tema cu variațiuni* și implicațiile ei ritmice.

100

## 257

## 3

## 2. ANAPEST



## 3. AMFIBRAH

## 4. CRETIC

## 5. MOLOS

## 6. TRIBRAH

## 7. PEON IV

## 8. EPITRIT II

# SIMETRIA — BINARĂ ȘI TERNARĂ — A RITMULUI IN LUCRARILE MUZICALE CLASICE

## PARTEA I

### ASPECTE CONFIGURATIVE CU CARACTER GENERAL ÎN FIZIONOMIA RITMULUI MUZICII CLASICE

— Teoretic gândind, dezvoltarea formelor ritmice din două forme ale simetriei ritmice moștenite, de altfel, încă din Baroc și chiar și lucrările în stil polifon întâlnite în clasa păstrată a simetriei și proporției ce domină întreg acest stil de creație.

— mînd privind formele ritmice — structură binară și ternară — expresie în baza ritmului muzical clasic stă, aşadar, o concepție dihotomică a timpului de mai tîrziu în creşterea mijloacelor compozitoriale.

— înăl — nu este încă folosită de către clasic, ea va fi o crucie a timpului de mai tîrziu în creşterea mijloacelor compozitoriale.

— Asimetria ritmică — în sensul ei de sistem aplicat pe plan structural cele două simetrie de factură binară, ternară, cu posibilităţi combinate

#### a. ACCENTUAREA RITMICĂ ÎN FORMULELE ARHETIP.

— Într-o formulă arhetipică binară — deci cea care stă la baza oricărui ritm de factură binară — accentul survine logic din două în două valori ritmice omogene :

— „Betrachten Leonard, Von der menschlichen Vielfalt der Musik, Faksimile-Wiedergabe Verlag Hermann Leins, Tübingen, 1968, pag. 100 („Totale musica pe care am auzit-o până acum — de două sau trei tacte — are un mare factor co-mun : simetria).

## SIMETRIA — BINARĂ ȘI TERNARĂ — A RITMULUI ÎN LUCRĂRILE MUZICALE CLASICE

„Die ganze Musik, die wir bis jetzt gehört haben,  
ob Zwei — oder Dreitakt —, hat einen grossen  
gemeinsamen Factor: die Symmetrie“<sup>22</sup>.

Întreaga creație a celor trei mari clasici ai muzicii universale — Haydn, Mozart, Beethoven — se dezvoltă avînd la bază numai *ritmuri simetrice de factură binară și ternară*, cu posibilități combinatorii dintre cele mai ingenioase și variate.

Asimetria ritmică — în sensul ei de sistem aparte pe plan structural — nu este încă folosită de către clasici, ea va fi o cucerire a timpurilor de mai târziu în arsenalul mijloacelor componistice.

La baza ritmului muzical clasic stă, așadar, o concepție dihotomică privind formele ritmice — *structuri binare și ternare* — expresie a simetriei și proporției ce domină întreg acest stil de creație.

Chiar și lucrările în stil polifon întîlnite la clasici păstrează cele două forme ale simetriei ritmice moștenite, de altfel, încă din Baroc.

Teoretic gîndind, dezvoltarea formelor ritmului pe fond simetric provine din două operațiuni distincte, dar conexe, și anume :

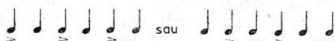
- *distribuirea accentului ritmic după ordinea binară — respectiv ternară — în formule arhetipice ;*
- *augmentarea și divizarea matematică proporțională a întregului sistem de valori ritmice.*

### a. ACCENTUAREA RITMICĂ ÎN FORMULELE ARHETIP.

— Într-o formulă arhetipică binară — deci cea care stă la baza oricărui ritm de factură binară — accentul survine legic din două în două valori ritmice omogene :

<sup>22</sup> Bernstein Leonard. *Von der unendlichen Vielfalt der Musik*, Rainer Wunderlich Verlag, Hermann Leins. Tübingen, 1968, pag. 100 („Toată muzica pe care am auzit-o pînă acum — de două sau trei tacte — are un mare factor comun : simetria).





— Într-o formulă arhetipică ternară — deci cea care stă la baza oricărui ritm de factură ternară — accentul survine legic din trei în trei valori ritmice omogene :



b. AUGMENTAREA ȘI DIVIZAREA MATEMATICĂ PROPORȚIONALĂ A VALORILOR RITMICE plecînd de la *pătrime* ca unitate etalon <sup>23</sup> :

În formula arhetipică *binară* :

— augmentare de gradul 1 =

— " " " 2 =

— " " " 3 =

— divizare de gradul 1 =

— " " " 2 =

— " " " 3 =

— " " " 4 =



În formula arhetipică *ternară* :

— augmentare de gradul 1 =

— " " " 2 =

— " " " 3 =

— divizare de gradul 1 =

— " " " 2 =

— " " " 3 =

— " " " 4 =



Vom nota că augmentările binare și ternare de gradul 3 (cu *brevis*) — deci cu cele mai largi valori ritmice — utilizate frecvent în muzica polifonă a Renașterii, lipsesc din uzul ritmicii clasice omofone,

<sup>23</sup> În operațiunea de augmentare și divizare a valorilor ritmice se poate porni — de fapt — de la oricare altă durată. Am pornit de la *pătrime*, deoarece, ea se impune evident, în creația clasică, drept etalon metro-ritmic.

datorită preponderenței muzicii instrumentale cu formulele ei micropulsative și, în general, a accelerării tempourilor pieselor.

În schimb, creația clasică va lărgi fondul de valori ritmice divizionare pînă la cele mai mici, mergînd, excepțional, chiar pînă la 128-me, cum putem observa din exemplul de mai jos, de altfel unic în literatura acestui stil :

L. VAN BEETHOVEN : Sonata „Patetica“ op. 13



Clasicismul aduce, de asemenea, utilizarea mai frecventă și mai complexă decît în Baroc a formulelor ritmice provenind din diviziunile excepționale ale valorilor ce constau din întrepătrunderi și înlocuiri ale unor structuri de factură binară cu cele de factură ternară.

Acum, apar la clasici și primele forme de asimetrie ritmică — un fel de microasimetrii — pe care le reprezintă cvintoletul, septoletul, nonoletul și alte formule excepționale din afara fondului binar sau ternar al diviziunilor ritmice.

Ele se întîlnesc, cu deosebire, în creația lui Beethoven care împinge de fapt evoluția ritmului — mai ales în ultima sa perioadă de creație — în plină stilistică de factură romantică.<sup>24</sup>

Vom urmări, în continuare, și alte forme ale ritmului la cei trei mari reprezentanți ai clasicismului muzical — Haydn, Mozart și Beethoven — dezvoltate pe fondul *simetriei ritmice binare și ternare*.

## 1. ÎN LUCRĂRILE LUI JOSEPH HAYDN

În mare măsură, primul care a conturat și formulat principiile clasicismului muzical — a conceptului ca atare — în aspectele sale stilistice cele mai pure, a fost Joseph Haydn.

În fapt, începînd cu 1750 — anul morții la Johann Seb. Bach — *polifonia*, stilul predominant al Barocului va trece în penumbră, în fața apărînd, — după cum s-a mai arătat în paginile anterioare — zorii universului muzical *omofon*.

Făcînd abstracție de lucrările fiilor lui Bach — Wilhelm Friedmann și Carl Philipp Emanuel — care asigură puntea de trecere spre noul stil omofon — ajungem la opera lui Haydn, cel dintîi mare reprezentant al clasicismului muzical.

În anul 1775 — la un sfert de veac după moartea lui Bach — Haydn avea 43 de ani, Mozart 19, iar Beethoven 5 ani, deci o suită cro-

<sup>24</sup> A se vedea exemplul de la pag. 54 și 55.

nologică echivalind cu ordinea în care vor veni să se afirme cei trei mari clasici în câmpul artistic, din care rezultă rolul primordial pe care și-l asumă Haydn în definirea și propagarea noului stil.

Operele sale se dezvoltă pe ritmuri de factură simetrică — binare și ternare —, cu modalități de lucru variate în care se vedește rafinamentul intelectual al mijloacelor — cu armonii bazate pe cele mai clare înlănțuiri de concepție clasică-omofonă —, precum și interesul pentru disciplinarea imaginației și a sensibilității.

## CÎTEVA ASPECTE (FORME) ALE SIMETRIEI RITMICE DIN CREAȚIA COMPOZITORULUI

a. *Ritmuri simetrice de factură binară*. Structuri ritmice binare din prima, a doua și a treia diviziune proporțională<sup>25</sup> plecînd de la *doime* ca unitate valorică maximă, generînd un ritm de pulsații vii la prima voce și un ritm de acompaniament (armonic) la celelalte voci (tipul clasic de omofonie):

Cvartetul în d-moll



Structuri ritmice binare din prima și a doua diviziune proporțională plecînd de la *optime* ca unitate valorică maximă:

Cvartetul în C-dur



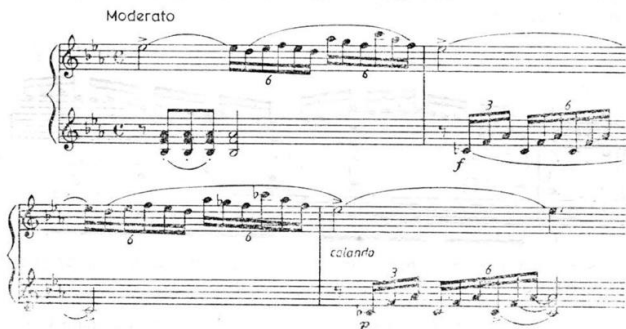
Structuri ritmice binare din prima și a doua diviziune proporțională plecînd de la *pătrime* ca unitate valorică maximă; ritmuri în contratimpri la vocile interioare, pe formule triolice:

<sup>25</sup> A se vedea pag. 45.



Formule ritmice excepționale — triolet și sextolet — pe un fond ritmic binar :

### Sonata pentru pian Nr. 25



Ritm punctat de factură iambică (ı —) și trohalcă (—ı) (prin inversare) pe o structură evident omofonă :

### Sonata pentru pian Nr. 25





Ritm punctat — simplu și dublu — augmentat expresiv prin efectul *staccato*, semn al progresului tehnic de execuție la diverse instrumente folosite în creația clasică :

**Sinfonia Nr. 101 în D-dur „Die Uhr“ Partea a II-a**

Andante

b. *Ritmuri simetrice de factură ternară*. Structuri ritmice ternare din prima și a doua diviziune proporțională plecând de la *pătrime* ca unitate valorică etalon :

## Tempo di Menuetto



Structuri ritmice complementare : vocea primă se desfășoară pe o lungă catenă de sincope, iar celelalte voci pe o monoritmie ternară în accentuare normală (efect poliritm conflictual prin opunerea dintre mișcarea sincopală și cea normală<sup>20</sup>) :

## Sonata pentru pian Nr. 25

## Andante con moto



Ritm în contratimpri la vocea superioară și ritm ternar subliniat prin *staccatissimo* la vocea inferioară purtătoare a melodiei. Pe cînd vocea superioară desenează, prin figurații ritmice, o armonie în contratimpri, vocea inferioară expune o temă viguroasă printr-un ritm decis :

<sup>20</sup> A se vedea pag. 62.

## Allegro di molto



Ritmică ternară de structură omogenă la prima voce (melodia unică) și ritmică de acompaniament pe formule cruzice, anacruzice și în contratimpuri :

## Simfonia în G-dur Nr. 100 („Militară“) Partea a IV-a. Final

## Presto



Forme similare ale simetriei ritmice — binare și ternare — precum și structuri variate în factura ritmului, întâlnim, de asemenea, la ceilalți doi mari reprezentanți ai clasicismului muzical — Mozart și Beethoven — asupra cărora nu vom insista, urmînd a menționa unele situații mai semnificative.

## 2. ÎN LUCRĂRILE LUI WOLFGANG AMADEUS MOZART

Formule de ritm dublu — punctat într-un *Adagio* simfonic cu caracter solemn, expresie redată în special prin factura ritmului :

Simfonia Nr. 39 în Es-dur K. V. 543 (Introducerea)



Reținem din aceeași magistrală capodoperă mozartiană și pasajul următor caracterizat prin persistența unui ritm sacadat și obstinat la vocile grave, precum și răspunsul în linie descendentă al primei voci pe formule pulsative de treizecindoimi :



Pe o monoritmie a tuturor vocilor, compozitorul realizează un *ritm de culoare* (timbral), utilizînd — cum adesea întâlnim în stilul mozartian — efectele speciale ale *staccato*-ului, ornamentelor, ale accentuării dinamice și ale unei armonii strînse (pachet) :





Isoritmie<sup>27</sup> la vocile acompaniatoare cu schimbări ale acordurilor pe primul și al treilea timp al măsurii (supraevaluarea timpilor metrice din omofonie):

Sonata pentru pian în a-moll



Aducerea în temele lucrărilor a ritmurilor de dans, cum este cazul celei de mai jos pe un ritm de siciliană<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> A se vedea pag. 64.

<sup>28</sup> A se vedea pag. 31.

Allegretto ma non troppo



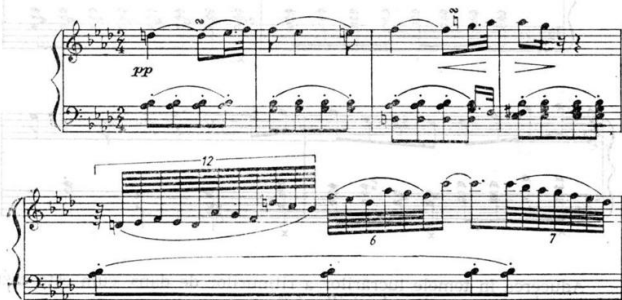
## 3. ÎN LUCRĂRILE LUI LUDWIG VAN BEETHOVEN

Pe fondul simetriei — binare și ternare — Beethoven utilizează ritmuri de o forță expresivă aparte, în combinații pline de contraste care le conferă un caracter bărbătesc, viguros; cu pulsații diversificate pînă la cele mai mici valori; cu formule de diviziuni excepționale variate — ca o manifestare a degajării și eliberării ritmului de constrîngerile stilurilor premergătoare — cu puternice accentuări dinamice etc., — toate acestea configurînd un *stil ritmic specific beethovenian* ce va împinge evident mijloacele de lucru spre stilul romantic.

Prezentăm, în acest sens, doar cîteva modele, întrucît pe parcursul studiului vom întîlni și altele ilustrînd ceea ce exegeții de specialitate numesc *forța ritmică* a operelor lui Beethoven<sup>29</sup>.

a. *Ritmuri cu variate formule de diviziuni excepționale în stil romantic și cu expresive compoziții pe bază de pauze (dublu contratimp armonico-melodic):*

## Sonata în c-moll op. 10, Nr. 1 Partea a II-a



<sup>29</sup> În expresie germană *Die Rhythmische Wucht* (Leichtentritt, Hugo, *Musikalische Formenlehre* pag. 392, op. cit.).



b. Formule ingenioase de ritm sincopat cu efect armonic în fac-  
tura piesei :

#### Sonata pentru pian în Es-dur op. 27, Nr. 1



c. Ritmuri în contratimp, mai întâi în valori de optimi și continu-  
ate cu valori de șaisprezecimi, alcătuiind ceea ce în teorie numim *cres-  
cendo-ul ritmic de natură structurală* :

Allegro ma non troppo

*p* *f* *sf* *p* *sf* *ff*

a b

d. Un efect asemănător de *crescendo ritmic* în contratimp, este și cel de mai jos :

Simfonia Nr. 3 în Es-dur op. 55 „Eroica“ Partea a IV-a. Final

a b

e. Efecte subtile de *ritmuri complementare* : prima voce în structuri sincopale (*sincopatio*) ; iar celelalte două voci în pulsații de contratimp :



\*

Conchizînd, muzica omofonă clasică utilizează legile simetriei ritmice, binare și ternare, în cele mai variate aspecte cu scopul vădit de a reda — în legătură și cu celelalte mijloace muzicale de expresie — o lume complexă de idei, sentimente și imagini artistice.

## METRICA ÎN CREAȚIA MUZICALĂ CLASICĂ

Întreaga muzică în stil omofon se desfășoară pe un ritm metrizant — adică pe cadrul măsurii — principiile și procedeele armoniei clasice impunând caracterul lui mensurabil (conceptul de *musica mensurata* preluat încă din perioada renașcentistă și cea barocă a muzicii universale).

Spre deosebire însă de muzica polifonă, în stilul omofon barele de măsuri secționează discursul muzical în adevărate „căsute“ armonice avînd viața lor interioară, cu tensiuni și distensiuni acordice proiectate pe timpii virtual accentuați și neaccentuați ai măsurii<sup>30</sup>, generînd un ritm specific armoniei clasice.

Într-adevăr, procedeele armonice de lucru precum: rezolvările acordice de tipul disonanță — consonanță, mersul obligatoriu al acordului sensibilei spre tonică, atracția fundamentală dintre acordul dominantei și cel al tonicii, sistemul de cadențe proprii tonalității etc. —, toate se efectuează în funcție de relația lor cu timpii măsurii.

Drept consecință, un asemenea ritm — prin natura sa — pierde evident din cursivitatea celui existent la fiecare voce din polifonie, supunîndu-se reperelor metrice supraevaluate prin tratările specifice armoniei clasice. Acest fenomen ne îndreptățește să considerăm ritmul stilului omofon, un *ritm metrizant prin excelență*, fiind strîns legat de cadrul metric pe care se desfășoară operele muzicale de artă.

### 1. SISTEMUL DE MĂSURI UTILIZAT ÎN CREAȚIA CLASICĂ

Din factura *simetrică* — binară și ternară — a ritmului, în operele clasicilor muzicii universale, decurge în mod firesc, încadrarea lui în măsuri, de asemenea, *simetrice*, după cum urmează :

— ritmurile de *factură binară* folosesc drept cadru metric măsurile de 2 și 4 timpii :

|   |   |   |   |   |   |    |
|---|---|---|---|---|---|----|
| 2 | 2 | 2 | 4 | 4 | 4 | 4  |
| 2 | 4 | 8 | 2 | 4 | 8 | 16 |

<sup>30</sup> Spunem timpii *virtual* accentuați și neaccentuați întrucît ei constituie doar simple repere mentale în interpretarea exactă a ritmului operelor de artă, ca atare ei nu trebuie să fie reliefați în execuție.

— ritmurile de *factură ternară*, folosesc drept cadru metric măsurile de 3, 6, 9 și 12 timpi (într-o distribuire omogenă a timpilor componenți) :

3 3 3 3; 6 6 6; 9 9 9; 12 12  
2 4 8 16; 4 8 16; 4 8 16; 8 16

Întrucît în lucrările clasicii nu întîlnim ritmuri de *factură asimetrică* (eterogenă), nu se folosesc aici măsurile corespundente acestor ritmuri (de 5, 7, 8, 9 etc. timpi) care vor apare mai tîrziu, în partiturile creației romantice, venind din fondul ritmicii populare.

Principalele valori ritmice luate drept etalon metric — designînd deci timpii măsurii — vor fi la clasici pătîrimea și optimea, dar sînt și cazuri excepționale în care valori mai mici decît acestea servesc ca unități ale timpilor metrici, cum este cel de mai jos :

L. VAN BEETHOVEN: Sonata pentru pian  
în c-moll op. 111. „Arietta“

Adagio molto semplice e cantabile (♩=60)

The image shows a musical score for the 'Arietta' from Beethoven's Sonata Op. 111. The tempo is 'Adagio molto semplice e cantabile' with a quarter note equal to 60 beats (♩=60). The score is in C minor (three flats) and 3/4 time. It features a 6+6+6 measure structure, indicated by the '(6+6+6)' marking. The dynamics are marked 'sf' (sforzando) throughout. The score is written for piano and includes both treble and bass staves. The first system shows the beginning of the piece, and the second system continues the melody and accompaniment.

Muzica omofonă va transmite posterității întregul sistem de măsuri descris mai înainte, organizat, pînă în zilele noastre, — în ceea ce privește simetria metro-ritmică —, după preceptele proprii clasicismului muzical.

## 2. RAPORTUL TEORETIC ȘI ESTETIC DINTRE RITM ȘI METRU (MĂSURĂ)

Creația de stil omofon ridică, în planul discuțiilor teoretice, *problema raportului dintre ritm și metru (măsură)* ce a suscitat adesea controverse în muzicologia universală privind rolul celor doi factori în opera de artă.

Așa se face că, nu de puține ori, s-a vorbit despre „tirania“ barei de măsură în desfășurarea și evoluarea formelor ritmului în lucrările de stil omofon.

„La început (secolul XVI) — scrie un autor francez<sup>31</sup> — măsura n-a fost decît un mijloc comod de a obține sincronismul vocilor, ea lăsa însă ritmului o libertate evidentă.

În transcripțiile moderne ale muzicii secolului XVI se constată absența aproape completă a timpilor tari și slabi, dar se găsesc, dimpotrivă, accente similare cu cele din *cantus planus* care cad, indiferent, pe oricare dintre timpii măsurii.

Cu toate acestea, cu vremea, bara de măsură a impus compozitorului o tiranie arbitrară.

Numai datorită întîmplării, în această epocă, survine coincidența primului ori a celui de-al treilea timp al unei măsurii de patru timpii, sau a primului timp al unei măsurii de trei timpii, cu o notă accentuată.

Ulterior a părut mai comod să se pună în concordanță accentele ritmice cu timpii „coboriți“ („*baissés*“) ai măsurii imaginată în spațiu.

Acești timpii „coboriți“ deveniră astfel timpii „tari“, pe cînd timpii „ridicați“ („*levés*“) deveneau timpii „slabi“.

Încetul cu încetul s-a atribuit timpilor o virtute ritmică intrinsecă ducînd la subordonarea ritmului de către măsură. De aici survin eroarea și confuzia care durează atîta vreme.

Posibilitatea de a scrie același ritm în mai multe măsuri diferite, demonstrează că măsura nu este decît un cadru esențial independent de ritm“.

În același sens se pronunță și Vincent d'Indy, în *Cursul său de compoziție*, cînd scrie<sup>32</sup> :

„Această identificare a ritmului cu măsura a avut pentru muzică urmări deplorabile. Este una din cele mai greșite invenții ce ne-a lăsat secolul XVII, atît de bogat în teorii false. Sub pretextul de a reconstitui metrica veche cu ajutorul cîtorva documente mai mult sau mai puțin bine interpretate, s-au pierdut completamente din vedere, în această epocă, legile cele mai largi și, totuși, la fel de vechi ale ritmicii, singurele compatibile cu arta veritabilă...“.

Cum este firesc, pentru Vincent d'Indy, a bate măsura și a ritma sînt două operațiuni completamente diferite și adesea opuse. Concepția măsurii prin timpii neaccentuați (slabi) și accentuați (grei) constituie o erezie :

„*Les nécessités de l'écriture d'ensemble obligent à discerner par le gest les temps de la mesure, mais le premier temps, qu'on appelle frappé, est tout à fait indépendant de l'accentuation rythmique.*

*La coïncidence du rythme et de la mesure est un cas tout à fait particulier qu'on a malencontreusement voulu généraliser en propageant cette erreur que le premier temps de la mesure est toujours fort. Il*

<sup>31</sup> Dumesnil, René. *Le rythme musical*. Éditions la Colombe, Paris, 1949, pag. 88 și 90.

<sup>32</sup> Ibidem. *Le rythme musical*, pag. 90.



*faudrait même avancer le contraire : cela éviterait bien des erreurs d'interprétation*"<sup>33</sup>.

Rezultă, aşadar, că s-a făcut de multe ori confuzia între ritmul muzical — factorul artistic creator — şi măsura sau cadrul metric (carnavaul) pe care acesta se desfăşoară cu timpii ei *virtual* accentuaţi şi neaccentuaţi.

Este adevărat însă că, fără asemenea repere mentale şi vizuale — cum sînt timpii măsurilor —, execuţia ritmică a unei partituri muzicale s-ar desfăşura nesigur, ducînd chiar la deformarea structurii melodice şi armonice a operei de artă.

Din această funcţie importantă şi necesară a factorilor metrici (măsura cu timpii ei), s-a ajuns însă la supraevaluarea şi confundarea lor cu ritmul muzical element artistic distinct, ale cărui structuri hotărîsc cadrul metric pe care se desfăşoară, şi nu invers.

În muzica omofonă un fapt rămîne însă evident : din cauza caracterului vertical (armonic) al structurilor, rezultă — după cum s-a arătat şi înainte — un ritm mai reţinut ca supleţe şi cursivitate, fiind supus aici legilor de construcţie proprii stilului omofon de creaţie.

Ca o compensare, vom observa însă că maeştrii clasici vienezi — Haydn, Mozart şi Beethoven — au recurs la noi resurse de valorificare expresivă a ritmului, chiar şi în aceste condiţiuni restrictive ale stilului, utilizîndu-l ca element de bază în travaliul tematic şi variaţional, precum şi în alte procedee ce vor fi tratate ulterior<sup>34</sup>.

Pe de altă parte, în lucrările de stil polifon ale clasicilor, cursul ritmic trece evident peste restricţiile barelor de măsuri, datorită independenţei melodice a fiecărei voci, în speţă a gîndirii linear-polifonice care stă la baza lor.

În concluzie — pentru a îndepărta orice confuzie pe plan teoretico-estetic, — *ritmul constituie fenomenul artistic creator în forme structurale infinite*, iar metrul (măsura) rămîne complementul său, factorul secundar de măsurare a acestui fenomen.

---

<sup>33</sup> Apud Dumesnil René, *Le rythme musical*, pag. 109, op. cit.

<sup>34</sup> A se vedea pag. 84 şi 90.

## POLIRITMIA ȘI ISORITMIA LA CLASICI. RITMUL OBSTINAT

### 1. POLIRITMIA CONFLICTUALĂ

Desfășurări de factură poliritmică — în accepțiunea cea mai largă a noțiunii de suprapunere a mai multor ritmuri diferite ca structură în partiturile pe mai multe voci — se întâlnesc, firesc, la orice pas în operele clasicilor.

La o analiză mai atentă vom observa chiar că, armonia de tip clasic realizează și ea o micropoliritmie a vocilor — după cum s-a mai arătat<sup>35</sup> — prin procedeele înlăntuirii acordurilor cu note de pasaj, întâzieri la o voce sau la alta, broderii, secvențe, figurații armonice etc., care se apropie de condițiile tehnice ale stilului polifoniei, fără însă a se confunda cu acesta întrucît nu reprezintă suprapuneri de melodii independente.

Total constituie expresia unei evoluții evidente care face să se distingă clar, pe plan stilistic, ritmul variat și îmbogățit ca structură din operele clasicilor față de cel simplu din monodia cu acompaniament de la începutul Barocului.

Pe de altă parte, și clasicii muzicii universale au folosit, în creație, scriitura polifonă, în care fiecare voce a unei partituri evoluează printr-o melodie diferită și, implicit, printr-un ritm propriu, deci pe bază de poliritmie. Dar nu despre acest fel de poliritmie vom angaja discuția noastră, ci avem în vedere *poliritmia conflictuală* — în sensul ei de azi — care constă din întrepătrunderea ori suprapunerea de formule ritmice divergente ca structură și etos, cum sînt — spre exemplu — formulele ritmice excepționale (duolet, triolet, cvartolet, cvintolet etc.), în relația lor cu cele normale de factură binară sau ternară, ori pasaje întregi sincopale suprapuse ritmurilor nesincopate sporind astfel expresia ritmică și imaginile artistice pe care le generează.

Numim conflictuală o asemenea poliritmie, întrucît fenomenul astfel descris produce un conflict între un ritm de o anumită factură și etos, cu un ritm de altă factură și etos, prefățind, ca expresie, genul de poliritmie utilizat adesea în creația romantică și cea contemporană.

Clasicii muzicii universale au intuit și folosit, în începuturi, și acest gen de poliritmie ca în exemplul de mai jos în care trioletul de

<sup>35</sup> A se vedea pag. 40.

optimi — formulă ternară — se suprapune unui grup de patru șaisprecizimi — formulă binară — creind evident o poliritmie conflictuală în plan vertical.

W. A. MOZART : Cvartetul în B-dur (Nr. 9)



Tot o poliritmie conflictuală în plan armonic întâlnim și la Beethoven care contrapune cvintoletul violoncelelor cu formula binară a contrabașilor, în scopul de a reda onomatopeic — prin repetare — deslănțuirea furtunii :

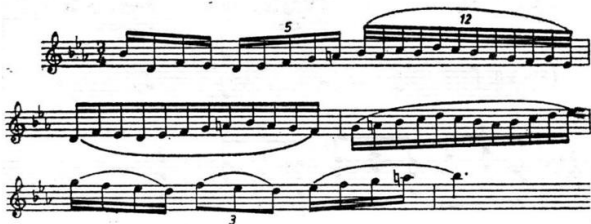
L. VAN BEETHOVEN : Simfonia Nr. 6 în F-dur op. 68 „Pastorala“ Partea a IV-a, „Furtuna“



De fapt, prin Beethoven poliritmia tinde și mai mult a se apropia ca structură de cea evoluată din creația romantică și cea contemporană, pe ambele planuri : armonic (vertical) și melodic (orizontal).

Redăm mai jos două exemple de poliritmie în plan orizontal (în linia melodică), anunțind un stil ritmic din lucrările pianistice ale lui Chopin :

L. VAN BEETHOVEN : Sonata pentru pian  
op. 81, Nr. 3



Sonata pentru pian op. 81 a



## 2. ISORITMIA

### RITMUL OBSTINAT. PEDALA RITMICĂ

Prin *isoritmie* — în sensul cel mai larg al noțiunii<sup>36</sup> — se înțelege evoluarea unei voci (în melodie) sau a mai multora (în armonie) pe același desen ritmic.

Considerată ca o reacție la exacerbarea polifoniei renaștentiste ajunsă la canoane pentru 24—30 voci (un fel de joc al posibilităților maxime de suprapuneri melodice), isoritmia devine un procedeu de care se va folosi frecvent creația clasică în stil omofon.

Redăm, ca exemplu, un dialog între grupul de suflători și cvartetul de coarde, mergînd pe un același ritm (isoritmie) :

<sup>36</sup> În lb. greacă *isos* ( ἴσος ) = egal, împărțit egal și *rithmos* ( ρυθμός ) = ritm, armonic, proporție, mișcare regulată, măsurată.

Allegro con brio  $\text{♩} = 108$

The image displays two systems of musical notation for the first part of Beethoven's Symphony No. 5. The first system features a woodwind section (labeled 'suflători') and a string section (labeled 'coarde'). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings provide a harmonic foundation. The second system continues this dialogue, with the woodwinds and strings interacting. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'dim.'.

De fapt, dialogul isoritmnic de mai sus alcătuit din scurte fragmente, distribuite pe rînd instrumentelor de suflat și coardelor, lasă evidente efectele timbrale ale pasajului care prevalează asupra construcției ritmice simple.

Din conceptul general de isoritmie derivă, în omofonie, principiul componistic al *obstinației*<sup>37</sup> ritmice prin care se înțelege *persistența* (repetarea) unei *aceleiași* figuri sau formule ritmice — la una sau mai multe voci — pe spații diferite ale discursului muzical.

Compozitorii clasici au folosit ingenios obstinația ritmică în următoarele forme :

- obstinato-ul ritmic *generalizat*
- obstinato-ul ritmic de tipul *pedală* (pedala ritmică)
- obstinato-ul ritmic pe fond *tematic*.

a. *Obstinato-ul ritmic generalizat* constă din *persistența* (repetarea) *aceleiași* formule ritmice la toate vocile unei partituri. În lucrările corale se întâlnește adesea, dar în cele instrumentale procedeul este rezervat, de obicei, momentelor cu puternic efect expresiv care impun — mai ales în lucrările simfonice și vocal simfonice — evoluarea întregului ansamblu pe o singură și persistentă formulă ritmică. În acest sens, s-au scris pagini obstinate de mare exuberanță sau, dimpotrivă, de apăsătoare stări sufletești.

Redăm, în continuare, un obstinato general de mare expresie prin „unisonul” ritmic al celor patru voci pe formule dublu punctate :

<sup>37</sup> În lb. latină *obstinatus* = statornic, încăpăținat.

Maestoso (♩ = quasi 60)

f sf p dim.

obstinato

pp

cresc.

b. *Obstinato-ul ritmic de tipul pedală (pedala ritmică)* constă dintr-o formulă ritmică, mereu aceeași ca structură, ce se repartizează componistic uneia sau mai multor voci, constituind astfel un fundal ritmic pentru celelalte din contextul armonic care merg pe ritmul lor propriu (identitate ca sens și funcție cu pedala acordică din armonie).

Efectul scontat pe plan componistic și estetic îl constituie *permanența tensiune dintre obstinație și desfășurarea ritmică diferită a celorlalte voci*.

Multe din lucrările muzicale cu caracter de dans — sau pornind de la teme de această factură — utilizează obstinația ritmică de tipul pedală care redă formulele tipice, de bază, ale dansului respectiv<sup>38</sup>.

Uneori *pedala ritmică* servește și pentru a facilita schimbările în structurile melodiei și armoniei (modulații de diferite tipuri, folosirea prelungită a unor acorduri disonante etc.), după cum o *pedală armonică* susține și asigură schimbările în structura melodiei și armoniei celorlalte voci din context (dacă ea este repartizată la o singură voce).

<sup>38</sup> Un exemplu cunoscut privind folosirea pedalei ritmice îl constituie „Bole-roul” de Maurice Ravel.

Există, așadar, aspecte frecvente și subtile ale aplicației obstinato-ului într-un proces de complementaritate în care sint angajate toate cele trei principale mijloace de expresie ale muzicii : melodia, ritmul și armonia.

Redăm mai jos un exemplu în care întregul compartiment al coardelor, acompaniază discret — pe un același ritm — melodia unică a flautului :

**J. HAYDN : Simfonia în D-dur Nr. 101 („Die Uhr“) Partea a III-a.**

Menuetto, Allegretto

Flaut

Coarde

*pp*

*p*

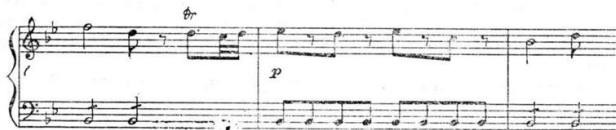
În exemplul care urmează sesizăm la vocea gravă o pedală cu dublă funcție — ritmică și armonică — la fel ca mai înainte.

**W. A. MOZART : Simfonia Nr. 3, K. V. 22**

Allegro

*f*

*tr*



c. *Obstinato-ul ritmic pe fond tematic* se utilizează în alcătuirea unor celule și motive supuse prelucrării tematice melodico-armonice.

Prin structura obstinată a ritmului lor, asemenea elemente tematice parcurg uneori părți întregi dintr-o lucrare în genul simfoniei, sonatei, concertului, muzicii de cameră etc., devenind recognoscibile în orice punct al acestora.

Unul din cele mai des citate și comentate exemple muzicale de această factură îl constituie, desigur, celebrul motiv cu care începe simfonia a V-a de Beethoven, asupra căruia vom reveni și cu alte aspecte <sup>39</sup>:



Mai jos, pentru ilustrare, vom cita un obstinato ritmic celular de structură dactilică tot din creația lui Beethoven:

#### Simfonia Nr. 9 în d-moll op. 125 Partea a II-a



Puțin mai departe motivul — în structura sa ritmică obstinată — va fi reluat de către coarde pe fundalul unei armonii bogate a suflătorilor, realizând o remarcabilă și impunătoare expresie pentru întreaga parte a simfoniei, totul pe un plan dinamic mereu crescând pînă la o culminație de mare intensitate:

<sup>39</sup> A se vedea pag. 169.



*Molto vivace*

Suflători

*fp cresc.*

Coarde

*fp*

*p cresc.*

*cresc.*

*p cresc.*

*ff.*

Celule și motive ritmice obstinate întâlnim, de asemenea, în pasajele onomatopice, cum sînt cele folosite de Haydn în simfonia „Ceasornicul” sau de către Beethoven în simfonia a VI-a „Pastorală” (scena „La marginea rîului”) etc.

## ISOMETRIA ȘI POLIMETRIA ÎN OPERELE CLASICILOR

## 1. ISOMETRIA

O caracteristică generală a lucrărilor muzicale în stilul armoniei clasice constă în aceea că se desfășoară, de regulă, *isometric* — adică pe același cadru metric — excepție făcând compozițiile de anvergură — suita, sonata, simfonia, concertul instrumental, muzica de cameră — care-și schimbă măsura cu fiecare parte nouă componentă pentru a răspunde contrastului agogic ce stă la baza ritmului lor.

Isometria se desfășoară deci în operele clasicilor pe spații întinse ale discursului muzical, încadrând ritmuri de aceeași factură — binară ori ternară.

Prezentăm mai jos câteva scheme de isometrie în plan larg — extins — din simfoniile clasicilor, situația este însă similară și în celelalte lucrări de anvergură în care se păstrează *unicitatea metrică* a părților componente, ceea ce înseamnă, în fapt, că este vorba de *unicitatea* categoriei de ritm — binar sau ternar — ce stă la baza lor.

J. HAYDN : Simfonia în D-dur, Nr. 101 „Die Uhr“

|                                                       |               |                   |               |                       |
|-------------------------------------------------------|---------------|-------------------|---------------|-----------------------|
| Partea I, <i>Adagio</i> , în măsurile :               | $\frac{3}{4}$ | (introducerea) și | $\frac{6}{8}$ |                       |
|                                                       |               |                   |               | = cadru metric ternar |
| Partea II, <i>Adante</i> , în măsura :                | $\frac{2}{4}$ |                   |               | = „ „ binar           |
| Partea III, <i>Menuetto, Allegretto</i> , în măsura : | $\frac{3}{4}$ |                   |               | = „ „ ternar          |
| Partea IV, <i>Finale, Vivace</i> , în măsura          | $\frac{2}{2}$ |                   |               | = „ „ binar           |

W. A. MOZART : Simfonia Nr. 40 în g-moll, K. V. 550

|                                            |               |  |  |                      |
|--------------------------------------------|---------------|--|--|----------------------|
| Partea I, <i>Allegro molto</i> , în măsura | $\frac{4}{4}$ |  |  | = cadru metric binar |
| Partea II, <i>Andante</i> , „ „            | $\frac{6}{8}$ |  |  | = „ „ ternar         |
| Partea III, <i>Menuetto</i> , „ „          | $\frac{3}{4}$ |  |  | = „ „ ternar         |
| Partea IV, <i>Allegro assai</i> , „ „      | $\frac{2}{2}$ |  |  | = „ „ binar          |

|                                                  |               |                      |
|--------------------------------------------------|---------------|----------------------|
| Partea I, <i>Allegro con brio</i> , în măsură    | $\frac{2}{4}$ | = cadru metric binar |
| Partea II, <i>Andante con moto</i> , în măsură   | $\frac{3}{8}$ | = „ „ ternar         |
| Partea III, <i>Allegro (Scherzo)</i> , în măsură | $\frac{3}{4}$ | = „ „ ternar         |
| Partea IV, <i>Allegro</i> , „ „                  | $\frac{4}{4}$ | = „ „ binar          |

De notat că, în toate cazurile citate, partea a treia a simfoniilor se desfășoară în ritmuri și metrică ternare, cu deosebirea că la Haydn și Mozart este vorba de o mișcare în caracterul *Menuetului*<sup>40</sup>, înlocuită de către Beethoven printr-un *Scherzo* — mișcare vioaie, optimistă, iar uneori și cu caracter dramatic.

În mod excepțional vom întâlni și situații în care cadrul metric se schimbă și pe spațiul aceleiași părți ale unei simfonii, ceea ce nu contravine principiului formulat mai înainte al unicității metrice pe spații întinse ale lucrărilor clasice.

Notăm în acest sens schimbarea măsurii din partea a treia a Simfoniei Nr. 6 „Pastorală” de Beethoven, care redă o scenă țărănească de dans, plină de veselie, exuberanță și umor.

Astfel, prima secțiune a părții a treia, se compune dintr-un dans în trei timpi — măsură  $\frac{3}{4}$  —, pe un ritm ternar cvasi-obstinat, a cărei temă de 8 măsuri se reia printr-o modulație luminoasă — expansivă — din tonalitatea *Fa major* în tonalitatea *Re major* :

L. VAN BEETHOVEN : Simfonia Nr. 6 în  
F-dur „Pastorală” Partea a III-a



În cea de-a doua secțiune a aceleiași părți din simfonie, instrumentele de suflat și coardele grave marchează prin accente (sf.) pașii grei ai unui alt dans însă de factură binară — măsură  $\frac{2}{4}$  —, pe când viorile dezvoltă o temă scurtă pe un ritm din ce în ce mai viu și animat :

<sup>40</sup> A se vedea pag. 23.

Allegro

Sufiători+  
Coarde grave

Viori

## PRINCIPIUL CARUREI (CVADRATURII) ÎN ARHITECTURA LUCRĂRILOR CLASICE ȘI IMPLICAȚIILE LUI RITMICE

Ca o expresie a conceptului de isometrie — de astă dată în planul formei (arhitecturii) muzicale — creația omofonă clasică folosește, cu *precădere*, motive și fraze egale ca dimensiune sintactică.

Cea mai obișnuită dimensiune sintactică și unitate de organizare metrică a discursului muzical este, la clasici, *carura* (cvadratura): dacă o frază de pornire este alcătuită din 4 măsuri, cealaltă care-i urmează — fraza consecventă — va fi tot de 4 măsuri (frazare pătrată). Principiul se aplică apoi, în continuare, și la dimensiuni sintactice mai mari, cum sînt perioadele: după o perioadă de 8 măsuri, urmează o alta tot de 8 măsuri etc. În cvadratură intră și organizarea frazeală mai mică alcătuită din 2 + 2 măsuri.

Fără a-l întrebuița în mod exclusiv, *creația muzicală omofonă clasică este totuși dominată de principiul cvadraturii* (carurei) în arhitectura frazelor și perioadelor.

Cîteva exemple muzicale din literatura clasicilor avînd la bază principiul carurei (cvadraturii) în construcția sintactică a frazelor:

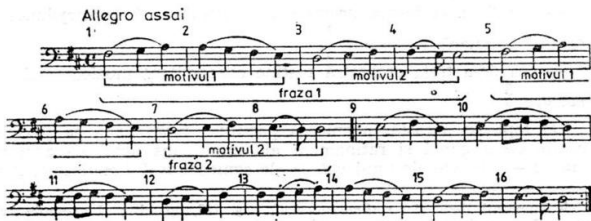
J. HAYDN : Simfonia în G-dur Partea I



W. A. MOZART : Sonata pentru pian în D-dur  
K. V. 576 Partea I



Celebra temă a „bucuriei“ din finalul *Simfoniei a IX-a* de Beethoven, are, de asemenea, o structură carurată fiind constituită din motive de 2 măsuri, fraze de 4 măsuri și perioade de 8 măsuri, deci într-o dezvoltare geometrică ( $2 \times 2 \times 2 \times 2$ ), expresie a gândirii dualiste<sup>41</sup> ca formă sintactică :



<sup>41</sup> Bernstein Leonard. *Von der unendlichen Vielfalt der Musik*, pag. 95 (op. cit.).

Ca o consecință a aplicării stricte a carurii în construcția frazelor — prin articularea discursului muzical în grupuri de câte două, patru și opt măsuri — apare implicit concordanța accentelor ritmice (ictusurilor) cu timpii tari ai acestora făcând posibilă supraevaluarea lor în interpretare.

Confrunțați cu rigorile carurei, compozitorii clasici — în special Beethoven — vor cultiva și organizări sintactice necarurate (3 + 3 măsuri ; 5 + 5 măsuri ; 4 + 6 măsuri etc.), deschizându-se pe această cale orizonturile unei desfășurări neîngrădite de carură ale ritmului și formelor muzicale.

## 2. POLIMETRIA

Cit privește *polimetria*, în sensul ei de utilizare frecventă, în plan orizontal și cel vertical, a schimbării măsurilor — deci *alternanța metrică* —, procedeul nu este încă practicat de către clasicii muzicii universale, vocile păstrându-și, de regulă, același cadru metric pe distanțe și desfășurări largi, dacă este vorba de lucrări de anvergură, și cu atât mai mult în cele de dimensiuni restrinse.

Este semnul că factura binară sau ternară a ritmului rămâne constantă în cadrul extins al pieselor muzicale, creația omofonă clasică neajungând încă în a practica asimetria ritmică și implicit cea metrică — stadiu evolutiv ce aparține epocii romantice de mai târziu.

\*

Literatura muzicală a secolului XVIII cunoaște însă un exemplu considerat pe acea vreme drept o „monstruozitate“<sup>42</sup> constind dintr-o polimetrie de sens vertical, și anume în muzica operei „Don Giovanni“ de Wolfgang Amadeus Mozart (scena balului din actul II), în care compozitorul suprapune ritmuri în trei feluri de măsuri :  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{2}{4}$  și  $\frac{3}{4}$  gîndite, fiecare, pentru o altă orchestră :

— orchestra principală prezintă un *menuet* de o atrăgătoare expresie în *măsura*  $\frac{3}{4}$ .

— o a doua orchestră propune un *contradans* („Countrydance“) <sup>43</sup> de origină populară, în *măsura*  $\frac{2}{4}$ .

— cea de-a treia orchestră susține concomitent muzica unui *vals*, în *măsura*  $\frac{3}{8}$ .

De fapt, în această ingenioasă partitură mozartiană se juxtapun ritmurile de eleganță și rafinament ale unui dans nobil — cum este *menuetul* —, cu cele ale unui *vals* și ale *contradansului* englezesc. Parti-

<sup>42</sup> Dumesnil René, *Lé rythme musical*, pag. 113, op. cit. : „L'exemple audacieux de Mozart était longtemps considéré comme une manière de monstruosité musicale ; et cette scène du bal restait un épouvantail pour les exécutants, en raison du synchronisme de mesures binaires et ternaires“.

<sup>43</sup> Dans englezesc de origine țărănească. A se vedea pag. 17.

tura astfel concepută — o simbioză fericită din punct de vedere al caracterului social diferit al pieselor de dans — pune, firesc, dificultăți în execuția ei corectă, atât pentru instrumentiști cît și pentru șeful de orchestră :

V. A. MOZART : „Don Giovanni — Drama giocoso“ K. V. 527 Actul II. Scena balului

Waltz

Country-dance

Menuet

Schema ritmică

A. treia orchestră  $\frac{3}{8}$

A. doua orchestră  $\frac{2}{4}$

Prima orchestră  $\frac{3}{4}$

Conchizînd, suprapunerile de măsuri diferite din opera mozartiană nu numai că nu constituie o „monstruozitate“, cum le calificau contemporanii săi, ci, dimpotrivă, compozitorul intuiește — cu simțul geniului creator —, încă de pe vremea sa, un procedeu componistic inovator : *polimetria în plan vertical* — în fapt un gen de poliritmie — care avea să devină aproape predilect și de mare interes în creația secolului nostru. Astăzi, aproape că nu se mai întîlnesc lucrări muzicale de anvergură (simfonii, concerte simfonice, muzică de cameră etc.) care să nu folosească schimbarea variată a măsurilor, atât în plan orizontal cît și în cel vertical.

Desigur, gustul artistic al publicului receptor din zilele noastre a evoluat cu mult, ca și mijloacele muzicale de expresie, încît procedeul polimetriei orizontale și verticale a devenit atât de obișnuit, apreciat și dorit în sălile de concert.

## FIGURAȚII (ORNAMENTE) RITMICE ÎN SUBSTANȚA ARMONICĂ A LUCRĂRILOR CLASICE

În stilul omofon de creație întâlnim uneori procedeul despicării (descompunerii) acordurilor și redarea sunetelor componente ale acestora în plan orizontal (melodic) prin pulsații ritmice alcătuite din valori mici subdivizionare numite, în genere, *figurații ritmice*.

Ca profil, ele urmează structura acordurilor (a stărilor acestora) și sînt menite a înviora desfășurarea armonică (verticală), uneori plată, lipsită de vivacitate. Printr-un asemenea procedeu folosit în creația clasică înregistrăm un aport deosebit al ritmului în reverberarea fiecărui acord, îndepărtîndu-se astfel pericolul unei armonii statice.

Mai jos, un exemplu muzical în care vocea gravă desenează, prin figurații ritmice obstinate și acorduri frînte, construcția armonică a piesei, susținînd o frumoasă și expresivă desfășurare melodică a primei voci. Ele pot fi considerate, în același timp, un acompaniament constînd din acorduri desfăcute de tipul „basso Alberti”<sup>44</sup>:

J. HAYDN : Sonata pentru pian Nr. 26 (fragment)



<sup>44</sup> După numele compozitorului italian Domenico Alberti (1710—1740), care a inițiat o asemenea construcție acordică la vocea gravă.





Un alt exemplu în care prima voce a pianului își ia rolul de a prezenta figurațiile ritmice ale armoniei pentru melodia expusă de vioară :

W. A. MOZART : Sonata Nr. 7 pentru vioară  
și pian în F-dur K. V. 376

Allegro ( $\text{♩} = 114$ )

VI.

Piano

*f*

*f*

Figurațiile ritmice în substanța acordică a pieselor constituie, așa-  
dar, unul din cazurile în care ritmul, prin structuri de factură pulsativă,  
este implicat direct în trăsăul armonic al pieselor și în sporirea efec-  
tului expresiv al acestuia prin proiectarea în plan orizontal a acordurilor.

Pe de altă parte, despicarea în figurații ritmice a acordurilor con-  
feră acestora și un plus de culoare, așa încît este deservit și aspectul  
timbral al armoniei.

\*

După parcurgerea *aspectelor cu caracter general* ale formelor rit-  
mului în creația omofonă — dezvoltate pe fondul preexistent al creației  
baroce — vom cerceta, în continuare, *aspectele specifice ale formelor*  
*ritmului* deduse din evoluția lor în operele clasicilor muzicii universale.

## PARTEA II.

# ASPECTE CONFIGURATIVE ȘI PROCEDEE SPECIFICE PRIVIND EVOLUȚIA FORMELOR RITMULUI ÎN OPERELE CLASICILOR

## RITMUL — ELEMENT STRUCTURAL DEFINITORIU — ÎN CONFIGURAREA MOTIVULUI ȘI TEMEI MUZICALE

### PREGNANȚA PE CARE RITMUL O IMPRIMĂ MOTIVULUI ȘI TEMEI ÎN DEZVOLTAREA DISCURSULUI MUZICAL

#### GENERALITĂȚI

„Unele forme (muzicale) pier sau se retrag de pe primul plan, altele apar, se desăvîrșesc, se transformă”<sup>45</sup>.

Începînd de la mijlocul secolului XVIII — o dată cu afirmarea omofoniei ca stil predominant — apar modalități și procedee noi de lucru în domeniul mijloacelor muzicale de expresie, inclusiv în cel al ritmului.

Printre acestea, de o importanță aparte ne apare utilizarea intelectual-artistică a ritmului, cu infinitele sale forme structurale, ca element principal în domeniul travaliului tematic (tematismului), declanșat și afirmat de către marii clasici vienezi : Haydn, Mozart și Beethoven.

Prin definiție, *tematism înseamnă dezvoltarea componistică pe baza unui motiv sau a unei teme muzicale*.

Avem, deci, în față două noțiuni — *motivul și tema muzicală* — cărora le vom preciza mai întîi accepțiunea teoretică, iar apoi vom urmări aspectele lor concrete de factură ritmică, așa cum acestea rezultă din creația muzicală clasică.

#### A

### PROCEDEUL MOTIVIC DE CREAȚIE ȘI IMPLICAȚIILE LUI RITMICE

#### 1. MOTIVUL MUZICAL

Cea mai mică entitate componistică de declanșare a dezvoltărilor muzicale tematice, o constituie *motivul*<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> Grigoriev, S. ; Müller, T. Manual de polifonie. Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1963, pag. 284.

<sup>46</sup> În lb. latină *moveo* = a mișca, a împinge ; în lb. italiană *motivo* = pre-text, îndemn.

El este alcătuit dintr-un grup restrins de sunete organizat pe plan melodic, ritmic sau armonic (în cazul lucrărilor pe mai multe voci), avînd în germene un sens ideatic și emoțional clar conturat <sup>47</sup>.

Din punct de vedere sintactic, în construcția frazei muzicale primul motiv reprezintă *antecedentul* pentru un altul care-i succede numit, din această cauză, motiv *consecvent* (echivalența gramaticală : *întrebare-răspuns*).

Alte definiții consideră motivul drept „cea mai mică unitate de expresie ce stă la baza imaginii muzicale” <sup>48</sup>, ori „cel mai mic element al formei și tensiunii muzicale componistice — ritmică, melodică, armonică sau de o textură sonoră precisă” — <sup>49</sup>, denotînd și acestea importanța componistică a motivului.

Conținutul și forța expresivă concentrată într-un motiv generează *ideea sau tema muzicală* — organizare muzicală de tip superior — care constituie premiza pentru dezvoltări ulterioare ale discursului muzical.

Uneori — în drama muzicală și în creația simfonică avînd la bază un program — motivul este conceput și tratat ca *leitmotiv* (motiv conducător) pentru a reprezenta *singur*, în plan artistic, personaje, sentimente predominante, acțiuni scenice sau idei conducătoare.

În lucrările pe mai multe voci, după cum fiecare din cele trei elemente fundamentale ale muzicii se reflectă și predomină ca expresie în structura motivului, el poate fi de pregnanță *melodică*, *armonică* ori *ritmică*.

a. Motivul de pregnanță *melodică* este alcătuit dintr-o formulă concisă în care melodia prevalează ca expresie față de armonie și ritm.

W. A. Mozart : Sonata pentru pian în C-dur  
K. V. 309



<sup>47</sup> În teoria formelor se studiază ca subunitate embrionară și *celula*, dar ea nu are un sens ideatic și emotiv propriu.

<sup>48</sup> Ciorteș Tudor. *Curs de forme muzicale*. Editura Conservatorului, București, pag. 1.

<sup>49</sup> *Meyers Handbuch über die Musik*, pag. 98 (op. cit.).



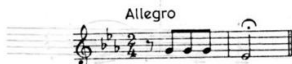
b. Motivul de *pregnanță armonică* se compune din înălțări acordice posedind o forță expresivă ce predomină față de cea melodică ori ritmică :

L. VAN BEETHOVEN : Sonata în f-moll op. 1,  
Nr. 1 Partea I



c. Motivul de *pregnanță ritmică* — alcătuit dintr-o formulă caracteristică de durate — se impune ca atare prin forța emotivă și de impulsie a ritmului.

Unul din cele mai expresive motive de substanță ritmică — rămas celebru în istoria creației muzicale universale — este cel supranumit al „destinului“ cu care începe simfonia a V-a de Ludwig van Beethoven, și asupra căruia vom reveni ceva mai departe :<sup>50</sup>



Desigur, există și cazuri în care cei trei factori muzicali de expresie — melodia, armonia și ritmul — realizează împreună o ideală contopire în construcția unui motiv, fără ca unul sau altul dintre acești factori să prevaleze :

<sup>50</sup> A se vedea pag. 169.



Încă un exemplu ilustrativ pentru motive de aceeași factură :

L. VAN BEETHOVEN : Sonata pentru pian în  
c-moll op. 13 „Patetica“



Cu toate că fiecare motiv muzical are o anumită prevalare structurală — melodică, armonică sau ritmică — așa cum s-a precizat mai înainte, factorul cel mai important de închegare a celor trei elemente într-o unitate motivică rămâne ritmul :

„Das stärkste Element beim Zusammenschluss der Motiv ist der Rhythmus“<sup>51</sup>.

## 2. TRATAREA OMOFONĂ A MOTIVULUI

Concepția tratării în stil omofon a motivului se practică începând cu a doua jumătate a secolului XVIII pe fondul afirmării definitive a clasicismului muzical prin maeștrii școlii vieneze de creație : Haydn, Mozart și Beethoven.

După acest concept, motivul muzical este supus mereu transformărilor și dezvoltărilor prin procedee variate<sup>52</sup>, printre care și cele de factură ritmică<sup>53</sup>, determinând ceea ce numim, în genere, *stilul motivic de creație*.

<sup>51</sup> Keller Hermann. *Phrasierung und Artikulation*. Bärenreiter Verlag zur Kassel und Basel, 1955, pag. 88.

<sup>52</sup> În lb. germană *Entwicklungsmotiv*.

<sup>53</sup> A se vedea, în continuare, pag. 84.

Partitura omofonă — oarecum aerată și eliberată de reverberarea permanentă și diferită a mai multor linii melodice suprapuse —, lasă pe verticală un spațiu pretabil travaliului motivic, fructificat intens în creația clasică.

Supunînd motivul unor transformări continue — melodice, ritmice și armonice — maeștrii artei clasice universale îi conferă o atare capacitate și polivalență în stare a alimenta cu resurse expresive teme muzicale variate ce stau la baza lucrărilor de referință ale clasicismului muzical : sonata, simfonia, concertul instrumental, muzica de cameră etc.

Motivul capătă acum însemnătatea unui centru foarte concentrat de forță componistică — cum se exprimă un autor german<sup>54</sup> — deschizînd orizonturi noi muzicii în stil omofon cu trimiteri pînă în contemporaneitate.

Prelucrarea motivică a generat — așadar — *tematismul muzical*, concept componistic larg utilizat în creația universală de către cei mai de seamă reprezentanți ai acesteia.

Vom reține doar ca mai importante — pe domenii de creație — următoarele figuri componistice procedînd prin travaliul motivico-tematic :

— În *creația pentru orchestră* : Haydn, Mozart, Beethoven, Berlioz, Liszt, Bruckner, Ceaikovski, Richard Strauss (tematica „portret“) <sup>55</sup>, Debussy (motivul „culoare“) <sup>56</sup>, Schönberg, Webern, Stravinski, Șostacovici, Messiaen etc.

— În *creația pentru pian* : Carl Ph. Em. Bach — inițiatorul formei clasice de sonată — Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, Debussy, Bartók etc.

— În *creația pentru muzica de cameră* : Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Bartók, Enescu, Schönberg, Hindemith etc.

Stilul motivico-tematic își va găsi, de asemenea, o largă utilizare în creația de operă la compozitori vestiți ai genului, precum : Gluck, Mozart, Verdi, Wagner — cu al său *leitmotiv* <sup>57</sup> —, Musorgski, Puccini, Richard Strauss, Alban Berg etc.

După exemplul lui George Enescu, muzica românească a timpului nostru folosește, de asemenea, în mod intens, *tematismul muzical*.

### 3. PROCEDEE DE PRELUCRARE ȘI DEZVOLTARE A MOTIVULUI PE BAZĂ RITMICĂ

Creația clasică omofonă utilizează variate procedee de prelucrare și dezvoltare a motivului cu mijloace melodice, ritmice sau armonice — luate izolat, sau în conexiune.

<sup>54</sup> Stöhr, Richard. *Formenlehre der Musik*, pag. 285 (op. cit.) : „Das Motiv erhält die Bedeutung eines ganz konzentrierten Kraftzentrums“.

<sup>55</sup> În lb. germană „*Porträtthematik*“. Apud *Meyers Handbuch über die Musik*, pag. 64 (op. cit.).

<sup>56</sup> Ibidem „*Klangfarbmotivik*“.

<sup>57</sup> A se vedea pag. 81.



În cele ce urmează ne vom opri numai asupra acelor procedee întâlnite la clasici care au prevalență de natură ritmică, precum :

- repetarea formulei ritmice a motivului
- lărgirea (amplificarea) motivică
- stretarea (îngustarea) motivului
- descompunerea (despicarea) motivului în părți mai mici celulare (submotive)

— varierea ritmică — procedeu cumulativ de mijloace.

Asemenea procedee de lucru, complementate cu cele de factură melodică și armonică își găsesc ingenioase utilizări în creația clasicii care le-a conferit nebănuite expresii în dezvoltarea lucrărilor pe bază tematică.

### a. REPETAREA MOTIVICA

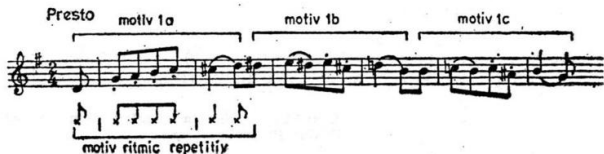
Orice repetare a unui motiv, melodic sau armonic — nemaivorbind de cel ritmic —, are evidente implicații de factură ritmică datorită cărora el devine recognoscibil, indiferent locul din partitură.

Ca structură, repetarea ritmică a motivului poate fi de două feluri :

- *strictă* (fidelă) respectînd modelul inițial
- *cu modificări* păstrînd caracteristici din modelul inițial.

Redăm mai jos un exemplu de repetare motivică păstrînd *fidel* structura ritmică a modelului inițial, cu scopul de a susține expresia variată a melodiei :

J. HAYDN : Simfonia Nr. 92 în G-dur „Oxford“  
Partea a IV-a. Finale



Conștienți de funcția estetică a repetării ritmice *fidele* și de limitele ei, clasicii asociază adesea procedeul cu secvența (progresia) melodică ori armonică pentru a evita monotonia :

W. A. MOZART : Sonata pentru pian Nr. 5.  
K. V. 280



În operele de artă beethoveniene repetarea motivului ritmic constituie un procedeu obișnuit, cel mai cunoscut fiind motivul „destinului“ din prima parte a *Simfoniei Nr. 5*, pe care-l analizăm în altă parte a lucrării <sup>58</sup>.

Caracteristic pentru compozitor este investirea unui asemenea motiv ritmic cu o energie și o putere expresivă aparte redată prin înseși structura, ca în exemplul de mai jos, interpretat la unison și octavă de întregul ansamblu al cvartetului :

**L. VAN BEETHOVEN : Cvartetul de coarde  
Nr. 12 op. 127. Partea a III-a**



#### b. LĂRGIREA (EXTENSIA) MOTIVULUI <sup>59</sup>

Dacă mai înainte a fost prezentat procedeul repetării ritmice în forme stricte, creația clasică trece și la dezvoltări motivice extensive, libere, desfășurate în trei faze :

- motiv enunțator
- secvențarea motivului
- dezvoltarea prin amplificare (extensie) a formulei motivice enunțătoare în care se regăsesc figuri ritmice ale acesteia :

**J. HAYDN : Sonata pentru pian Nr. 52 în  
Es-dur Partea a III-a**



În structura celei de-a treia faze subzistă tipul de dezvoltare tematică prin extensia ritmico-melodică a motivului inițial cu elemente decurgând din acesta.

<sup>58</sup> A se vedea pag. 163.

<sup>59</sup> Procedeul nu trebuie confundat cu cel al augmentării proporționale a valorilor ritmice componente întâlnit adesea și în creația barocă, fiind vorba aici de o extensie pe bază tematică a motivului.

Vom mai prezenta încă două exemple de dezvoltare (lărgire) tematică trifazică :

W. A. MOZART : Sonata pentru pian în Es-dur  
K. V. 282

Menuetto I

*p*

enunțare

secvntare

*f*

dezvoltare.

L. VAN BEETHOVEN : Cvartetul Nr. 11,  
op. 95 Partea a III-a

Allegro assai vivace, ma serioso (♩ = 64)

*f*

I

II

*p*

cresc.

III

### c. STRETAREA (ÎNGUSTAREA) RITMICĂ A MOTIVULUI

În prelucrarea tematică întâlnim la clasici și procedeul diminuării parțiale sau integrale a valorilor ritmice sau chiar al eliziunii unora din componența motivului inițial, care capătă astfel forme ritmice diferite în consecvențele sale, cum se poate observa din exemplul următor :

<sup>60</sup> Procedeul se întâlnește și în creația barocă (canonul prin diminuție), dar transformările n-au acolo caracter tematic.



Motivele  $a^2$ ,  $b^2$ ,  $c^2$ ,  $d^2$  se prezintă în forme stretate, prin eliziunea de durate din corespondentele lor inițiale  $a^1$ ,  $b^1$ ,  $c^1$ ,  $d^1$ , primind astfel aspecte tematice noi.

Consemnăm aici și procedeul denumit prin expresia grecească „elipsis”<sup>61</sup>, care constă din eliminarea unui grup de note ori a unei note dintr-un motiv sau frază muzicală.

Clasicii suprimau chiar o măsură întreagă prin „elipsis” cu scopul de a păstra carura metrică a melodiei, ca în cazul de mai jos în care, pentru cadențare, repetarea strictă a primei fraze de 8 măsuri ar fi adus o măsură în plus :

W. A. MOZART : Sonata pentru pian în a-moll  
K. V. 310



#### d. DESPICAREA (DESCOMPUNEREA) MOTIVULUI ÎN PĂRȚI MAI MICI CELULARE (SUBMOTIVE)

După principiile tematismului, motivul poate fi descompus (despicat) în părți mai mici celulare care la rîndul lor sînt supuse prelucrării tematice, ritmul servind aici în a asigura filiațiunea structurală a elementelor celulare cu motivul din care derivă.

<sup>61</sup> De la verbul grecesc „lipo” (λείπω) = a omite, a abandona, a lăsa.

Pe plan componistic, procedeul conferă discursului muzical — pe de o parte — unitate tematică, prelucrările pornind din același trup — iar pe de alta — o dinamizare și lărgire a câmpului dezvoltării tematice prin fragmentarea motivelor în cele mai mici elemente constitutive.

L. VAN BEETHOVEN: Simfonia Nr. 6  
în F-dur op. 68 „Pastorală” Partea I

The musical score consists of five staves. The first staff is labeled 'Celula' and 'Motivul'. The second staff is labeled 'a' and 'b'. The third staff is labeled 'a' and 'b'. The fourth staff is labeled 'a' and 'b'. The fifth staff is labeled 'b' and 'c'. The score includes dynamic markings such as 'p', 'f', and 'p dolce'.

#### e. VARIEREA RITMICĂ A MOTIVULUI

Procedeul varierii ritmice a motivului prezintă aspecte diverse în operele clasicilor. El presupune utilizarea izolată sau în forme combinatorii a tuturor mijloacelor descrise mai înainte, precum și a altora cu scopul de a conferi noi ipostaze ritmice unui motiv inițial oarecare coroborate, desigur, cu atâtea posibilități pe care le oferă principiului variațional structura sa melodică și armonică.

Vom da mai jos doar două exemple muzicale aplicative, urmînd ca procedeul să fie prezentat, mai pe larg, în cadrul *temei cu variațiuni*<sup>62</sup>.

<sup>62</sup> A se vedea pag. 127.



L. VAN BEETHOVEN : Sonata pentru pian  
în As-dur, op. 26 Partea I



## B

### PROCEDEUL TEMATIC DE LUCRU ÎN COMPOZIȚIE ȘI IMPLICAȚIILE LUI RITMICE

#### 1. TEMA MUZICALĂ

Prin definiție, *tema constituie* — ca și în discursul vorbit — *ideea principală ce urmează a fi dezvoltată într-o operă muzicală de artă*. Ca dimensiune sintactică, ea se profilează pe spațiul unei fraze sau perioade, rezultând obișnuit din îmbinarea și confruntarea a două sau mai multor motive muzicale.

Sfârșitul unei teme muzicale este marcat, de obicei, prin cadențe și semicadențe melodice sau armonice.

Conceptual, o temă urmează ca prin structură și caracter să declanșeze și să susțină — prin diverse procedee — *travaliul componistic*, mai ales în lucrări de anvergură precum : sonata ciclică, simfonia, concertul simfonic, poemul, uvertura și diversele lucrări pentru muzica de cameră.

Dezvoltarea tematică devine astfel un proces dinamizator care va lua locul consecuției oarecum statice a secțiunilor din formele anterioare de tipul suitei instrumentale<sup>63</sup>.

Între cele două noțiuni — *motivul și tema muzicală* — există o distincție funcțional-estetică esențială, datorită rolului și importanței fiecăreia în compoziție: pe cînd motivul constituie germenul (embrioul) dezvoltărilor tematice — deci un factor incipient, incomplet și neautonom — tema este o primă construcție definită și autonomă a gândirii muzicale, avînd deci o individualitate precisă și distinctă în arhitectura lucrărilor.

Pe de altă parte, întîlnim uneori și teme cu o construcție independentă de structura motivică, deci elaborate fără a avea la bază motivul<sup>64</sup>.

Din formularea de mai înainte a conținutului noțiunii, rezultă și rolul deosebit al temei în compoziție: „discursul muzical se organizează cu ea și împrejurul ei; tema joacă aici rolul unui stilp susținător, al unui arc de boltă”<sup>65</sup>.

„Tema este unul dintre cele mai importante elemente ale compoziției, purtătoarea unei anumite idei, a unui anumit caracter, a unui anumit tip de erou dintr-o dramă muzicală sau al unei povestiri. Calitatea unei lucrări muzicale depinde în mare măsură de calitățile temelor ei, de expresivitatea imaginilor lor, de forța impresiei pe care o produc, de specificul lor *intonațional* și *ritmic*, de alcătuirea firească și claritatea lor melodică ce contribuie la reținerea și recunoașterea temei la fiecare nouă apariție”<sup>66</sup>.

În configurarea unei teme se apelează adesea la *forța de expresie a ritmului* prin variatele mijloace la care se pretează acest factor în elaborările componistice, nu numai pe plan structural, ci și în privința caracterului unei teme muzicale sau alta.

## 2. TRATAREA POLIFONĂ ȘI OMOFONĂ A TEMEI

În legătură cu tema muzicală se impune să facem o distincție netă ca stil între tema polifonă și cea omofonă, fiecare dezvoltîndu-se după procedee componistice proprii unui stil sau altul.

În ambele cazuri, ritmul muzical este implicat structural — alături de melodie și armonie — determinînd specificitatea stilistică a temei.

a. *O temă în stil polifon* — așa cum ne apare, spre exemplu, în construcția fugii, unde ea mai poartă numele și de *subiect*, — se structurează și dezvoltă cu anumite îngrădiri determinate de planul de compunere specific unei fugi (subiect, contrasubiect, interludii etc.).

<sup>63</sup> A se vedea pag. 10.

<sup>64</sup> A se vedea tema din Sonata în c-mol op. 13, partea a II-a (Adagio Cantabile) de L. van Beethoven.

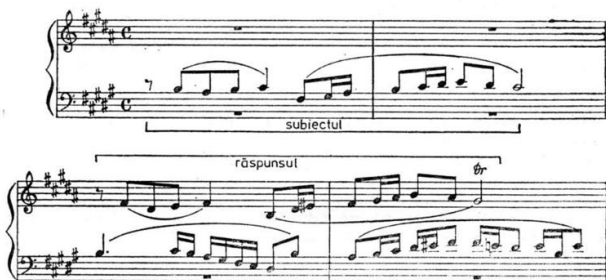
<sup>65</sup> Apud Appia Edmond. *De Palestrina à Bartók*. Ed. Flammarion, Paris, pag. 224: „Le discours musical s'organise avec lui et autour de lui; le thème joue le rôle de pilier, d'arc-boutant, de centre”.

<sup>66</sup> Apud Doljanski A. *Mic dicționar muzical*. Edit. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1960, pag. 422.

Fiecare din componentele unei fugi urmează și condiții ritmice speciale pe lângă cele intonațional-melodice, așa cum ele transpar din arta contrapunctului (augmentări și diminuări ale valorilor ritmice, transformări imitative, inversiuni, recurențe și stretări ale temelor etc.), după reguli devenite aproape scolastice. Asemenea procedee au în vedere păstrarea permanentă a strinsei corelații dintre tema conducătoare (subiect) și celelalte părți componente ale fugii. Johann Sebastian Bach va fi cel care va exploata toate posibilitățile contrapunctice ieșite dintr-o temă în stil polifon.

Din punct de vedere structural procedeul componistic care predomină în întreaga fugă este, în genere, cel al *imitației* în care apar dese reeditări ale formulelor ritmice, începând chiar cu enunțul *subiectului* și *răspunsul* la subiect.

J. S. BACH: Wohitemperiertes Clavier I. Fuga în H-dur



L. VAN BEETHOVEN: Sonata pentru pian în As-dur op. 110. Fuga





b. *O temă în stil omofon* este mult mai liberă în dezvoltare — așa cum va fi tratată în paginile următoare — suportînd transformări și prelucrări variate de natură melodică, armonică și, în special, ritmică, întrucît ritmul se pretează cel mai mult la combinații și schimbări care să asigure — pe de o parte — prelucrarea în aspecte noi a unei teme — iar pe de alta —, să facă evidentă recognoscibilitatea sursei dezvoltătoare, în speță a temei muzicale de pornire.

Mai mult chiar, o temă în stil omofon poate fi descompusă în elementele sale motivice și celulare care, la rîndul lor, pot fi tratate tematic, cum procedează Beethoven utilizînd, în travaliu, un fel de „microteme” — celule tematice decurgînd din desplicarea (descompunerea) temei și a motivelor componente — ce sînt apoi ele însele prelucrate melodic, armonic sau ritmic <sup>67</sup>.

Procedeul componistic predominant în tematica de stil omofon va fi cel variațional — un procedeu cumulativ al tuturor celorlalte — cunoscut, mai ales, prin frecvențele sale implicații de natură ritmică, fără de care și-ar limita extrem de mult posibilitățile de manifestare și cele expresive.

Ca importanță și funcție, în lucrările tematice ale clasicii, se disting două feluri de teme :

— *tema principală* sau *generatoare* <sup>68</sup> prin care se declanșează travaliul în stil tematic ;

— *tema sau temele secundare* din planul dezvoltărilor muzicale ulterioare.

Apartine, desigur, muzicii clasice universale, celor trei mari reprezentanți ai acesteia — Haydn, Mozart și Beethoven — meritul de a fi conceput tematismul de tip omofon după principiile descrise mai sus, la care se adaugă încă și altele ce vor fi analizate în continuare, deschizînd astfel artei muzicale noi orizonturi stilistice în evoluția ei spre roman-tismul secolului XIX.

\*

După prezentarea, în plan generic, a teoriei privind motivul și tema muzicală vom studia, în continuare, pornind de la criteriul formei (arhitecturii), implicațiile ritmice în temele principalelor forme muzicale clasice : *sonata*, *liedul*, *rondoul* și *tema cu variațiuni*.

---

<sup>67</sup> A se vedea la pag. 89 exemplul din *Simfonia a VI-a „Pastorală”* de L. van Beethoven.

<sup>68</sup> În lb. germană „Haupttema”.

## RITMUL MUZICAL ÎN TEMELE FORMEI DE SONATĂ

„Muzica cea mai matematică și cea mai patetică dintre toate artele, are acest unic privilegiu de a se sustrage unităților, volumelor și spațiilor care limitează artele plastice.

Și dacă i se obiectează rigoarea unor anumite forme muzicale, noi vom răspunde că ele n-au alt scop decât de a capta sunetul, de a-l organiza în memoria noastră, de a permite spiritului nostru să perceapă, în toată integritatea sa, gândirea compozitorului”<sup>69</sup>.

Forma componistică pentru care clasicii muzicii universale au demonstrat o adevărată predilecție în dezvoltările tematice, este sonata<sup>70</sup>, prototipul arhitectural utilizat în compunerea lucrărilor instrumentale de diferite genuri: simfonie, concert instrumental, uvertură, muzică de cameră și — bineînțeles — sonata ciclică pentru instrument solo sau cu acompaniament (pian, orgă, clavicin).

Ea constituie forma cea mai evoluată a stilului omofon și, totodată, unul din cele mai importante tipare componistice utilizat în creația muzicală universală.

Schema de organizare (tiparul) pe care clasicii au pus-o la baza formei de sonată, cuprinde, în mod constant, trei secțiuni în care se utilizează cele mai variate resurse ritmice:

- expoziția (expunerea temelor)
- dezvoltarea (prelucrarea temelor)
- repriza (reluarea temelor)

Uneori se obișnuiește a se adăuga celor trei secțiuni o *Coda*, iar mai rar și o *Introducere*.

Creația Barocului folosește forma de sonată cu o singură temă (*sonata monotematică*) dezvoltarea și tratarea ei efectuându-se, în genere, prin procedee de factură polifonă.

<sup>69</sup> Appia Edmond. *De Palestrina à Bartók*, pag. 134 (op. cit.).

<sup>70</sup> Etimologic noțiunea de *sonată* designă o compoziție destinată a fi cântată la instrument (în lb. latină *sonare*), spre a se deosebi de cea compusă pentru a fi cântată cu vocea (*cantare*).

În lexicul muzical, noțiunea are două accepțiuni:

- *sonata* = gen ciclic compus din mai multe părți — pentru instrument solo sau cu acompaniament — conceput ca o lucrare unitară.
- *sonata* = formă arhitecturală specifică utilizată ca tipar în dezvoltările muzicale pe bază tematică, așa cum este tratată în paginile de față.

Clasicii vienezi — Haydn, Mozart, Beethoven — adoptă forma de sonată cu două teme dezvoltătoare (sonata bitematică A + B) propusă, încă înaintea lor, de către Carl Philip Em. Bach (1714—1788), prima constituind tema principală, iar cea de-a doua tema secundară ambele contrastante ca structură și caracter constituind un evident dualism tematic.

Până în acest stadiu, „orice idee nouă intervenind în discursul muzical n-avea decît un caracter epizodic, piesa era monotematică”<sup>71</sup>.

Prin introducerea celei de-a doua teme se amplifică nu numai spațiul de dezvoltare a formei de sonată, ci și dramaturgia tematică a acesteia datorită opoziției dialectice (contrastului) dintre cele două teme.

## PRINCIPIUL CONTRASTULUI TEMATIC ÎN LUCRĂRILE DE CAMERĂ ALE CLASICILOR

Cea mai importantă și directă implicare a ritmului în arhitectura și estetica sonatei este utilizarea unor construcții ritmico-melodice și ritmico-armonice contrastante în factura celor două teme din expoziție.

Acestea sînt concepute — de regulă — în aspecte structurale și de caracter, opuse : *prima temă* — cea principală — de obicei energică, bărbătească, dinamică, impunătoare ; iar cealaltă — *tema secundă* — lirică, feminină, senină, conform atotputernicului „principiu al gîndirii dualiste” cum se exprimă un muzician contemporan<sup>72</sup>.

În ambele situații ritmul potențează — mai mult decît celelalte mijloace de expresie — caracterul opus al celor două teme.

Vom urmări acest aspect al temelor mai întîi în lucrările de cameră ale clasicilor, iar apoi și în simfonii, prin exemple adecvate.

### 1. TEME EXTRASE DIN LUCRĂRILE DE CAMERĂ ALE LUI JOSEPH HAYDN

În evoluția formelor muzicale, Joseph Haydn este primul maestru al deschiderii tematice de tip clasic, lărgind utilizarea celei de-a doua teme și impregnîndu-i un evident caracter opus față de prima temă.

*Mijlocul principal pentru sublinierea contrastului dialectic dintre cele două teme va fi ritmul* — factor expresiv și structural hotărîtor în atingerea unui asemenea țel, așa cum se prezintă întregul repertoriu în genul muzicii de cameră al compozitorului, din care prezentăm, în continuare, cîteva extrase.

<sup>71</sup> Apud Appia Edmond. *De Palestrina à Bartók*, pag. 171 (op. cit.).

<sup>72</sup> Bernstein Leonard. *Von der unendlichen Vielfalt der Musik*. Tübingen, Reiner Wunderlich Verlag Hermann Leins, 1968, pag. 59.

## Sonata pentru pian Nr. 52 în Es-dur Partea I

*Tema principală* — pe un ritm decis, bărbătesc, energic, cu valori punctate care conferă vivacitate formulei, totul într-o nuanță dinamică puternică :



*Tema secundară* — pe un ritm „subțire“, feminin, cu întretăieri foarte fine de pauze, în nuanță reținută :



## Cartetul în G-dur op. 77, Nr. 1 Partea I

*Tema principală* — ritm de concizie, pe o formulă repetitivă, ce-i conferă un caracter marțial, impunător :



*Tema secundară* — pe un ritm deserving fidel expresia melodică prin valori omogene (în afară de prima), într-o succesiune cursivă de pătrimi :



## Cvartetul în F-dur op. 77, Nr. 2 Partea I

*Tema principală* — alcătuită din două motive, ele însele oponente din punct de vedere al caracterului : primul motiv energie, impunător, cel de-al doilea potolit, reținut. Consemnăm prin acest exemplu estinghera principiului contrastului chiar și în interiorul unei singure teme între elementele sale componente, adică între motive :



Tema secundară — de caracter liniștit, lin, ritm curgător, lăsând prioritate expresiei melodice :



## 2. TEME EXTRASE DIN LUCRĂRILE DE CAMERA ALE LUI WOLFGANG AMADEUS MOZART

„La Mozart, arhitectonica este arta lui cu cele mai apropiate afinități ; el este prietenul ordinii“ — afirmă Busoni în lucrarea sa „Esența și unitatea muzicii“ (*Wesen und Einheit der Musik*)<sup>73</sup>.

Pe drept cuvânt, în literatura muzicală mozartiană perfecțiunea formei constituie o cerință componistică și estetică de prim ordin, la el însă lucrul tematic se observă mai ales în melodie, ritmul contribuind totuși efectiv în afirmarea caracterului contrastant al temelor, cum vom vedea în exemplele citate în continuare.

### Sonata pentru pian în c-moll K. V. 457 Partea I

Tema principală a sonatei — de caracter dramatic — este alcătuită după preceptul confruntării interne antitetice a motivelor componente : primului motiv — energic, de ritm sec cu valori punctate prin *staccatto*, în nuanța *forte* — i se răspunde printr-un altul de caracter depresiv, în nuanța *piano*.



Tema secundară — se prezintă, dimpotrivă, de caracter opus : liniștire a sentimentului dramatic, ritmul fără izbucniri și asperități deservind fidel o melodie cantabilă, totul pe fondul nuanței piano :



<sup>73</sup> Apud Altmann Günter. *Musikalische Formenlehre* Volk und Wissen Volkseigenen Verlag, Berlin, 1960, pag. 165.

## Cvartetul pentru pian și coarde Nr. 1 în g-moll, K. V. 478 Partea I

**Tema principală** — este alcătuită din două motive contrastante ca factură ritmică : primul motiv executat energic în „tutti“ are la bază un ritm de valori mai mari față de cel de-al doilea profilat pe un ritm pulsativ predominând șaisprezecimile :



**Tema secundară** — rezervată în execuția pianului — se desfășoară pe o ritmică expozitivă mai omogenă ca structură decât prima temă :



### 3. TEME EXTRASE DIN LUCRĂRILE DE CAMERĂ ALE LUI LUDWIG VAN BEETHOVEN

Prin Beethoven sonata ca formă a muzicii instrumentale ajunge la o tratare și dezvoltare de un intens dramatism utilizând teme de un caracter extrem de încordat și de contrastant, iar în aceasta ritmul său specific are un rol determinant.

Întîlnim în lucrările sale teme conținînd în sine tensiuni și încordări dramatice fără precedent în creația clasică, cu structuri ritmice pline de energie, cu accente persuasive, cu expuneri dialogate întretăiate de pauze, multe pe un fond melodic în proiecție unghiulară — cu salturi intervalice mari și contraste dinamice izbitoare — și încă alte procedee ce împing evoluția muzicii spre stilul romantic de mai târziu.

„Temele beethoveniene — afirmă un autor contemporan<sup>74</sup> — sînt adevărate personaje, ele au proprietatea de a fi vii. Între ele se stabilesc schimburi, țîșnesc conflicte exprimînd cu subtilitate sau violență variațiile ființei psihice. Bucuria, durerea, dragostea, ura, revolta, resemnarea se întruchipează în cursul acțiunii.

Prin procedeul dezvoltării, Beethoven confruntă aceste elemente vil degajînd semnificația lor profundă“.

Și încă un alt citat<sup>75</sup> :

„Beethoven nu vede în forma de sonată un fel de armătură aptă a susține orice fel de construcție sonoră ; el caută — ca un aparat de

<sup>74</sup> Appia Edmond. *De Palestrina à Bartók*, pag. 173 (op. cit.).

<sup>75</sup> Chantavoine Jean. „*Beethoven*“. Onzième Edition, Librairie Félix Alean, Paris, pag. 88.

dialectică muzicală permițind după o formulă scumpă filosofilor țării sale și timpului său — să propună *teza*, apoi *antiteza*, și să conchidă fie prin afirmarea uneia sau alteia, fie printr-o *sinteză*“.

Să urmărim asemenea legități în construcția sonatei prin câteva exemple din creația lui Beethoven, considerat pe drept cuvânt un „mare maestru al contrastelor“<sup>76</sup>.

### Sonata pentru pian Nr. 5 op. 10, Nr. 1 în c-moll Partea I

*Tema principală* — de un caracter tragic, de suferință, — conține o exprimare lăuntrică de tipul *teză-antiteză* (întrebare-răspuns): primului motiv energic, pe un ritm punctat, în nuanța forte, cu salturi intervalice mari, i se răspunde printr-un altul opus ca structură pe o ritmică liniștită, cursivă, fără ascuțisuri, în nuanța *piano*. La fel vor fi tratate motivele trei și patru ale temei.

De remarcat că, motivele „întrebare“ — profilate din punct de vedere melodic pe o schemă acordică — își capătă adevărata lor forță expresivă prin ritm :



*Tema secundară* — luminează atmosfera creată de prima temă fiind calmă și plină de grație, pe un cadru ritmic fluent, cu o susținere la vocea gravă printr-un ritm obstinat :



<sup>76</sup> Ibidem pag. 89.

## Sonata pentru pian Nr. 32 în c-moll op. 111. Partea I

**Tema principală** — de un caracter grav, apăsător, pe fondul tonalității c-moll — posedă un ritm tăios augmentat expresiv printr-o formulă anacruizică și o succesiune de valori în *staccato* :



**Tema secundară** — pe cadrul expansiv al tonalității As-dur, prezintă — dimpotrivă — un caracter senin, luminos, ritmul deservind fidel asemenea trăsături :

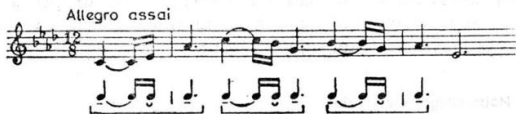


## Sonata pentru pian în f-moll op. 57 „Appassionata” Partea I

**Tema principală** — într-o alcătuire melodică arpeggiată — capătă în special prin structura ritmului un caracter expresiv neliniștitor, pe fondul unei nuanțe discrete :



**Tema secundară** — în evidentă opunere cu atmosfera neliniștitoare din prima temă, se prezintă calmă, nobilă pe un ritm celular repetitiv, de factură cretică (—U—) :



Dacă, în majoritatea cazurilor, temele principale ale formei de sonată sînt concepute la clasici ca viguroase, bărbătești, impunătoare — pentru a se asigura contrastul tematic în dialectica expoziției — înțilnim totuși, în mod excepțional, și teme principale de caracter liniștit, pe un ritm curgător, fără asperități, exprimînd stări sufletești idilice, epice sau narrative, ca în exemplul de mai jos în care, și construcția armonică pe un bas pedală, augmentează acest fel de caracter al temei :





Conchizînd, putem afirma că — precum Bach a fost neîntrecutul maestru în construcția *fugii* —, de aceeași manieră s-a impus Beethoven în domeniul *formei de sonată*, prin el fiecare parte a acesteia, de la început până la sf r it, primind o nouă vitalitate afirmată, în primul r nd, prin mijloace ritmice.

## B

### PRINCIPIUL CONTRASTULUI TEMATIC  N SIMFONIILE CLASICILOR

*Forma sonată* r m ne în simfoniile clasicilor — ca  i în lucrările de cameră — una din mi c rile de bază ale acestora, în consecin a temele sînt elaborate după același principiu al opozi iei dialectice privind structura  i caracterul lor.

Ritmul — prin tratări  i îmbinări variate — serve te  i aici ca element definitoriu pentru reliefarea caracterului diferit al temelor în expunerea  i dezvoltarea lor.

Vom ilustra fenomenul prin c teva extrase tematice din simfoniile lui Haydn  i Mozart, iar apoi, mai consistent, prin temele simfonice beethoveniene într-o tratare specială de la sf r itul studiului<sup>77</sup>.

#### 1. EXTRASE TEMATICE DIN SIMFONIILE LUI JOSEPH HAYDN

##### Simfonia Nr. 92  n G-dur „Oxford” Partea I

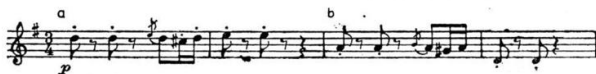
*Tema principală* a părții  nt ila a simfoniei — precedată de o introducere lentă a coardelor — are dimensiuni extinse, fiind concepută într-o alcătuire din două fraze de caracter diferit: prima, pe un desen melodic-ritmic relativ conjugat,  i în nuanța *piano*; a doua printr-o

<sup>77</sup> A se vedea pag. 153.

linie melodică frântă și un ritm subliniat în nuanța *forte* (dialectica internă teză-antiteză) :



*Tema secundară* — concepută sintactic pe dimensiunea unei fraze alcătuită din două motive — se contrapune ritmic față de prima temă prin formule aerate, cu dese întreruperi de pauze, în nuanță discretă :



### Simfonia Nr. 103 în Es-dur „Mit dem Paukenwirbel“ Partea a III-a

*Tema principală* a părții a treia a simfoniei se distinge printr-un ritm de menuet viguros, energic, cu accente *sforzando*, într-o alcătuire melodică secvențială :



*Tema trioului*<sup>78</sup> acestui menuet se prezintă, dimpotrivă, liniștită, pe un ritm cursiv, legat, alcătuit din durate omogene (numai optimi) :

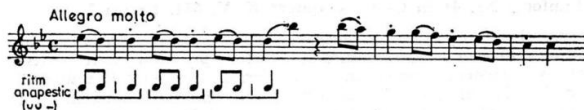


<sup>78</sup> Trioul constituie partea de mijloc dintr-un menuet sau scherzo de simfonie, după schema : menuet (A), *trio* (B), menuet da capo (A'). Se folosește, de asemenea, și în alte lucrări instrumentale ca : valsul, marșul etc. El poartă acest nume deoarece este destinat a fi cântat la trei instrumente (voci).

## 2. EXTRASE TEMATICE DIN SIMFONIILE LUI WOLFGANG AMADEUS MOZART

### Simfonia Nr. 40 în g-moll K. V. 550 Partea I

Lucrarea, cu prima parte în formă de sonată, pornește *ex-abrupto* prin *tema sa principală* avînd la bază o celulă ritmică de factură anapestică, pe fondul trist, neliniștitor, al tonalității *g-moll* :



O punte de caracter luminos — în tonalitate majoră (*B-dur*) pe un ritm decis, viguros, aproape sec, în nuanța *forte* — pregătește apariția *temei secundare* ce rămîne în ambianța senină creată de aceasta.

Ritmul revine la o desfășurare legată, cursivă, fără asperități :



De aceeași manieră a tratării antitetice a temelor se prezintă *finalul* simfoniei, și el în formă de sonată.

*Prima temă* se desfășoară în ritm alert, decis, și pe două planuri de nuanțe : motivul 1 în *piano*, motivul 2 în *forte* (contrast intern al temei) :



*Tema secundă*, dimpotrivă, merge în ritm larg, pe o melodie lină, de caracter senin, liniștit :



### Simfonia Nr. 41 în C-dur „Jupiter“ K. V. 551. Partea I

Începutul simfoniei se declanșează printr-o *temă* alcătuită din două motive contrastante ca structură și caracter : *primului motiv* — țiș-nind viguros, bărbătesc, energic, în nuanța *forte*, interpretat la unisonul coardelor și suflătorilor, — i se dă o *replică* resemnată, calmă, în ritm cursiv, pe o melodică lirică, după principiul feminin al expresiei :



*Tema secundă* anunță o atmosferă senină lăsind în prim plan expresia melodică, augmentată ca frumusețe printr-un joc obstinat de formule ritmice în acompaniament :



Teme de profil contrastant — structural și estetic — întâlnim, de asemenea, și în celelalte părți ale simfoniei, rolul ritmului fiind evident în precizarea unui astfel de profil <sup>79</sup>.

<sup>79</sup> Extrasele tematice din repertoriul simfonic beethovenian a se vedea în capitolul special de la pag. 153.

## RITMUL MUZICAL ÎN TEMELE FORMEI DE LIED

„Legat cu toți componenții muzicali, ritmul calitică forma pînă în a se confunda cu ea, forma fiind, în definitiv, creația unui domeniu de timp specific”<sup>80</sup>.

Cea mai veche formă — cel mai răspîdit tipar — din evoluția generală a muzicii este *liedul* (cîntecul)<sup>81</sup>.

În lexicul muzical noțiunea designă două accepțiuni :

— *lied*, *gen componistic* avînd sorgintea în creația populară a timpurilor preluat și înnobit ulterior — cu elemente de mare atracție estetică — de către componistica universală cultă începînd cu cea clasică-omofonă ;

— *lied*, *formă arhitecturală* (tipar) de mare răspîndire, atît în creația cultă vocală, cît și în cea instrumentală, o dată cu afirmarea omofoniei ca stil predominant în muzică.

Aspectele cele mai variate privind relația dintre ritm și forma *liedului* ne sînt oferite, în mod firesc, de către *liedul de factură instrumentală* de care ne ocupăm în capitolul de față.

Desigur, multă vreme nu s-a făcut diferența dintre stilul componistic vocal și cel instrumental.

Muzica secolelor XV—XVI era adesea numită „*buon da cantare o suonare*”<sup>82</sup>, adică ceea ce convenea în cîntare vocilor se folosea și la instrumente.

Ulterior, muzica instrumentală ia însă o dezvoltare aparte față de cea destinată vocilor, permițînd astfel o diversificare clară a lucrărilor pe cele două mari genuri — vocal și instrumental —, iar concomitent și compunerea de forme variate (tipare arhitecturale) adecvate fiecărui gen.

Pînă și *liedul* care, atît ca gen cît și ca formă, este de sorginte vocală, în muzica instrumentală a primit dezvoltări și tratări tematice mult mai complexe, în toate variantele sale, încă din perioada clasică a muzicii universale.

<sup>80</sup> *Encyclopédie de la Musique, Tome II, Fasquelle, Paris, pag. 120.*

<sup>81</sup> În lb. germană *das Lied* = cîntec, cîntare, poem, epopee (noțiunea este folosită cu aceleași sensuri și în poetica universală). Corespondentele muzicale în alte limbi : *song, canto, mélodie.*

<sup>82</sup> Spalding R. W. *Manuel d'analyse musicale. Ed. Payot, Paris, pag. 79.*

Vom urmări, în continuare, prin analize de rigoare, cele mai frecvente forme de lied din creația instrumentală a clasicilor vienezi, și anume :

- forma *monopartită*
- forma *bipartită* (mică și mare)
- forma *tripartită* (mică și mare)
- forma combinată *tripentapartită*

### 1. LIEDUL DE FORMĂ MONOPARTITĂ (simbol A)

După cum rezultă din înseși expresia, liedul monopartit (de o singură parte) este construit pe baza unei *teme (idei) muzicale unice*, cum se prezintă modelul de mai jos :

L. VAN BEETHOVEN : „Bagatelle“ op. 119,  
Nr. 10

Allegramente

The musical score is for a piano piece in G major, 2/4 time, titled 'Bagatelle' op. 119, No. 10 by Ludwig van Beethoven. It is marked 'Allegramente'. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system begins with a piano (p) dynamic and includes a first ending bracket. The third system begins with a piano (p) dynamic, includes a 'dim.' (diminuendo) marking, and ends with a fortissimo (ff) dynamic. The piece is in a single-part form (monopartite).

Alcătuirea sintactică a formei liedului denotă o *singură* temă de 8 măsuri ce constituie o perioadă de factură cvadrată (2 fraze de câte 4 măsuri fiecare), căreia i se adaugă, după repetare, o scurtă *Coda* de 4 măsuri.

Față de dimensiunea compoziției — proiectată pe cadrul restrîns al formei monopartite ce nu permite dezvoltări extinse melodico-aramonice —, ritmul său rămîne evident factorul principal de expresie.

Intr-adevăr, pe fond monotonal, liedul citat ne propune o scurtă, dar ingenioasă suprapunere poliritmică : ritm binar de valori omogene în *staccato* la vocile superioare, și ritm binar sincopat la vocea gravă. Se creează în acest fel o atrăgătoare expresie ritmică de natură conflictuală predominând asupra organizării melodico-armonice :



Contrastul dinamic al celor două fraze ce alcătuiesc liedul — prima în nuanța *mezzoforte*, iar secunda în *piano* — desăvârșesc pe plan expresiv supremația elementului ritmic menit să suplinească aici absența din travaliu a unei a doua teme cerută de legile proprii tematismului muzical clasic.

## 2. LIEDUL DE FORMĂ BIPARTITĂ (simbol A + B)

În liedul alcătuit din două părți concură două teme (*idei*) muzicale care procură, în plan expresiv, dialectica întilnită și în forma de sonată : teme cu caracter contrastant conferite prin mijlocirea oricăror factori muzicali de expresie — melodie, armonie, ritm, dinamică, timbru — acționînd fie izolat, fie în conexiune.

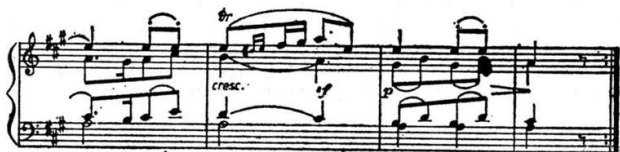
Ca dimensiune sintactică, forma liedului bipartit este de două feluri :

- *bipartită mică*, obișnuit de 4 + 4 măsuri sau 8 + 8 măsuri (A + B),
- *bipartită mare* (multiplicat), în care proporțiile metrice sînt evident mai extinse permițînd tratări mai largi ale celor două teme.

a. Un exemplu de lied în formă *bipartită mică* :

L. VAN BEETHOVEN : „Bagatelle“ op. 33, Nr. 4

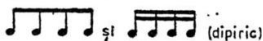
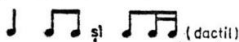




Alcătuirea sintactică a liedului citat: prima temă (A) conținând 8 măsuri este continuată cu cea de-a doua (B) tot de 8 măsuri (construcție simetrică), ultimele măsuri ale acestora fiind împrumutate, ca mică repriză, din tema A.

Contrastul tematic se realizează în lied, în special prin tratarea armonică a celor două părți: prima (A) desfășurându-se pe trupul armonic al tonicii *La*, folosită ca pedală în bas, iar cea de-a doua (B) pe acela al dominantei *Mi* utilizată, de asemenea, ca pedală pentru tema respectivă.

Ritmul muzical constituie atât elementul de contrast cât și cel de sudare a celor două teme (A + B) într-un tot încheiat, utilizând formule binare comune, precum:





Din cauza dimensiunii restrânse, liedul evoluează cu ambele teme în aceeași tonalitate (A-dur).

b. Pentru *liedul bipartit mare* prezentăm un model din literatura muzicală clasică în formă multiplicată prin reluarea în suită a ambelor teme componente (simbol  $A + B + Coda^1 + A' + B' + Coda^2$ ):

W. A. MOZART : Sonata pentru pian în F-dur,  
K. V. 332 Partea II. Adagio

Tema A  
Adagio



Tema B





Față de liedul bipartit de formă mică, acum, în liedul de formă mare, cele două teme prezintă o desfășurare mai largă permițând dezvoltări modulante în plan tonal, precum și o bogată ornamentare melodică avantajată de fondul mișcării de tip *Adagio*.

Ca elemente de contrast cerute de dialectica travaliului tematic, vom distinge din exemplul citat :

— *pe plan tonal*, tema A modulează din *B-dur* în *b-moll* (la polul modal opus) ; iar tema B se instalează, de la început, în cîmpul tonalității *F-dur* cu scurte pasaje modulatorii în *g-moll* ; ultima Coda (Nr. 2) readucînd totul în tonalitatea inițială *B-dur* ;

— *pe plan ritmic*, prima temă (A) se desfășoară în formule cursive uneori sincopate — fără ca prin aceasta să se întrerupă fluiditatea ritmică — ; iar cea de-a doua temă (B), contrapune, de la început, formulele sale concise, întretăiate de pauze și continuate apoi cu structuri micropulsive, cu grupe triolice etc., toate constituind elemente de contrast față de prima temă.

Așadar, liedul bipartit de formă mare se angajează, atît în plan tonal cît și în cel ritmic, într-o tratare mult mai complexă și diferențiată față de bipartitul mic ce nu permite acest lucru în spațiul său formal restrîns.

### 3. LIEDUL DE FORMĂ TRIPARTITĂ (simbol $A + B + A'$ )

Forma de lied cea mai frecvent întîlnită, atît în creația vocală cît și în cea instrumentală, constă din trei părți în care evoluează două teme contrastante, cea de-a treia fiind repetarea primei (repriza).

În *forma mică* de lied tripartit, alcătuirile sintactice sînt mai scurte (de obicei  $3 \times 4$  măsuri sau  $3 \times 8$  măsuri).

În *forma mare* de lied tripartit, alcătuirile sintactice sînt evident mai extinse din care cauză contrastele dintre teme — melodice, armonice, ritmice, agogice — sînt mult mai pronunțate.

a. Prezentăm, mai jos, un lied tripartit de formă mică :

L. VAN BEETHOVEN: Sonata pentru pian  
op. 22 în B-dur „Menuetto”

The musical score is written on a single staff in treble clef, 3/4 time, and B major. It consists of 24 measures. The first 8 measures (A) end with a repeat sign. Measures 9-16 (B) are marked with a piano (p) dynamic. Measures 17-24 (A') are marked with a piano (p) dynamic. The score includes various dynamics such as p (piano), ff (fortissimo), and cresc. (crescendo). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.

Construcția formală a liedului urmează schema: A = 8 măsuri, B = 8 măsuri, A' = 8 măsuri, ultimele două din acestea constituind un complement cadențial.

Din punct de vedere ritmic reținem factura anacruizică predominantă a formulelor (figurilor) ce conferă acea eleganță și distincție proprii unui menuet:

în tema A:

The notation shows the rhythmic pattern of the first theme (A) in 3/4 time. It consists of three measures of music. The first measure contains a quarter note followed by an eighth rest and an eighth note. The second measure contains a quarter note followed by an eighth rest and an eighth note. The third measure contains a quarter note followed by an eighth rest and an eighth note. The notation is in B major.

— în tema B:  $\frac{3}{4}$  

Cea de-a doua temă (B), prin structurile sale pulsative de 16-mi în suită, își asigură, în mod evident, contrastul dialectic față de prima temă (A).

b. În forma de *lied tripartit mare* sint compuse, de obicei, menuețele și scherzo-urile concepute ca mișcări de extensie în simfoniile clasicilor.

Dezvoltându-se pe spații formale mai largi, liedul de această factură permite puternice contraste între teme, după schema :

A = menuet  
(scherzo)

B = trio  
„

A' = menuet da capo  
(scherzo da capo)

Cele două părți (teme) A + B, a treia fiind reluarea primei, se remarcă printr-o dezvoltare largă și o entitate structurală net diferențiată (modulații, structuri ritmice, nuanțe, tempouri etc.), spațiul extins al acestora permițând un mai mare și mai variat joc al contrastelor. Redăm, în continuare, un model de lied de o asemenea factură :

J. HAYDN : Simfonia Nr. 100 în G-dur Partea  
III. Menuetto



Urmează o dezvoltare de 40 măsuri a temei A, după care se enunță tema B (triuul) :



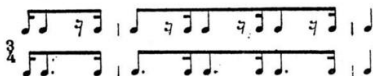


Comparind structurile ritmice ale celor două teme (A + B) ne este cît se poate de evident rolul factorului ritmic în a produce puternice contraste utilizate cu ingeniozitate de către compozitorii clasici în dezvoltările tematice. Astfel :

- tema A se declanșează pe un ritm continuu (legat) folosind formule repetitive ca acestea :



- tema B, îi contrapune, în schimb, formule ritmice discontinue și obstinate sau punctate scurt, generind un ritm zglobiu, în pofida modulației pasagere la omonimul tonalității de bază (g-moll)



Cea de-a treia parte (temă) constituie o repetare *ad litteram* a primei părți (*Menuetto da capo*), de aceea nu se mai scria în partitură, uneori clasicii adăugîndu-i și o scurtă *Coda*.

#### 4. LIEDUL DE FORMĂ TRIPENTAPARTITA

Din îmbinarea a două forme simple de lied — bipartită și tripartită (simbol A + B + A' + B' + A'') — ia naștere liedul tripentapartit constînd, deci, din desfășurări mai ample decît celelalte forme tratate deja.

Pentru analizele ritmice de rigoare ne vom opri asupra unui model din creația simfonică beethoveniană din care vom detalia primele două teme (A + B), celelalte nefiind decît reeditarea lor pentru a completa forma compusă tripentapartită :

**L. VAN BEETHOVEN:** Simfonia Nr. 7 în A-dur, op. 92 Partea III. Scherzo

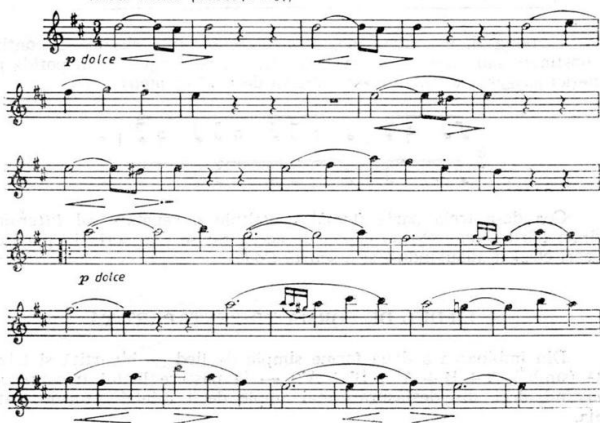
Tema A

Presto (♩. = 132)



Tema B

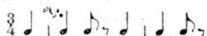
Assai meno presto (♩. = 84)



## CARACTERISTICILE RITMICO-DINAMICE ALE TEMEI A :

— mișcare extrem de vie (*Presto*) cerînd în execuție tactarea „în una battuta”;

— mică introducere de factură anacruhică :



— persistența (obstinația) motivului ritmic principal al temei de factură tribrahică complementat expresiv și prin efectul *staccato* :



— varierea motivului ritmic principal prin augmentarea proporțională a unor valori componente :



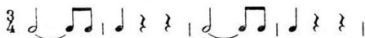
— tratarea timbrică ingenioasă a motivului anacruhic de la început prin distribuirea lui succesivă la diferite instrumente :

Din punct de vedere dinamic — cum vom mai întîlni cazuri în lucrările simfonice beethovniene<sup>83</sup> — compozitorul amplifică treptat vigoarea ritmică a temei A prin *crescendo* și puternice accente în *sforzando*, înainte de a începe tema B la care se trece brusc într-un *piano dolce*.

<sup>83</sup> A se vedea pag. 153.

## CARACTERISTICILE RITMICO-DINAMICE ALE TEMEI B :

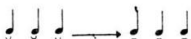
- mișcarea temei în *Assai meno presto* reduce sensibil viteza inițială ca o replică evidentă în contrast cu viteza primei teme (*Presto*);
- predominanța (obstinația) pe pagini întregi a motivului ritmic principal al temei B a cărei expresie crește prin desenul celor două pauze de pătrimi survenite periodic :



- alte formule ritmice din dezvoltarea temei B denotă preponderanța aici a ritmului cruzic :



- din cauza reducerii sensibile a vitezei, *tribrahul* primei teme A devine *molos* în execuția temei B :



Vom mai menționa în planul contrastului dintre cele două teme, pe de o parte, desfășurarea lor în tonalități diferite — prima în *F-dur* iar secunda în *D-dur*; iar pe de alta, în tratarea dinamică variată a temei B, finalul acesteia mergând printr-un *decrescendo*, pînă la un imperceptibil *ppp*. Totul este conceput pentru ca tema inițială să fie reluată *ex-abrupto* în *forte* și în *Presto*, procedeu ce se va repeta aidoma și în tratarea celorlalte părți A' + B' + A'' ale liedului tripentapartit.

O *Coda* plină de strălucire, executată în *Presto-fortissimo* de către întreaga orchestră, încheie energic liedul tripentapartit, pregătind trecerea simfoniei într-o nouă mișcare <sup>84</sup>.

Structura ultimei părți a acestei *Coda*: cinci note (acorduri) în cinci măsuri, cu întreruperi periodice de pauze impunînd și acum ritmul ca factor expresiv principal :

**Presto**



<sup>84</sup> A se vedea și pag. 179.



## RITMUL MUZICAL ÎN FORMA „RONDO“

În creația clasică, forma „rondo“ se întâlnește fie ca mișcare finală în simfonie, sonată ciclică sau lucrări de cameră, fie ca piesă instrumentală izolată.

La origine (secolele X—XI), rondoul era un cântec francez de joc în cerc (*ronde* = cerc)<sup>85</sup>, alternînd cu acela de perechi (*coupler* = a lega perechi, a cupla).

Din acest dans medieval a generat, cu timpul, în muzică, *rondoul* — formă specială componistică utilizată atît în creația vocală, cît mai ales în cea instrumentală.

Tiparul său constă din alternarea de mai multe ori a unei teme principale denumită *refren* (*ritornel* și *rondo*) cu un număr variabil de secțiuni intermediare denumite *cuplete*.

În practica artistică s-au delimitat două feluri de rondouri :

— *rondoul mic*, cu un singur cuplet de formă  $A + B + A'$  litera *A* reprezentînd refrenul, iar litera *B* cupletul ;

— *rondoul mare*, cu două sau mai multe cuplete<sup>86</sup>, compozitorii clasici adăugîndu-i și o *Coda* :  $A + B + A' + C + A'' + Coda$

Rondoul mic — care are aceeași formă ca și liedul ( $A + B + A'$ ) — se deosebește de acesta prin caracterul său de dans, pe cînd liedul păstrează amprenta sa lirică.

Clasicii adaugă rondoului mic și o *Coda*.

În muzica franceză preclasică (secolele XVII—XVIII) — din care vom da mai jos un exemplu — rondoul era una din formele preferate.

Caracteristicile de structură ale rondoului preclasic sînt următoarele : *refrenul* (tema principală) își păstrează configurația structurală inițială, inclusiv tonalitatea, pe cînd *cupletele* prezintă fiecare o structură proprie și chiar momente modulatorii. Așadar, factura ritmică a *refrenului* rămîne neschimbată, făcîndu-l recunoscut ori de cîte ori reapare pe parcurs.

Provenind din dans, compozitorii preclasici (Fr. Couperin, J. B. Lully, J. Ph. Rameau) păstrează rondoului acest caracter reflectat printr-un ritm precis măsurat și fără schimbări de tempouri, atît în expunerea refrenului, cît și a cupletelor.

În starea sa tipică — așa cum îl întîlnim la Couperin — fiecare rondo este de 8 măsuri și mai multe cuplete (părți intermediare) :

<sup>85</sup> Din lb. latină *rendellus* și *rotundellus* = rotund.

<sup>86</sup> În lb. germană *Kettenrondo* = rondo „în lanț“.

Tema (REFRENUL)

Cuplet I

REFREN

Cuplet II

REFREN

Cuplet III

REFREN

REFREN

REFREN

REFREN

REFREN

Perioada de înflorire a rondoului instrumental — marea sa perioadă — va fi realizată însă de către Haydn, Mozart și Beethoven, care trec întregul concept de lucru pe bazele și resursele oferite de tematismul muzical.

1. Ne vom îndrepta, în acest sens, atenția spre unul din rondourile scrise de *Joseph Haydn*, făcând parte din *Sonata pentru pian Nr. 24 în C-dur*, în care — pe o ritmică binară vie — se enunță tema principală (refrenul 1) de un profil melodic extins (a se vedea exemplul muzical de la pagina următoare).

La reluare, după primul cuplet, tema rondoului (refren 2) este prelucrată într-un stil melodic foarte ornamentat și pe o bază ritmică obstinată (pulsaii de șaisprezecimi).

O nouă revenire a temei principale a rondoului (refren 3), deși mai puțin ornamentată melodic, prezintă totuși modificări față de primul refren.

Cele trei cuplete (1, 2, 3) au fiecare, o individualitate componistică — și deci ritmică — evidentă, preluând din refrane doar desenele ritmice tipice (grupul de două optimi și cel de patru șaisprezecimi) :

**JOSEPH HAYDN : Sonata pentru pian Nr. 24  
în C-dur Rondo (fragment)**

**Presto**  
**REFREN Tema I**

**REFREN II**

**Cuplet I**

**Cuplet II**



2. Rondoul — ca formă componistică — a constituit și pentru *Wolfgang Amadeus Mozart* o atracție aparte, investindu-l cu inspirate și inventive procedee ce depășesc practicile preclasice ale domeniului. Să urmărim, în acest sens, un exemplu din creația lui de cameră :

**W. A. MOZART : Sonata pentru vioară și pian  
Nr. 5**

*Tema principală* (refrenul) relevă un ritm așezat, cu figurații în a doua parte a sa, pe cadrul unui frazări de tip pătrat (cvadratură), în ambianța unei nuanțe puternice :



*Cupletul 1.* Păstrează, în genere, același caracter al temei, deosebindu-se însă prin elemente de structură :



Cupletul 2. Va contrasta evident atât ca structură cât și ca atmosferă cu tratările anterioare, desfășurându-se pe un fir melodic foarte fin, alcătuit din figurații ritmice de șaisprezecimi, în nuanța *piano* și cu delicate desfășurări în *staccato* :



Cupletul 3 reeditează, în mare parte, — melodic, ritmic și dinamic, — structura și atmosfera primului cuplet :



Rondoul mozartian astfel descris se termină printr-o *Coda* — cum obișnuiesc, în general, compozitorii clasici — pe un ritm de factură uniformă (obstinată), într-un plan dinamic diminuat până la un fin *pianissimo* :





3. Creația muzicală beethoveniană ne procură destule modele de utilizare a formei rondo îmbogățite pe planuri diverse : melodic, armon-  
nic, ritmic, dinamic și timbric.

Ca și în formele de sonată și de lied — tratate deja — Beethoven, oriunde apelează la tiparul rondoului, are în vedere permanenta evi-  
dențiere a contrastelor tematic, în speță opoziția structural-estetică  
dintre refrene și cuplete, mergînd deci pe același concept al desfășu-  
rării dramaturgiei componistice proprii travaliului tematic.

Pentru analizele de rigoare am reținut din repertoriul beethove-  
nian o piesă în formă de rondo utilizînd, în corpul său, cinci cuplete  
alternînd cu tema refrenică.

Vom extrage din lucrare numai prima voce (melodia) cu excepția  
ultimului cuplet (Nr. 5), care îndeplinește aici și rolul de *Coda*, pentru  
a i se urmări ulterior și structura armonică.

L. VAN BEETHOVEN : „Bagatelle“ <sup>87</sup> op. 33,  
Nr. 6

Allegretto quasi andante

Con una certa espressione parlante



<sup>87</sup> Bagatela este o piesă instrumentală în forme libere cu caracter liric de  
dimensiuni restrînse bazată componistic pe fantezie. Pentru exemplul citat, com-  
pizitorul — care ne-a lăsat trei caiete de bagatele — a ales forma rondo.

*ff calando p* *R3 (variati)* *tr* *decresc.*

*tr* *C3* *p*

*R4* *cresc.* *sf* *p*

*C4* *R5 (variati)* *tr* *p*

*tr* *C5 CODA* *p* *decresc.*

*decresc.* *rit.* *calando* *pp*

The musical score is written in G major (one sharp) and consists of several staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a series of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *ff calando p*. A bracket labeled *R3 (variati)* spans a section of the melody. A trill is marked with *tr*. The piece concludes with a *decresc.* marking. The second staff continues the melodic line, marked with *tr* and *C3*, and ends with a *p* dynamic. The third staff shows a *R4* marking, a *cresc.* marking, and a *sf* marking, followed by a *p* dynamic. The fourth staff includes a *C4* marking and a *R5 (variati)* marking, with a *p* dynamic. The fifth staff features a trill (*tr*) and a *p* dynamic. The sixth staff is marked *C5 CODA* and *p*, with a *decresc.* marking. The final section of the score, spanning the last two staves, includes markings for *decresc.*, *rit.*, *calando*, and *pp*. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, notes, rests, and dynamic markings.

*Schema arhitecturală a rondoului urmează structura :*

$R_1 + C_1 + R_2 + C_2 + R_3$  (variat),  $C_3 + R_4 + C_4 + R_5$  (variat) +  $C_5$  (Coda)

*Tema rondoului* (refren 1) — alcătuită dintr-o perioadă de 8 măsuri (două fraze a 4 măsuri fiecare) —, denotă o *organizare sintactică cvadrată* obișnuită adesea în lucrările clasice.

În reluare, ea va suporta două extensii variaționale ( $R_3$  și  $R_5$ ) deosebindu-se astfel, în esență, de prezentarea invariabilă ca structură — de la început și pînă la sfîrșit — practică în rondoul preclasic<sup>88</sup>.

## a. DETALII ALE PLANURILOR TONALE

- tema (refrenul) este expusă în tonalitatea de bază *D-Dur* ;
- cupletele 1, 3 și 4 folosesc inflexiuni modulatorii în *h-moll* ;
- cupletul 2 se desfășoară în progresii modulate spre *fis-moll*
- cupletul 5 (Coda) termină în tonalitatea inițială (*D-dur*)
- refrenele variate 3 și 5 evoluează într-o structură cromatică intensă a melodiei.

În rondul beethovenian ni se propune deci un cadru tonal ce servește ca factor important în jocul contrastelor refreno-cupletistice.

## b. DETALII PRIVIND STRUCTURILE RITMICE

*Tema principală* (refrenul) folosește structuri ritmice binare cu formule (figuri) plecînd de la pătrime ca unitate etalon :

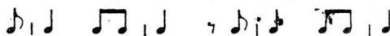
$$\text{♩} = \text{♩} = \text{♩} = \text{♩} \text{ (în diminuare)} ; \text{♩} \cdot \text{♩} = \text{♩} \cdot \text{♩} \text{ (în augmentare)}$$

Construcții ritmice contrastante în diversele cuplete față de temă (măsura  $\frac{2}{4}$ ):

- cupletele 1 și 3 = valori ritmice omogene în succesiune :



- cupletul 2 = formule ritmice repetitive deserving progresia melodică :



- cupletul 4 = formule ritmice *mono* în valori de 16-imi



<sup>88</sup> A se vedea rondoul de Fr. Couperin de la pag. 118.



— cupletul 5 — reverberare sincopală prelungă la vocea gravă :



Pe alt plan, întreaga țesătură ritmică a piesei se caracterizează prin preponderența formulelor de profil anacruhic, după cum urmează (măsura  $\frac{2}{4}$ ) :

|                                    |  |
|------------------------------------|--|
| — refrenul 1 (tema și cupletul 2 = |  |
| — cupletele 1 și 3 =               |  |
| — cupletul 4 =                     |  |
| — refrenul 3 (variat) =            |  |
| — refrenul 5 (variat) =            |  |

Ultimul cuplet (Nr. 5), avînd și rolul de *Coda*, prin structurile sale specifice, iese din contextul configurativ ritmic general — refrene și cuplete — trecînd pe o monoritmie de pătrimi la vocile superioare acompaniată obstinat de un lung șir de sincope omogene la vocea gravă :



În această *Coda*, pe care am redat-o în întregime și sub aspect armonic, articulația sincopală — coroborată cu fine tratări dinamice în *pianissimo* pe o mișcare *calando* —, corespunde perfect ideii de sfîrșit (încheiere) contrapusă evident tratărilor tematice din corpul rondoului.

De altfel, piesa folosește multe detalii de nuanțe — aproape ca într-o partitură de stil romantic — potrivite pentru caracterul ei liric, plin de fantezie.

Dacă ne-am oprit asupra unei asemenea lucrări instrumentale de dimensiuni mici și am purces la detalii analitice de rigoare, este pentru a constata, o dată mai mult, grija constantă a lui Beethoven de a urmări, și în cele mai subtile și aparent ușoare forme ale textului muzical, legea (principiul) contrastelor tematice pe toate planurile expresiei muzicale.

Rondoul va fi folosit de către Beethoven ca parte (mișcare) în lucrările mari simfonice și concertante, în muzica sa de cameră etc., în dezvoltări largi, amplificate, motiv pentru care procedează pentru echilibrul formal — ca și ceilalți compozitori clasici — la reducerea numărului de cuplete. Cel mai simplu și obișnuit tipar de rondo la maeștrii

clasici urmează schema :  $R_1 C_1 R_2 C_2 R_3$  (trei reprize ale temeii și două cuplete).

Mai târziu, rondoul va deveni o construcție la modă pentru stilul romantic și cel modern de creație.

\*

În repertoriul clasicilor, mai ales la Beethoven, întâlnim și o formă componistică hibridă numită *sonată-rondo*, asupra căreia nu insistăm — ea constind din *îngemănarea de elemente formale* (arhitecturale) aparținând atât sonatei cît și rondoului (simbol  $A + B + A' + C + A'' + B' + A'''$ ).

Se înțelege că factorul ritmic constituie și aici un element determinant în a asigura, ceea ce am considerat mereu în acest studiu a fi, legea fundamentală a contrastelor în construcția formelor muzicale.

Exemple de lucrări beethoveniene utilizînd forma combinată *sonată-rondo* :

- Sonata în *f-moll*, op. 2, Nr. 1, ultima parte
- Sonata în *A-dur*, op. 2, Nr. 2, ultima parte
- Sonata în *E-dur*, op. 14, Nr. 1, ultima parte
- Concertul pentru pian și orchestră Nr. 5, partea a III-a.

## RITMUL MUZICAL ÎN TEMA CU VARIAȚIUNI

„Variatio delectat“

Un alt tipar în construcția (compunerea) operelor muzicale clasice are la bază *tema cu variațiuni*.

Prin definiție, *variațiunea înseamnă prelucrarea și tratarea în forme configurative modificate ori transformate a unui motiv sau teme muzicale*, cu scopul de a căpăta alte aspecte structurale și expresive.

În travaliul variațional se utilizează oricare dintre mijloacele muzicale de exprimare — melodie, ritm, armonie, dinamică, timbrică —, luate izolat sau în conexiune, precum și orice procedeu componistic cunoscut în practica artistică, de unde și largul său cîmp de aplicabilitate<sup>89</sup>. Variațiunea constituie — așadar — un procedeu cumulativ de mijloace componistice intuit și folosit din cele mai vechi timpuri cu evoluțiile de rigoare în privința formelor de manifestare.

Dacă-l referim la dimensiunile unui discurs muzical întreg, procedeu este menit să sporească și să diversifice forța comunicativă și de expresie a acestuia, conferindu-i noutate, interes și atracție ca o cerință a conceptului estetic formulat încă din antichitatea latină : „*Variatio delectat*“.

a. *Ca stil*, variațiunile răspund celor două mari direcții de lucru ale muzicii, după cum se folosește o tehnică sau alta componistică :

— *variațiunile de factură polifonă* (contrapunctică), utilizate deja în arta preclasică ;

— *variațiunile de factură omofonă* practicate și desăvîrșite în operele clasicilor.

b. *Din punct de vedere al structurii*, distingem, de asemenea, două feluri de variațiuni : *stricte și libere*.

— *Variațiunea se consideră strictă* întrucît modificările intervenite asupra elementului configurativ — motiv sau temă —, păstrează conturul structurii inițiale (melodic, ritmic, armonic) făcîndu-l în continuare recognoscibil. Așadar, trupul motivic sau tematic inițial se recunoaște în prelucrările intervenite prin acest procedeu variațional.

<sup>89</sup> Uneori se face confuzia între noțiunea de *variațiune*, procedeu componistic complex și *variantă*, aceasta din urmă denotînd doar ușoare schimbări de tonalitate sau mod, într-o lucrare, fără alte implicații de substanță, constînd deci din simple artificii de scriere și nu din schimbări componistice de esență care se bazează pe principiul inventivității creatoare.

— *Variațiunea se consideră liberă* întrucât transformările intervenite vizează toate dimensiunile unui element tematic — structura melodică, ritmică, armonică etc. —, pentru a deveni o nouă alcătuire, în noi forme de manifestare, vizînd deci o nouă *calitate* ca sens și expresie față de cea inițială.

Schimbările tematice prin variațiunea liberă ating uneori granița travaliului componistic improvizatoric.

c. Pe de altă parte — într-o clasificare complementară — variațiunile mai pot fi : *ornamentale* (figurale) și *de caracter*.

— *Variațiunile ornamentale* (figurale)<sup>90</sup> constau din folosirea unor mijloace secundare — exterioare — în modificarea imaginii muzicale, cum sînt diferitele figurații, pasaje și ornamente melodice aplicate la profilul de bază al motivului sau teme muzicale, fără a aduce schimbări de calitate (intrinsece).

— *Variațiunile de caracter*<sup>91</sup> vizează, dimpotrivă, transformări de calitate în structura unui motiv sau teme muzicale, putîndu-se ajunge, pe această cale, la noi ipostaze motivico-tematice cu totul diferite de cele inițiale.

Ambele aceste feluri de variațiuni pot acționa — cu efectele de rigoare — atît asupra celor stricte, cît și asupra celor libere, cu precizarea că, cele *ornamentale* se obișnuiesc și sînt proprii primei categorii (variațiunilor stricte), iar cele de *caracter* vizează în special cea de-a două categorie (variațiunile libere).

Pînă la mijlocul secolului XVIII principiul variațional s-a utilizat componistic în *forma sa strictă*, cum îl întîlnim la Bach în lucrările „Ciacona pentru vioară solo“, „Variațiunile Goldberg“, „Arta Fugii“ — sau la Haendel în compoziții de felul „Grobschmied-Variationen“, „Suita în *d-moll* pentru pian“, „Arie cu variațiuni din Suita în *F-dur*“ etc.

Modificările pe care le suportă — în stilul preclasic — angrenajul melodic, ritmic și armonic, lasă totdeauna să fie recunoscută tema supusă variațiunii.

În creația clasică se trece și la exploatarea resurselor componistice pe care le oferă *variațiunea liberă* prezentînd o temă în noi ipostaze structurale și chiar formale. Se practică acum — prin Beethoven — și *variațiunea liberă de caracter*<sup>92</sup> cu efecte mergînd pînă la procedeul improvizatoric propriu-zis.

\*

După aceste cîteva precizări teoretico-evolutive privind tema cu variațiuni, vom cerceta, în continuare, implicațiile ritmice ale problemei în lucrările clasicilor, *ritmul* oferind soluții atît de bogate și diferite — ca nici un alt mijloc de expresie — încît el constituie, pe drept cuvînt, *factorul dinamic principal al variațiunilor de orice fel*. Datorită ritmului, fiecare variațiune poate primi un caracter independent, chiar dacă în structura melodică și armonică intervin doar puține modificări.

În fapt, capacitatea ritmului de a conferi noi și noi fizionomii teme muzicale și de a-i contura variate expresii artistice, este infinită.

<sup>90</sup> În lb. germană *Figural und Ornamentvariationen*.

<sup>91</sup> În lb. germană *Charaktervariationen*.

<sup>92</sup> A se vedea „Variațiunile pe o temă de Diabelli“ pag. 137.

# 1. TEMA CU VARIAȚIUNI ÎN LUCRĂRILE LUI JOSEPH HAYDN

## ASPECTE RITMICE

Procedeul variațional în tratarea temei muzicale este utilizat ca tipar componistic de către Haydn mai ales în lucrările sale de cameră, din care — spre exemplificare — am selectat trioul al doilea din seria celor trei triouri londoneze pentru două flaute (sau două viori) — și violoncel.

Fiecare dintre partidele trioului este concepută ca o temă cu variațiuni în tratare omofonă, așa încît putem urmări desfășurarea suprapusă (concomitentă) a trei teme prelucrate în stilul variațional strict, pe fond ornamental (figural).

Din punct de vedere al structurii ritmice, cele trei teme aparțin conceptului de ritm simetric prin excelență, cu formule de tip binar, în mișcare fluentă :

„Londoner Trios“ pentru 2 flaute sau violine  
și violoncel. Trio II

Andante (con variazioni)

Fl. I.  
(VI I)

Fl. II.  
(VI I)

Vcl.

a. Vom reda „in extenso“ prima variațiune a trioului în care celor trei teme suprapuse li se conferă un conținut expresiv nou, prin figurații ritmico-melodice frecvente, ritmul constituind elementul principal de înviorare a atmosferei calme inițiale a temelor.

Se utilizează tipul de variație strictă (ornamentală) păstrându-se sunetele de bază din alcătuirea melodiilor-temă (a se face comparație cu originalul temelor) :

*Prima variațiune a celor trei teme*

Dacă ar fi să urmărim schematic, numai *variațiile ritmice ale primei voci* de mai sus, ne va fi și mai clar cit de mult îmbogățește factorul ritmic o temă în variațiune și ce potențe expresive noi îi conferă :

|         |              |  |
|---------|--------------|--|
| Vocea I | Ritmul temei |  |
|         | Variațiunea  |  |



La fel se comportă traviul ritmic și în variațiunile celorlalte două voci (II și III).

b. Cu *variațiunea a doua* a temelor, prelucrările angajează mai intens ritmul vocilor a doua și a treia, pe cînd prima voce se desfășoară strict pe unda temei inițiale, transpusă însă la octava superioară :



Mai departe — în variațiunile a treia și a patra — vom urmări numai evoluarea tematică a primei voci (flaut sau vioară).

c. *Variațiunea a treia* conferă primei voci o unduire melodică bogat desenată și reverberată prin ritmuri de pulsații fine în valori de șaisprezecimi și treizecidoimi, preluînd din tema inițială conturul structural de bază al acesteia :



d. *Cea de-a patra variațiune* a trioului, printr-o modulație la omomimă (*g-moll*), iese din atmosfera tonală a celorlalte tinzînd către tipul de variațiune de caracter.

Ea păstrează însă formule ritmice comune cu cele folosite deja în variațiunile precedente :



e. În sfîrșit, *ultima variațiune* — a cincea — din care redăm un fragment la toate cele trei voci, revine în tonalitatea originală (*G-dur*) cu predominanță de formule ritmice obstinate de factură dactilică  încheind într-o atmosferă luminoasă, expansivă :







## 2. TEMA CU VARIAȚIUNI ÎN LUCRĂRILE LUI WOLFGANG AMADEUS MOZART

### ASPECTE RITMICE

În operele de artă mozartiene întâlnim adesea — ca formă de construcție — tema cu variațiuni în care distingem ingenioase soluții de factură ritmică integrate în substanța melodică și armonică a pieselor. Compozitorul va utiliza cu predilecție acest limbaj mai ales în părțile (mișcărilor) lente ale pieselor.

Un model de variațiuni strictă de tip ornamental (figural) îl constituie cel realizat pe tema amplă de mai jos ce are la bază un ritm fluent, cu o desfășurare aproape bachiană ca factură :

Sonata pentru pian în D-dur K. V. 284





Vom reda, în continuare, numai *prima variațiune* a acestei teme, suficientă pentru a ne ilustra o artă în care efuziunea lirică se contopește cu disciplina scolastică urmărită permanent de Mozart în elaborarea formei.

Linia melodică a variațiunii, prin unduiri repetate în ritm triolic, creează o continuă și impresionantă pinză sonoră ce învâluie scheletul perfect sesizabil al temei.

Pentru a scoate în evidență fluența ritmico-melodică a variațiunii, armonia este foarte aerisită acum : bicorduri și acorduri tonale întrerupte din loc în loc de pauze, pe o ritmică binară simplă creind și momente de poliritmie cu structura triolică a primei voci :

#### Variațiunea I





În scopul de a sublinia și mai mult diferența dintre *variațiunile stricte* pe bază ornamentală — exemplificate mai înainte la Haydn și Mozart — și cele *libere, de caracter*, ale unei teme, vom apela la câteva din variațiunile pe care Max Reger (1873—1916) le construiește pe tema mozartiană a Sonatei pentru pian K. V. 331, în A-dur :

„Variațiuni și fugă pentru orchestră pe o temă de Mozart” op. 132



Schimbările de caracter vor viza evident toate compartimentele construcției variaționale — melodie, ritm, armonie — în opera lui Reger, ca spre exemplu :

— *Variațiunea a doua* prezintă schimbarea tonalităților și implicit a armoniei ; apar aici ritmuri pulsative subdivizionare la vocile interioare, cu diferențieri dinamice între voci (în plan vertical), cu accente și punctări *staccato* pe un fond expresiv agitat (față de *Andantele grazioso* din temă) :

Poco agitato



— În *variațiunea a treia*, transformările de calitate ale temei mozartiene sînt și mai pronunțate : o nouă schimbare a tonalității inițiale ; ritmica și metrica trec pe un calapod binar cu formule uniforme de optimi, într-o mișcare însuflețită :

Con moto



— În *Variațiunea a opta* — de formă mult extinsă — se modifică din nou tema printr-o armonie bogat colorată, pe o ritmică ternară în <sup>6</sup>măsura 4 și un acompaniament de contratimpuri sugerînd valsul, cu multe detalii privind desfășurările dinamice :



— În final, variațiunile „Reger“ se angajează într-o inspirată fugă dublă (cu două teme) în luminoasa tonalitate inițială a temei

(A-dur) și pe ritmul ternar al acesteia, totul decurgînd vizibil din splendida și frumoasa cantilenă mozartiană :

*Tema I a fugii*, de ritm viu, în *staccato*, pe formule provenind din cea ternară de bază :



*Allegretto grazioso*



*Tema a II-a a fugii*, pe un ritm ternar discursiv — în contrast cu cel din prima temă — și o melodie vădit cantilenică :



Variațiuni vizînd schimbări de calitate ale temei vom întîlni însă chiar la Beethoven, în analizele care urmează.

### 3. TEMA CU VARIAȚIUNI LIBERE — DE CARACTER — LA CLASICI

Prin *Ludwig van Beethoven* se ajunge și la utilizarea variațiunii libere — de caracter — a unei teme, procedeu vecin celui improvizatoric ce va avea o largă răspîndire în creația ulterioară clasicismului.

„Beethoven a scris un mare număr de variațiuni, moda impunea acest lucru. Precum Haydn și Mozart, el s-a mulțumit la început să brodeze în jurul unei teme arabescuri ingenioase de factură pur ornamentală. Puțin cîte puțin el a pus însă mai multă îndrăzneală în tehnică și mai multă libertate în interpretarea temei.

Veritabilele sale variațiuni „marile variațiuni beethoveniene“ se găsesc în acele opere ale sale unde le-a înserat nu ca un divertisment superficial, ci ca un mod real de dezvoltare”<sup>93</sup>.

O astfel de lucrare — de altfel ultima scrisă de Beethoven pentru pian (anul 1823) — o constituie admirabila serie a celor „33 variațiuni

<sup>93</sup> Chantavoine Jean. „Beethoven“. Librairie Félix Alectn, Paris, pag. 99 (op. cit.).

pe o temă de vals de Diabelli<sup>94</sup> în care compozitorul demonstrează — cu inventivitatea sa de geniu — cât de multiple sînt posibilitățile creatoare de a trata variațional o temă prin schimbări și transformări în înseși calitatea acesteia.

Intr-adevăr, prin travaliul variațional liber și plin de fantezie, Beethoven creează de fapt 33 de piese de sine stătătoare valorificînd ingenios o temă *monoritmă* de vals — oarecum plată — inventată și armonizată de Diabelli prin acorduri repetitive, într-un plan modulariu din tonalitatea C-dur la dominată G-dur<sup>94</sup>.

Data fiind importanța lucrării și a momentului pe care-l reprezintă în evoluția temei cu variațiuni ca formă componistică distinctă, ne propunem să analizăm o parte din aceste variațiuni *sub aspect ritmic*, ca unul ce se impune a fi determinant și predominant în configurarea individualității structural-expressive a fiecăreia dintre ele.

Tema de vals propusă de Diabelli lui Beethoven cuprinde, în întregime, 16 măsuri, constituind, pe plan sintactic, două perioade muzicale de formă cvadrată (carurată) :

<sup>94</sup> Se știe că, la această temă, compozitorul și editorul austriac Anton Diabelli (1781—1858) solicita, de fapt, numai șase variațiuni, pentru care oferea ca plată 80 ducăți.

Dintr-o revărsare impresionantă a resurselor sale creatoare, Beethoven realizează, în schimb, 33 variațiuni în care ritmurile cele mai diverse, cu accente subtile și neașteptate, cu schimbări ale tempourilor la fiecare nouă variațiune; apoi prin decuparea temei în celule (microteme), prin tratarea ingenioasă a ar-

Caracteristicile ritmice ale temei „Diabelli“ sînt următoarele : vocele superioare (I, II, III) se desfășoară pe o monoritmie de pătrimi ce nu oferă prea multe resurse pentru o temă cu variațiuni — afară de celula anacruzică de la început și din măsura a patra —, autorul lăsînd probabil ca structura ritmică simplă a temei să fie liber angajată și dezvoltată variațional. În schimb, vocea gravă (IV), mai felurită ca structură, prin jocul de pauze din prima parte, sugerează evident ritmul de vals al temei :



Vom analiza, în continuare, începutul unora dintre cele 33 variațiuni compuse de Beethoven din care să putem observa și reține partea ritmului în schimbările de calitate intervenite.

De observat că, oricare variațiune are o particularitate ritmică a sa, dezvoltîndu-se mereu pe aceeași formulă (figură), după cum se va menționa la fiecare exemplu muzical.

### VARIAȚIUNEA I

Este în întregime dominată de un motiv ritmic anacruzic ce se repetă pe tot parcursul — profilat pe cadrul unei măsuri de factură binară ( $\frac{4}{4}$ ) —, deci de la început apare o modificare esențială a metrumului ternar ( $\frac{3}{4}$ ) din tema „Diabelli“.

Caracterul variațiunii — strălucitor, majestuos — este redat printr-un ritm în tempo de marș contrastînd evident cu tema :



Formula ritmică predominantă a variațiunii :



moniei, prin folosirea unor contraste dinamice expresive etc. —, fac ca oricare dintre variațiuni să se impună ca piesă aparte (lucrarea ia aproape forma de suită), temă „Diabelli“ rămînînd doar pretextul uneia dintre cele mai inspirate lucrări de acest gen din muzica universală.

## VARIAȚIUNEA II

Pornește de la altă construcție ritmică ce se va repeta, de asemenea, pe tot parcursul variațiunii, într-o formulă atrăgătoare de contrastimi în *staccato*, alternând la cele două mâini (variațiunea contratimpilor) :

*Poco allegro* ( $\text{♩} = 63$ )



Formula ritmică predominantă a variațiunii :



## VARIAȚIUNEA III

Aduce în plan melodic o linie arcuită, cantabilă, de un caracter liric, gingaș, cu influențe din factura monoritmă a temei :

*Poco allegro* ( $\text{♩} = 63$ )



Formula ritmică predominantă a variațiunii :



## VARIAȚIUNEA IV

Introduce tehnica polifonică de lucru (imitație canonică la trei voci) pe un motiv contrastând cu structura monoritmă a temei :





Formula ritmică predominantă a variațiunii (cu anacruză) :

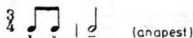


### VARIAȚIUNEA V

În întregime este construită pe o formulă ritmică anapestică așa cum va fi cazul și al variațiunilor IX și XV :



Formula ritmică predominantă a variațiunii :

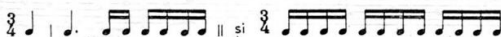


### VARIAȚIUNEA VI

Se angajează într-un canon la octavă — la două voci — cu trilul ca ornament melodic specific al variațiunii, pe un ritm cursiv predominând grupul de șaisprezecimi, în nuanțe puternice :



Formule ritmice predominante ale variațiunii :



## VARIAȚIUNEA VII

Prezintă în proecție melodică structura armonică a temei „Diabelli” tratînd-o, la început, prin desene de ritmuri punctate, și continu-ate apoi, pînă la sfîrșit, cu formule triolice, în timp ce la mîna stîngă stăruie o armonie în octave, de valori ritmice largi și accentuate :



Formula ritmică predominantă a variațiunii :



## VARIAȚIUNEA VIII

Propune expunerea unei armonii largi — la mîna dreaptă —, în timp ce în bas domină, pînă la sfîrșit, o formulă ritmică obstinată în contratimp :

Poco vivace ( $\text{♩} = 58-60$ )

*p dolce teneramente*

*sempre legato*

Formula ritmică predominantă a variațiunii :

## VARIAȚIUNEA IX

Preia celula ritmică anapestică inițială a temei „Diabelli”, cu apogiatura de rigoare, pe care se construiește întreaga variațiune într-o mișcare energetică ; în planul tonal se modulează la omonimă (*c-moll*) :

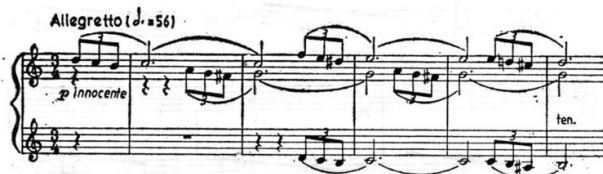
Allegro pesante e risoluto ( $\text{♩} = 80-92$ )

*f*

Formula ritmică predominantă a variațiunii (anapest) :

## VARIAȚIUNEA XI

Este tratată, în întregime, în stil imitativ ca și cea de mai sus (Nr. IX), celula anapestică inițială a valsului „Diabelli“ fiind convertită aici, prin triolet, în ritm de tipul peonului IV :



Formula ritmică predominantă (peon IV) :

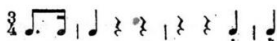


## VARIAȚIUNEA XIII

Constituie un model pentru ceea ce în estetica generală a muzicii — și cea specială a ritmului — se cunoaște sub denumirea de „pauze expresive“ (pauze care „vorbesc“) creind între motive un spațiu ce „taie“, la intervale largi și periodice, întreaga desfășurare sonoră în plan vertical, efectul augmentat aici și prin alternanța dinamică *forte-piano* :

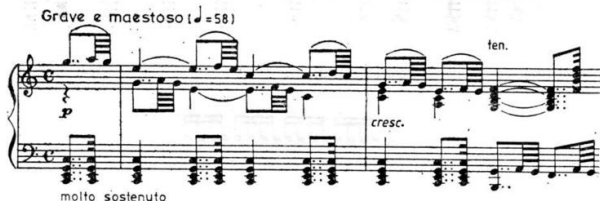


Formula ritmică predominantă :



#### VARIAȚIUNEA XIV

Utilizează într-o expresie puternică, gravă și, totodată, majestuoasă, ritmul dublupunctat la toate vocile, conferind variațiunii, pe toată întinderea sa, o amprentă ritmică specifică prevalind ca expresie asupra celei melodice și armonice :

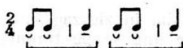


#### VARIAȚIUNEA XV

Revine ca un „memento“ la formula ritmică anapestică inițială, sugerată de tema „Diabelli“, dar pe cadrul unei măsuri binare  $\left(\frac{2}{4}\right)$  și într-o execuție în *staccato* :



Formula ritmică de obstinație (anapest) :



## VARIAȚIUNEA XVII

Prezintă la vocea superioară figurații monoritmice de șaispreze-cimi, pe un ingenios traseu melodic cvasi-cromatic ; iar la vocea gravă un ritm așezat, lăsînd liberă evoluarea primei voci :



Formula ritmică predominantă :



## VARIAȚIUNEA XX

Gîndită în expresie armonică pe toată întinderea, ritmul se pre-zintă subsumat acestei expresii, deci fără o reliefare specifică ; nou este

aici cadrul metric (măsura  $\frac{4}{6}$ ) și expunerea întregii variațiuni în va-  
lori ritmice largi :



## VARIAȚIUNEA XXI

Ne propune o melodie în zig-zag, intens ornată, pe fondul unui ritm obstinat, cu accente impuse pe timpii slabi ai măsurii ; totul în expresia unei monoritmii la vocea gravă :

Allegro con brio (♩=152)



Formula caracteristică de ritm :



## VARIAȚIUNEA XXII

Vine cu nu citat din opera „Don Giovanni“ de Mozart : aria inițială a lui Leporello : „Note e giorno faticare“ („Fără liniște zi și noapte“), în ritm alert cu variate și dese schimbări de nuanțe :

Allegro molto (♩=116)



Formula ritmică predominantă :



## VARIAȚIUNEA XXV

Este concepută ca un *Scherzo* în măsură  $\frac{3}{8}$  de o mișcare vie, vocile superioare în contratimp obstinat; iar vocea gravă depănând neîntrerupte figurații de șaisprezecimi :

Allegro (♩ = 80)



Formula ritmică repetitivă :



## VARIAȚIUNEA XXVII

Dezvoltă un ritm continuu de formule triolice executate *legato*, în mișcare vie :

Vivace (♩ = 72)



## VARIAȚIUNEA XXIX

Pe un fond tonal schimbat (*c-moll*), variațiunea ne propune un ritm obstinat la vocea superioară compus dintr-o formulă alcătuită din valori scurte întretăiate de pauze; iar la vocile grave un ritm uniform de pătrimi :

Allegro ma non troppo (♩ = 50)





Celula de la baza construcției ritmice :



## VARIAȚIUNEA XXXI

Aduce în prim plan cele mai subtile figurații ritmice — în pulsații de treizeciodoimi și șaiszecipătrimi — pe cadrul măsurii de tip ternar  $\left( \begin{smallmatrix} 9 \\ 8 \end{smallmatrix} \right)$  într-un tempo larg contrastînd cu toate celelalte tempouri utilizate în lucrare. Redăm doar un fragment din această variațiune (măsura a treia de la început), ales special pentru a ilustra cît mai elocvent subtilitatea formulelor ritmice utilizate :



## VARIAȚIUNEA XXXII

Încununează cîmpul variațional beethovenian printr-o mare fugă în *Es-dur*, la patru voci, pe lungul parcurs a 160 măsuri *alla breve*  $\left( \begin{smallmatrix} 2 \\ 2 \end{smallmatrix} \right)$ . Subiectul fugii preia ritmul temei „Diabelli” (monoritmie de pătrimi), în execuție *staccato*, căruia i se răspunde printr-un contrasubiect în valori largi. Variațiunea astfel gîdită, pregătește într-un mod ingenios și sugestiv finalul lucrării :





### VARIAȚIUNEA XXXIII

În sfârșit, ultima variațiune revine în tonalitatea inițială (C-dur) derulându-se într-un atrăgător ritm de menuet ce degajă seninătate, liniște, calm :



O Coda, din care vom reda doar ultimele două măsuri, pe un ritm de pulsații vii, va încheia această magnifică operă de artă pe care Beethoven a lăsat-o muzicii universale drept model al inventivității variaționale :



## TEMPOUL ÎN CONCEPTUL CLASIC DE CREAȚIE

Ne-am oprit, în mod special, asupra celor „33 Variațiuni pe o temă de Diabelli“, deoarece întregul dinamism variațional din această lucrare beethoveniană cade îndeosebi în sarcina ritmului.

Formule inventive, celule și figuri ritmice obstinate — cu sincope, contratimpuri și valori punctate, cu anacruze și accente variate etc. —, determină entitatea artistică a fiecăreia dintre variațiuni.

Pe de altă parte, lucrarea ne prezintă un tablou foarte divers de tempouri menite a spori și ele individualitatea artistică și contrastul expresiv dintre variațiuni.

Prilejul ne este astfel oferit pentru a face câteva considerațiuni asupra *preceptului apogic în clasicism*, prin care înțelegem *comuniunea și relația organică* dintre cele trei elemente ale mișcării — *ritm, măsură, tempo* — în scopul redării cât mai expresive a conținutului operelor de artă.

Pentru a putea însă trage unele concluzii pe această temă, redăm, în continuare, tempourile folosite în „Variațiunile Diabelli“ complementate, în parte, și cu expresii privind caracterul execuției :

| NUMĂRUL VARIAȚIUNII                | TEMPOUL UTILIZAT             |
|------------------------------------|------------------------------|
| I                                  | — Allegro Marcia maestoso    |
| II și III                          | — Poco Allegro               |
| IV                                 | — Un poco più vivo           |
| V                                  | — Allegro vivace             |
| VI                                 | — Allegro ma non troppo      |
| VII                                | — Un poco più Allegro        |
| VIII                               | — Poco Vivace                |
| IX                                 | — Allegro pesante e risoluto |
| X și XIX                           | — Presto                     |
| XI și XXVI                         | — Allegretto                 |
| XII                                | — Un poco più moto           |
| XIII și XVII                       | — Vivace                     |
| XIV                                | — Grave e maestoso           |
| XV                                 | — Presto scherzando          |
| XVI, XXIV, XXV, XXVIII<br>și XXXII | — Allegro                    |
| XVIII                              | — Poco moderato              |
| XIX, XX și XXIV                    | — Andante                    |
| XXI                                | — Allegro con brio           |
| XXII                               | — Allegro molto              |
| XXIII                              | — Allegro assai              |
| XXIX                               | — Adagio ma non troppo       |
| XXX                                | — Andante sempre cantabile   |
| XXXI                               | — Largo molto espressivo     |
| XXXIII                             | — Tempo di Menuetto          |

Avînd în faţă un asemenea tablou al tempourilor — ce poate fi încă augmentat dacă am menţiona şi altele utilizate în simfonii, lucrări de cameră, concerte instrumentale, opere, uverturi etc. —, putem afirma că în clasicism, *tempoul*, ca element aparţinînd preceptului agogic, a evoluat cu mult faţă de cel baroc, diversificîndu-se atît în cadrul celor trei mişcări generale ale pieselor — rare, medii şi repezi — cît mai ales în precizările mai riguroase — prin expresii specifice — ale caracterului execuţiei.

În această privinţă tendinţa manifestată de clasici — mai ales de către Beethoven — este de a „intimiza“ expresiile ce reprezintă conţinutul emoţional al pieselor prin termeni complementari ai tempourilor ca : *affetuoso*, *espressivo*, *scherzando*, *pesante*, *energico*, *più vivo*, *più moto*, *con brio* etc.

Spre a conchide, clasicismul conferă deci *conceptului agogic general* o perspectivă foarte apropiată de cel atît de diversificat şi varait al stilului romantic de mai tîrziu.

## ASPECTE ALE FORMELOR RITMULUI ÎN SIMFONIILE LUI LUDWIG VAN BEETHOVEN

*„Ca și personajele istoriei care sînt personifi-  
cări de idei, simfoniile lui Beethoven au un suflet,  
încid în ele o lume întreagă de idei convergînd spre  
acest suflet; de aceea trebuie să le considerăm drept  
evenimente ale istoriei culturii universale și nu ca  
producții muzicale de mai mare sau mic merit“<sup>95</sup>.*

Deschidem un capitol special privind studiul formelor ritmului în simfoniile lui Beethoven — pe de o parte — pentru că ele constituie **marea sinteză** a mijloacelor folosite în arta muzicală clasică, — iar pe de altă — cu acestea se intră sensibil în arta romantică a secolului XIX.

Intr-adevăr, în simfoniile beethoveniene întîlnim — în ceea ce privește ritmul — cele mai îndrăznețe și inventive procedee pentru perioada respectivă, proiectate pe arhitectura marilor forme muzicale prezentate deja mai înainte: sonata, liedul, rondoul și tema cu variațiuni.

În toate aceste forme — și pe toate planurile gîndirii tematice — contrastele, tensiunile, ciocnirea de sentimente, teza și antiteza ideilor etc., prind la Beethoven aspecte novatoare în domeniul mijloacelor de exprimare folosite în simfonii.

În genere, în cele nouă simfonii, elaborate de el, temele prezintă un puternic și expresiv contur ritmic propriu stilului său componistic.

Întîlnim în asemenea teme ritmuri energice, bărbătești, pline de vigoare — adesea cu accente violente, șocante — alături de altele cu caracter feminin, senin, liniștit.

„Stilul lui Beethoven este mai bărbătesc pe cînd cel al lui Mozart, mai feminin. Temele sînt concise și mai pregnante decît cele mozartiene; dezvoltările sale conțin o voință încordată, dinamica lui folosește contraste puternice, frazele sa iubește paranteza (digresiunea)“<sup>96</sup>.

În dezvoltările tematice apar ritmuri cu structuri de mare subtilitate și efect, formule obsesive ce parcurg uneori părți întregi dintr-o simfonie, ca și numeroase sugerări de ritmuri poetice etc. —, toate pornind dintr-o inepuizabilă fantezie creatoare investită în structura melodică și armonică a simfoniilor.

<sup>95</sup> Lenz W. de., *Beethoven et ses trois styles*, pag. 34 (op. cit.).

<sup>96</sup> Keller Hermann. *Phrasierung und Artikulation*. Bärenreiter Verlag zu Kassel und Basel, 1955, pag. 77.

Vom studia asemenea aspecte — precum și altele ce se vor ivi în domeniul ritmului — selectînd din microcosmosul simfonic beethovenian acele simfonii și acele părți din simfonii ce sînt mai evidente pentru forța și expresia ritmică, în măsură a ne îndreptați să vorbim de un stil ritmic propriu marelui compozitor.

### SIMFONIA NR. 3 în Es-durop. 55 „EROICA“ (1805)

În contextul artei simfonice clasice, simfonia a treia este prima care-l individualizează pe Beethoven. Aici se manifestă pentru întâia oară caracteristicile spiritului beethovenian de creație în toată elevația lor. Dacă cele două simfonii dinaintea acesteia păstrează încă amprenta marilor săi înaintași Haydn și Mozart, de aici înainte Beethoven va fi *El* — figură distinctă, inconfundabilă în simfonismul muzicii clasice universale.

Pe planul evoluării și dezvoltării formelor ritmice clasice toate cele patru părți ale simfoniei prezintă un interes aparte, în cele ce urmează ne vom opri însă numai asupra aspectelor mai semnificative din fiecare.

#### PARTEA I. „ALLEGRO CON BRIO“

Concepută în formă de sonată, această parte este dominată, în întregime, de forța de expresie a ritmului, în structuri viguroase, cu sincope, contratimpi și jocuri variate de pauze, cu accente violente și planuri dinamice puternic contrastante, — toate traducînd deja un stil nou în ritmica beethoveniană.

*Prima temă* — „tema eroului“ — proiectată în *Allegro con brio* pe cele trei sunete ale acordului tonalității *Es-dur*, se declanșează la început pe o formulă de ritm trohaic<sup>97</sup>, expusă fiind de violoncele și completată apoi prin fraze melodice secundare de către viorile prime și flaute :

Allegro con brio

The musical score is written for Violoncelli (V-celli) and Violini (VLI). The first system shows the initial rhythmic pattern with a cello part and a violin part. The second system continues the theme with various dynamic markings including *p*, *cresc.*, and *f*.

<sup>97</sup> A se vedea pag. 41.

Deja, încă de la început, textul muzical al întregii partituri se umple de accentuări viguroase pulverizind și dislocind ordinea ritmică ternară inițială pentru a o înlocui cu una binară prin accente *sforzando*, din două în două pătrimi, ce coincid, de regulă, cu disonanțe violente :



Totul a fost gândit pentru a pregăti reeditarea cu maximă strălucire și forță a „temei eroului“ :



Urmează o *punte* în ritm dactilic pe care-l menționăm întrucât străbate adesea dezvoltarea părții întâi a simfoniei. Desenul dactilic (celula) prezintă acum și interes de factură timbrală fiind executat, pe rînd, la diferite instrumente :



Vom mai reține înainte de *tema secundă* încă un ritm într-o structură obstinată ce va caracteriza, de asemenea, dezvoltarea tematică a părții întâi, în grupe melodice secvențiale.

Celula ritmică de obstinație :





Tema secundă a părții întâi, are două segmente : primul în execuția pe rînd a suflătorilor și apoi a coardelor ; al doilea într-o execuție „*tutti*” orchestral pe un ritm cu o fizionomie schimbată prin accentuarea expresă a timpului doi :

Cl. cresc.  
Fg.  
Coarde  
cresc.  
pizz.  
Tutti.  
f

O a treia temă în e-moll (măsura 284), repartizată oboiului, reintroduce calmul pe un ritm ternar cursiv :



Dezvoltarea temelor, în dimensiuni largi (măsurile 154—398), va utiliza, în genere, un ritm viguros și dinamic folosind modelele (tiparele) deja enunțate mai înainte, îmbogățite și cu alte formule din fondul atât de bogat al ritmicii beethoveniene. Redăm mai jos, „*in extenso*”, doar una din paginile reflectînd o extraordinară explozie de energie ritmică (măsurile 266—280), în care accentele violente și sincopetele duc la paroxismul tumultului dezvoltărilor augmentat, din loc în loc, cu acorduri disonante de îndrăzneală promethelană pentru stilul clasic :



Fl.

Hb.

Kl.

Fg.

I  
II  
Hrn(Es)

III

Tr.(Es)

Tb.

Vi.

Br.

Vc.  
I, Kb.

*Coda* acestei părți — o vastă dezvoltare terminală — va continua în ritmuri de factură conflictuală ridicată, cu sincope și accentuări în cele mai variate formule, încheind totul în ambianța exuberantă a tonalității *Es-dur*.

Modul cum tratează Beethoven *Coda* fiecărei părți (mișcări) simfonice constituie o supremă și magnifică reluare — în forme concentrate — a conținutului exprimat mai înainte, rezervându-i mijloace melodice, armonice, ritmice, timbrice și dinamice de o încordare aparte.

Pentru Beethoven *Coda* devine astfel o impunătoare culminație — un moment *climax* — ce încununează întreaga parte (mișcare) a unei simfonii.

## PARTEA A II-A. „MARCIA FUNEBRE“

Una din cele mai pătrunzătoare și dramatice desfășurări reflectând adânci sentimente de durere și tristețe la moartea unui erou, ne-o prezintă Beethoven prin al său „marș funebru“ din cea de-a doua parte a simfoniei concepută în forma *rondoului*. După cum se cunoaște, compozitorul însuși și-a intitulat lucrarea „Sinfonia Eroica compoza per festeggiare il Souvenire di un grand' Uomo“ lăsând înscrise în imagini sonore acest dramatic marș funebru în memoria eroului său.

Melodia *temei principale* expusă într-o tonalitate parcă anume aleasă în a exprima asemenea sentimente (*c-moll*), armonia cu sonorități în mare parte discontinue, dar mai ales factura ritmului cu ale sale opriri și figuri punctate scurt, din loc în loc, însemnând suspinele ce vin dintr-o adâncă și copleșitoare trăire —, toate acestea dau imaginea elocventă a tristetelor momente ilustrate atât de sugestiv și emoționant de această parte a simfoniei.

Enunțarea *temei principale* (tema A) — lungă de 8 măsuri — este rezervată viorilor prime în *sotto voce*, acompaniate de restul „coardelor“ într-o atmosferă de profundă interiorizare, sugerind, prin ritm, într-o mișcare *Adagio*, pașii triști ai marșului funebru :





Reluată de oboe, tema rondoului trece pasager în tonalitatea relativă (*Es-dur*), spre a pregăti apariția unei noi idei (tema B) cu caracter contrastant, inițial luminos —, ca o chemare la speranță și nădejde — pe o ritmică înviorată prin elemente de dinamică :



Primul cuplet luminează cu totul atmosfera tristă, adică a refrenului printr-o modulație la omonimă (*C-dur*) și un acompaniament perlat de triole la vocile interioare profilat pe acordurile noii tonalități.

„*La délicieuse phrase en majeur, cette phrase de consolation, avec son accompagnement perlé, ses pures sonorités de oboe et de flûte ouvre le ciel à l'âme du héros*“<sup>98</sup>.

<sup>98</sup> Apud Prod'homme G. J. *Les symphonies de Beethoven*. Librairie Ch. Delagrave, Paris, pag. 101.



Revenirea refrenică se face într-o formă modificată față de tema inițială prin modulația în tonalitatea *f-moll*, după care un *nou cuplet* — cel de-al doilea — aduce o impunătoare încordare în stil fugat (ritm imitativ) :



Urmează din nou teme refrenice (A și B) într-o prelucrare dezvoltată, după care o *Coda*, din corpul căreia vom reține un pasaj de un puternic dramatism redat — în prima sa parte — prin ciocniri sincopale în suită — iar în a doua parte — de o secvență de pauze scurte, periodice, sugerând aproape onomatopeic suspinele celor ce însoțesc eroul pe ultimul său drum spre mormânt :





Marșul funebru se încheie prin revenirea, pentru ultima oară, a refrenului în nuanțe depresive, cu unele modificări în structura ritmului spre a reda — prin sfărîmarea liniei melodice cu pauze irregulate — leșinul ce taie respirația omului deznădăjduit, în manifestarea durerii lăuntrice resimțită la dispariția ilustrului erou :



„Toată această superbă durere se umilește și tema revine spartă, împiedicîndu-se la fiecare notă ca la fiecare piatră a lugubruului drum“<sup>99</sup>.

„Cînd auzim pentru ultima oară melodia marșului, vedem în ochii noștri în loc de o simplă repriză descompusă în fragmente, graiul unui om care copleșit de durere, poate să continue să vorbească numai cu osteneală și cu răsufierea tăiată“<sup>100</sup>.

Așadar, tristețe pînă la lacrimi și suspine constituie finalul acestui impresionant „rondo“ inegalabil ca adîncime a unor sentimente redată prin mijlocirea muzicii.

Ne va lăsa Beethoven în această atmosferă de profundă desnădejde și tristețe a marșului funebru ?

Ca unul care a sesizat, trăit și reflectat în muzică infinitele sentimente ale omului, el va face să triumfe, — pînă la urmă — bucuria, lumina, nădejdea, prin conținutul viu și expresiv al celei de-a treia părți a simfoniei (Scherzo).

<sup>99</sup> Bellaigue, C. *Revue des Deux-Mondes* ; articolul „L'héroisme dans la musique“ 15 Nov. 1892, pag. 443.

<sup>100</sup> Bernstein, Leonard. *Von der unendlichen Vielfalt der Musik*. Tübingen. Reiner Wunderlich Verlag, Hermann Leins, 1968, pag. 216.

Pe linia înnoirilor cu implicații ritmice aduse de Beethoven în configurația simfoniei, consemnăm și înlocuirea, pentru întâia oară, a Menuetului simfoniilor scrise de Haydn și Mozart, printr-un *Scherzo*.

Sub acest nume (în lb. italiană *scherzo* = vesel, glumeț) se designă o piesă instrumentală vie, plină de dinamism ce moștenește de la menuet ritmica ternară și forma de lied cu trio a acestuia (A + B + A' + B' + A'').

Deosebirea esențială constă în aceea că aliura (*viteza*) *Scherzo*-ului este mult mai rapidă decât a Menuetului și de un caracter diferit: pe cînd Menuetul rămîne oarecum restrictiv prin ritmul său specific de dans elegant, grațios; *Scherzo*-ul prinde un aer glumeț, vesel pe o ritmică vie — de obicei — în *staccato* și de o mobilitate dinamică, agitată.

În mod evident, venind după „marșul funebru“, *Scherzoul* simfoniei se situează, în privința caracterului, la polul opus al acestuia.

Sînt contraste psihice și estetice de mare pregnanță pe care Beethoven le-a imprimat, cu multă iscusință și perseverență, operelor sale.

„Extensia dată de Beethoven *Scherzo*-ului deschide un atît de vast cîmp imaginației încît, ceea ce azi pare atît de simplu, constituie una din cele mai importante cuceriri realizate în muzica instrumentală...”

Este un *terra nova* pe care trebuie să-l semnalăm ca o descoperire în istoria artei muzicale<sup>101</sup>.

Temele sînt elaborate și în *Scherzo* după cel mai evident caracter antitetic.

— *Prima temă*, de o expresie predominant ritmică, este expusă în murmurul „coardelor“ într-un *Allegro vivace* pe o lungă pînză monoritimică de pătrimi articulate fin prin *staccato*.

Din cauza vitezei excesive caracteristice *Scherzo*-ului

măsura de  $\frac{3}{4}$  se interpretează în ritmul „di una battuta“ (o măsură la o bătaie):



<sup>101</sup> Lenz W. de. *Beethoven et ses trois styles*. Ed. Gustave Legoux, Paris, pag. 60 (op. cit.).



Tema secundă liniștește oarecum cursul exuberant al primei teme, prin ieșirea din monoritmie și tratarea armonică distinctă a vocilor :



Ca un „memento“ al procedeelor utilizate în prima parte a simfoniei, și aici se revărsă un șir de accente violente plasate — împotriva ordinii ritmice normale — pe timpul doi al măsurii, cu un puternic efect sincopal :



Ulterior măsura  $\frac{3}{4}$  este brusc schimbată prin patru măsuri de  $\frac{2}{2}$  (*alla breve*) rezultând un efect pseudo-sincopal față de contextul ritmic ternar în care se desfășoară :



Mai consemnăm din această parte a simfoniei, și *prima temă a trioului* <sup>102</sup> redată în sonoritatea armonică impunătoare a cornilor servind drept contrast în tumultul ritmic general :



O *Codă* de 20 măsuri cu pulsații monoritmice scoase permanent în evidență, în nuanțe crescînde pînă la *fortissimo*, încheie această parte a simfoniei în acordurile tonalității inițiale *Es-dur*.

#### PARTEA A IV-A. FINALE. ALLEGRO MOLTO

Finalul simfoniei constituie o magnifică *temă cu variațiuni* de mare extensie (470 măsuri) și de o aliură impetuoasă.

Variațiunile sînt tratate în stil polifon, ritmul fiind implicat din plin în realizarea lor, începînd chiar cu *tema* construită pe un ritm proiectat în valori scurte și în *pizzicato*, realizînd, în a doua parte, un atrăgător dialog în contratimpi între „coarde” și instrumentele de suflat :

<sup>102</sup> A se vedea pag. 102.





Tema va fi apoi prelucrată prin variate procedee polifone cu diverse schimbări ale planurilor tonale (modulații) și ale formelor ritmice.

Redăm, în continuare, citate muzicale din câteva variațiuni utilizând toate tipul ornamental (figural) de construcție <sup>103</sup>.

### Variațiunea I

Prezintă tema la vocea medie în valori augmentate (doimi) cu un contrapunct de optimi la prima voce și la cea gravă :



### Variațiunea II

Transferă tema astfel augmentată (în doimi) la prima voce, contrapunctată de către celelalte prin figuri ritmice triolice :

<sup>103</sup> A se vedea pag. 128.

*p dolce*

VI. I  
VI. II

Vla.

Vlc.

*cresc.*

*p*

### Variațiunea III

Aduce o nouă melodie (contratemă) la vocea superioară (oboe) în ritm punctat, pe cînd tema rămîne în bas (fagot) cu contrapunctări de șaisprezecimi la vocea mediană :

Ob.  
VI. I

*p*

*dolce*

Fg.

*cresc.*

*sf*

**Variațiunile IV și V** sint concepute de aceeași manieră contrapunctică procedind prin modulații în alte tonalități ale temei și contratemei preluate din variațiunea a treia de mai înainte.

### Variațiunea VI

Trece brusc în tonalitatea *g-moll* și dezvoltă o contratemă de caracter energic pe un ritm punctat și articulat prin *staccato*; iar tema, aflată la vocea gravă, este înviorată prin accentuarea puternică a fiecărei doimi :

### Variațiunea VII

Lărgeste cîmpul tonal prin modulația melodiei variațiunii a treia în tonalitatea *C-dur* conferindu-i un caracter deschis, luminos, tiparul ritmic rămînînd neschimbat :

### Variațiunea VIII

Liniștește tumultul dezvoltărilor contrapunctice de mai înainte trecînd pe o mișcare *Poco Andante* în ritmul prelucrat cu duble punctări al variațiunii a treia :

Poco andante (♩ = 108)



Variațiunile IX, X și XI continuă să se dezvolte amplu invocînd aceleași teme, pînă cînd orchestra cu toată forța — și în plenul său — atacă la unison *Coda* acestei părți, într-o mișcare extrem de vie :

Presto (♩ = 110)



Întreaga parte a patra a simfoniei — *tema cu variațiuni* — se încheie perorativ în ambianța răsunătoare și deschisă a tonalității *Es-dur*, lăsînd departe atmosfera creată de tristul și durerosul epizod al „marșului funebru“.

## „SCHICKSALSINFONIE“

Văzută în lumina nenumăratelor aprecieri și discuții în lumea de specialitate, simfonia — supranumită „a destinului“ — constituie, fără îndoială, una din marile capodopere ale artei muzicale beethoveniene.

„O asemenea creație — afirmă François-Joseph Fétis — se situează deasupra muzicii; aici noi nu ascultăm viori, flaute, corni și fagoti; în ea e lumea, universul care se pune în mișcare“<sup>104</sup>.

Pentru ritmul muzical — ca forță expresivă de impulsie tematică — simfonia a V-a este cea mai impunătoare din toată creația lui Beethoven.

1. PRIMA PARTE A SIMFONIEI reprezintă un model unic al literaturii muzicale clasice de dezvoltare tematică pornind dintr-un motiv ritmic prin excelență, de fapt, cel mai puțin melodic dintre toate motivele și teme folosite de compozitor:



„Protoritmul generator“ al celor patru sunete — cum îl numește un muzician român<sup>105</sup> — va străbate neconținut și obsedant, în diverse prelucrări melodice, armonice, dinamice și timbrice, toată această primă parte a simfoniei lungă de 500 măsuri.

Mai mult chiar, în diferite alte forme structurale, motivul va dăinui și în celelalte părți ale simfoniei cu o putere de iradiere tematică rar întâlnită, însemnând — pe plan psihologic — permanenta revoltă contra necruțătorului destin.

Dar, să urmărim — după partitură — câteva citate ilustrând persistența și ingeniozitatea mijloacelor cu care motivul respectiv este valorificat tematic, în pofida structurii sale simple.

Enunțul motivului — temă al primei părți a simfoniei se face dintr-o dată — *ex abrupto* — în cadrul unei fraze divizată net printr-un puternic contrast dinamic (ff — p):

<sup>104</sup> Apud J. G. Prod'homme. *Les symphonies de Beethoven*. Librairie Delagrave, Paris, pag. 219.

<sup>105</sup> Varga Ovidiu. *Simfonia a V-a sau nemaipomenita aventură a gândirii umane*. Cercetări de muzicologie. Ed. Conservatorului dn București, 1971, pag. 53.

Allegro con briol (♩ = 108)



Motivul-temă continuă să se repete fără încetare în expuneri timbrale variate (la diferite instrumente) invocînd „destinul care bate la ușa” :



Reluarea în *fortissimo* de către corni a motivului pe fundalul unei modulații la omonimă (*Es-dur*), permite trecerea la o nouă temă conferită viorilor, apoi clarinetelor și flautelor, dar totul acompaniat, din loc în loc, de același obsedant „protoritm generator” :



Dezvoltarea temelor începe prin reeditarea motivului într-o atrăgătoare distribuire timbrică (suflători + coarde) :

This musical score is for the first theme (A). It is written for woodwinds and strings. The top staff is for the Flute (Suf.), marked *ff*. The second staff is for the Clarinet (Cl.), marked *ff*. The third staff is for the Violins (Vlc./Fg.), marked *ff*. The fourth staff is for the Violas (Vlc.), marked *ff*. The fifth staff is for the Violoncellos (Vcl.), marked *ff*. The sixth staff is for the Double Basses (Cb.), marked *ff*. The score includes various dynamics such as *ff*, *p*, and *ff*. The tempo is marked *Andante con moto* (♩=92).

2. ÎN PARTEA A DOUA — *ANDANTE* ÎN AS—DUR — a simfoniei, construită pe tiparul *formei variaționale* de tip ornamental, cu evidente travalii de factură ritmică, dezvoltarea se angajează pe două teme alternative (variațiuni duble) :

*Prima temă (A)*, de ritm ternar cu predominanța unei celule de tip trohaic desenează melodic un larg contur mergînd spre o culminație în *forte*, urmată de un scurt pasaj în ecou.

Expusă la unison în timbrul suav al violelor și violoncelor o asemenea temă liniștește atmosfera de zburcun din prima parte a simfoniei străbătută în lung și în lat — după cum s-a arătat mai înainte — de năvalnicul și impetuosul motiv al destinului :

This musical score is for the first theme (A). It is written for woodwinds and strings. The top staff is for the Flute (Suf.), marked *ff*. The second staff is for the Clarinet (Cl.), marked *ff*. The third staff is for the Violins (Vlc./Fg.), marked *ff*. The fourth staff is for the Violas (Vlc.), marked *ff*. The fifth staff is for the Violoncellos (Vcl.), marked *ff*. The sixth staff is for the Double Basses (Cb.), marked *ff*. The score includes various dynamics such as *ff*, *p*, and *ff*. The tempo is marked *Andante con moto* (♩=92).

*Tema secundă (B)*, în care transpare și figura „protoritmului generator“, evocă un moment triumfal, grandios, printr-o modulație bruscă și luminoasă în *C-dur* :

This musical score is for the second theme (B). It is written for woodwinds and strings. The top staff is for the Flute (Suf.), marked *ff*. The second staff is for the Clarinet (Cl.), marked *ff*. The third staff is for the Violins (Vlc./Fg.), marked *ff*. The fourth staff is for the Violas (Vlc.), marked *ff*. The fifth staff is for the Violoncellos (Vcl.), marked *ff*. The sixth staff is for the Double Basses (Cb.), marked *ff*. The score includes various dynamics such as *ff*, *p*, and *ff*. The tempo is marked *Andante con moto* (♩=92).

Redăm, în continuare câteva variațiuni la cele două teme toate în stil ornamental, folosind ca principal element variațional, ritmul.

### Variațiuni la tema A

— *Prima variațiune* contrapune temei un ritm nepunctat, cursiv, uniform (variațiuni în valori de șaisprezecimi) pe o linie melodică unduitoare :



— *A doua variațiune* la aceeași temă îi creează o altă atmosferă expresivă prin diminuție ritmică (variațiuni uniforme în valori de treizecimoimi) :



— *A treia variațiune* aduce temei A schimbarea tonalității și, totodată, noi formule ritmice variaționale, deduse din aceasta, cu succesiuni periodice de pauze expresive :







— O ultimă variațiune a temei A se reîntoarce la tiparul ritmic inițial, dar cu uşoare desene ornamental-melodice în plus :



### Variațiuni la tema B

Cît privește această variațiune, ea este transpusă pe același ritm al temei B, dar în întregime în atmosfera luminoasă a tonalității *C-dur* și pe un puternic fond dinamic :



Concepută astfel variațiunea exprimă în modul cel mai evident mesajul beethovenian de speranță și încredere contrapus necruțătorului destin pe care-l afirmă persistent prima mișcare a simfoniei.

O *Coda* expusă inițial de fagot într-un discret acompaniament în contratimp al coardelor, se va amplifica treptat prin participarea întregii orchestre pînă la finalul în *fortissimo* al acestui *Andante* al simfoniei :



3. ÎN CEA DE-A TREIA PARTE a simfoniei („Scherzo“) proto-ritmul generator de factură binară al „destinului“, ia înfățișare ternară declanșind o temă de caracter triumfal :

Formula  $\frac{2}{4}$  ♩ ♩ ♩ | ♩ devine  $\frac{3}{4}$  ♩ ♩ ♩ | ♩ ||



4. Vom mai reține din această simfonie, degajînd atîtea sentimente de zburcîm și neliniște, încă o temă din *partea finală* ce constituie replica pe care Beethoven o propune — pînă la urmă — în chip apoteotic, de un optimism invincibil stărilor de spirit neliniștitoare prin triumful, în plan expresiv, al tonalității *Do major*, asupra omonimei sale *do-mi-nor* — predominanța generală a atmosferei simfoniei a cincea, declanșînd acum, în noua tonalitate, un solemn și impunător ritm de marș executat de întreaga orchestră :



Ulterior tema va fi reluată cu toată forța în canon, ducând pînă la paroxism un sentiment de triumf și de bucurie :

Suflători *ff*

Cfg. +  
coarde grave *ff*

În fapt, transpunînd lucrurile pe plan psihologic, va fi vorba aici de triumful atîtor sentimente luminoase, nobile ale omului asupra celor întunecate — de zbucium și de frămîntare — într-o dialectică pe care Beethoven ne-o propune în toate operele sale de artă.

### SIMFONIA NR. 7 în a-dur op. 92 (1813)

Richard Wagner comentînd cu entuziasm cea de-a șaptea simfonie beethoveniană a numit-o „apoteoză a dansului”<sup>106</sup> :

„Ea este dansul în esența sa superioară, acțiunea fericită a mișcării corpurilor integrate în muzică. Melodia și armonia se înlănțuie în pași grațioși ai ritmului, ca la niște veritabile ființe umane...”

<sup>106</sup> Wagner, Richard. *Gesammelte Schriften*. Ed. a III-a pag. 94—95.

Precum un nou Prometheus, care din argilă (*Thon*)<sup>107</sup> făcea oameni, Beethoven a căutat să-i creeze cu sunetul (*Ton*)<sup>107a</sup>.

Aici, pe cale metaforică, Richard Wagner — poetul — are în vedere fără îndoială măiestria și ingeniozitatea cu care sînt tratate ritmurile de factură obstinată ce conferă simfoniei a șaptea un caracter de dans.

Desigur, Beethoven n-a conceput simfonia ca un dans propriu-zis, dar ritmurile tulburătoare și debordante ale simfoniei, bazate pe principiul obstinăției, au dus pe Wagner la asocierea lor cu imaginea pașilor de dans.

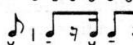
Într-adevăr, în fiecare din cele patru mișcări ale simfoniei persistă obsedant una și aceeași formulă ritmică, repartizată — cu preluările de rigoare — pe rînd, cînd la o voce, cînd la alta sau, concomitent, la toate vocile (*obstinato* general).

Redăm, mai jos, formulele ritmice utilizate *obstinato* pentru dezvoltările tematice ale întregii simfonii :

— partea I. *Vivace* =  (dactil cu punct)<sup>108</sup>

— partea II. *Allegretto* =  (dactil normal + spondeu)

— partea III. *Scherzo* =  (tribrah)

— partea IV — *Finale* — *Allegro con Brio* (două formule) =  (dactil + dipiric)  
 (iamb)

Vom concretiza principiul tematic beethovenian al ritmului de factură obstinată prin cîteva extrase muzicale din simfonie.

1. ÎN PRIMA PARTE — după o lungă introducere (*Poco sostenuto*), una din cele mai lungi pe care le-a scris Beethoven —, se enunță tema principală într-un ritm ternar viu (*Vivace*) construită pe protocelula generatoare  ce caracterizează toată această parte (a se observa persistența ei chiar în factura temei) :

<sup>107</sup> În lb. germană *Thon* = argilă, lut și *Ton* = sunet (a se observa jocul de cuvinte).

<sup>108</sup> A se vedea pag. 41.

Vivace (♩ = 104)

sempre *p*

Fl. *p*

*cresc.* *p*

Tema secundă nu folosește celula ritmică prototip, pentru a răspunde atotputernicului principiu al contrastului tematic urmărit cu strășnicie de către Beethoven :

*cresc.* *f*

*f*

În dezvoltare va persista obsedant protocolul ritmică generatoare specifică acestei părți „ocupînd scena sonoră pe toate treptele, la toate instrumentele și sub toate formele”<sup>109</sup>. Ea va fi utilizată cu neîncetate schimbări de planuri sonore (modulații), într-un travaliu predominant ritmic, ca în exemplul următor :

<sup>109</sup> Chantavoine Jean. *Beethoven*. Librairie Félix Alean, Paris, pag. 190 (op. cit.).



2. ÎN PARTEA A DOUA a simfoniei — un elegiac *Allegretto* — preceptul obstinației ritmice continuă să predomine tematica dezvoltărilor, dar pe o formulă selectată din poetica elină :



Redăm din această parte doar o singură pagină de adîncă și pătrunzătoare tristețe (asemănătoare „marșului funebru“ al simfoniei a treia<sup>110</sup>), a cărei formulă ritmică generatoare — prin uimitoare contraste de nuanțe, de timbruri și registre — rămîne obsesivă, fără ca să dispară măcar o măsură din întreaga dezvoltare :



<sup>110</sup> A se vedea pag. 158.



„Întrebuințarea unei formule ritmice obstinate — cum remarcă Hector Berlioz — n-a fost niciodată întreprinsă atât de fericit, și acest *Allegretto* ale cărui dezvoltări considerabile se învîrtesc constant pe aceeași idee, este tratat cu o atât de incredibilă pătrundere, încît piesa se sfîrșește înainte ca atenția și emoția tulburătoare pe care o provoacă asupra auditorului să fi pierdut ceva din extrema lor ardoare“<sup>111</sup>.

3. PARTEA A TREIA a simfoniei ne scoate din sumbra atmosferă creată și punctată permanent de ritmul dactilico-spondaic, printr-un năvalnic și irezistibil *Scherzo* în mișcare extrem de vie.

Obstinația ritmică pe care se desfășoară acum simfonia are la bază o formulă *tribrahică* (de 3 pătrimi în viteză *Presto*), cu articulații atrăgătoare de *staccato* :



Vom reda din această parte numai *tema Scherzo-ului*, suficientă pentru a se observa puternicul impuls pe care toate vocile îl imprimă, de la început, ritmului :



<sup>111</sup> Citat de René Dumesnil, în *Le rythme musical*. Ed. La Colombe, pag. 101 (op. cit.).



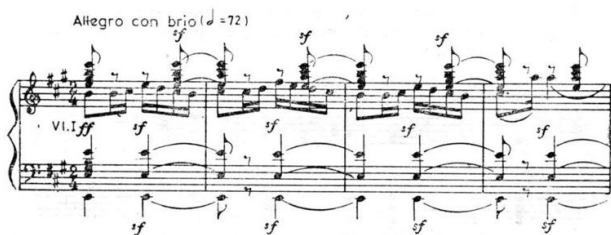
Pagini întregi se vor derula pe această temă într-o impresionantă fantezie ritmică pornind din formula tribrahică, augmentată ca expresie pe diferite căi : accente frecvente în *sforzando*, modulații, contraste dinamice etc., creind o stare generală de lumină și voioșie.

4. ULTIMA PARTE, în formă de sonată, a simfoniei — *Allegro con brio* — constituie o culminație a bucuriei exuberante de viață, o exaltare a veseliei dusă la paroxism în care factorul ritmic și cel dinamic se impun în primul plan al expresiei.

Totul se derulează pe schema prototipică a două formule ritmice :



*Tema principală* — profilată pe structura formulei ritmice a și repartizată viorilor prime — este expusă într-un puternic și izbitor context de sincope, contratimpuri și accente *sforzando* al celorlalte instrumente, anunțând *ab initio* tumultul ritmic ce va domina întregul final de simfonie :



*Tema secundară*, pornește pe structura iambică a celeilalte formule ritmice de mai sus (b), declanșind, la rîndu-i, impetuoase dezvoltări tematice bazate, în special, pe ritm și dinamică :



Allegro con brio



Mai departe, în dezvoltarea celor două teme, orchestra se dezlănțuie printr-un adevărat tumult de sonorități — melodii și armonii —, de ritmuri obstinate, de nuanțe contrastante — culminând cu crescendouri până la *fff.*, cum nu mai întâlnim în creația clasică, Beethoven sfîrșind simfonia printr-un autentic și impunător tablou dionisiac, plin de extaz.

În mod neîndoios, mai ales ritmurile sale tulburătoare, dezlănțuite, bazate pe principiul obstinației, au stat la baza celui determinant expresiv de „apoteoză a dansului” pe care Richard Wagner l-a atribuit simfoniei a șaptea.

„Această simfonie constituie miracolul unui geniu; peste tot idei, tablouri, imagini ale inspirației, efecte sublime ale poeziei.

Nici o târăgăneală, nimic nepăsător, nici unul din acele momente în care s-ar putea spune că Homer cel muzical doarme”<sup>112</sup>.

**SIMFONIA NR. 9 în d-moll, OP. 125 (1817—1823)  
pe versurile din „Oda bucuriei” („An die Freude”)  
de Fr. Schiller**

Marea simfonie — prima din literatura muzicală universală concepută cu participarea corului și soliștilor vocali — constituie un impresionant monument de artă grăitor peste veacuri prin grandoarea, frumusețea și puterea mesajului său invocate, de altfel, în numeroase studii teoretice, estetice, istorice și sociale ale domeniului muzical.

Socotită a fi „opera întregii vieți a lui Beethoven”<sup>113</sup> — triumful și vîrfurile emancipării sale simfonice — ea este de dimensiuni impresionante față de cele anterioare, angajînd, în cele patru părți ale sale, principalele tipare arhitecturale de construcție componistică: forma sonată, liedul, rondoul și tema cu variațiuni.

<sup>112</sup> Apud Prod'homme J. G. *Les symphonies de Beethoven*. Librairie Ch. Delagrave, Paris, pag. 329.

Figura de stil are în vedere faptul că Homer — vestitul poet al antichității eline — era orb.

<sup>113</sup> Chantavoine Jean. „Beethoven”. Librairie Félix Alcan, Paris, pag. 193 (op. cit.).

În cadrul dezvoltărilor melodice, armonice, dinamice și timbrice, ritmul deține partea sa, ale cărui aspecte mai semnificative vrem să le semnalăm pentru fiecare din cele patru părți ale simfoniei, insistând în mod special asupra celor ce aparțin finalului (Partea IV).

## PARTEA I. „ALLEGRO MA NON TROPPO, UN POCO MAESTOSO“

*Prima mișcare* a simfoniei — concepută în articulațiile formei de sonată — se declanșează printr-o mică introducere care ezită între tonalitatea minoră și majoră (secvențe pe spații goale de cvartă-cvintă-octavă) cu figuri ritmice celulare întretăiate de pauze ce anunță progresiv structura ritmului din tema principală :



Urmează, într-un „tutti“ orchestral, expunerea *temei principale* pe un ritm viguros, energic — în *fortissimo* — cu valori pulsative dublu-punctate, linia melodică profilindu-se pe calapodul tonalității, de acum clare, *d-moll* :



Formula ritmică de tipul iambic de la început, va domina, de fapt, prelucrarea tematică a întregii prime părți a simfoniei :



*Tema secundă*, în contrast evident pe plan ritmic, dinamic și tonal (modulează în *B-dur*), se detașează și timbric fiind repartizată instrumentelor de suflat. Avînd două segmente, primul se desfășoară pe un ritm dactilic, iar cel de-al doilea pe un ritm trohaic :



Reținem din finalul acestei prime părți a simfoniei, „întîlnirea“ orchestrei întregi pe un același ritm dactilic de mare energie, totul pe simplul acord al tonalității *d-moll* — expresivitatea imaginii rămînînd deci numai pe seama ritmului și a dinamicii :



## PARTEA A II-A „MOLTO VIVACE“

În această parte — un *Scherzo* în formă de sonată — ni se relevă două aspecte principale de travaliu : *ritm* viu, expresiv și *dinamică* variată cu accente în forte și dese schimbări ale nuanțelor.

Din cauza vitezei în care se execută (M.M.  $\text{♩} = 116$ ) fiecare măsură de 3/4 se interpretează într-un ritm „*di una battuta*“.

Prin *tema principală* a *Scherzo*-ului, Beethoven declanșează o impresionantă desfășurare în stil fugat a vocilor, pe un ritm tribrahic, articulat fin prin *staccato*.

Începutul în *pianissimo* al temei, pe parcursul dezvoltărilor va crește progresiv pînă la extrema intensitate în *fortissimo* (procedeu dinamic întîlnit adesea la Beethoven) :





Tema secundară părăsește tonalitatea *d-moll*, deschizând și luminând puternic atmosfera printr-o viguroasă construcție în *C-dur*, susținută persistent, în acompaniament, de repetarea celei ritmice dactilice din introducere :



Vom întâlni, în continuare, un fel de *supermetrizare a ritmului* constând din configurarea unor unități ritmice speciale de trei măsururi (*il ritmo di tre battute*) și de patru măsururi (*il ritmo di quattro battute*), prima, tactindu-se pe schema dirijorală a trei mișcări — la fiecare executându-se o măsură întreagă —, iar cealaltă tactindu-se pe schema de patru mișcări — la fiecare executându-se, de asemenea, o măsură.

O astfel de concentrare metrică rezultă — pe de o parte — din tempoul „*molto vivace*“ al piesei, — iar pe de alta — din construcția frazei muzicale de trei, respectiv patru măsururi.

„*Il ritmo di tre battute*“ —



= o măsură la o bătaie



# PARTEA A III-A. ADAGIO MOLTO E CANTABILE

Ca formă, această parte constituie un *lied* cu variații pe două teme :

*Tema A*, de o intensă trăire emotivă, alcătuită dintr-o melodie într-un *Adagio cantabile*, se desfășoară pe cadrul unei măsurii largi ( $\frac{4}{4}$ ) cu formule ritmice deserving fidel cantabilitatea caracteristică :



*Tema B*, visătoare, meditativă, tândră, modulind în tonalitatea D-dur, schimbă factura ritmului binar în ternar (măsura  $\frac{3}{4}$ ) și ne propune o atrăgătoare desfășurare de ritmuri sincopate suprapuse — fiecare voce cu structură sincopală proprie :



Trăsăturile variaționale ale celor două teme merg pe stilul ornamental (figural) cu desene melodice unduite și o ritmică permanent pulsativă.

### Variațiunile temei A

— Variațiunea I' = figurații ritmico-melodice bogate și alcătuite evasi-uniform din grupe de șaisprezecimi, în aceeași măsură cu tema  $\left(\frac{4}{4}\right)$



— Variațiunea II' = în desene melodice larg evazate, trecînd pe ritm ternar (măsura  $\frac{12}{8}$  cu formule obstinate de șaisprezecimi :



— Variațiunea III' = continuă pe aceleași structuri ritmico-melodice ca și precedenta variațiune :



## Variațiunea temei B

Vine cu puține modificări ritmico-melodice ale temei respective (B), dar transpuse în tonalitatea G-dur :



Încheierea părții a treia se face printr-o Coda larg dezvoltată în atmosfera senină a tonalității inițiale (B-dur) :



## PARTEA A IV-A „FINALE“

Deși nu poate fi rupt din contextul celorlalte părți ale simfoniei, finalul acesteia constituie *punctul culminant al întregii opere create de Beethoven* atât ca mijloace de lucru, cât și ca sensuri ideatice și emotive.

Întilnim aici, pentru întâia oară în creația universală, introducerea timbrului uman — a vocilor — într-o simfonie, această ultimă parte fiind concepută ca o *vastă cantată* cu soliști și recitative, cu pagini coral-orchestrale rămase celebre, cu o tratare componistică vocal-simfonică magnifică —, toate vehiculând nobile sentimente de iubire, bucurie, pace și înțelegere între oameni.

Inspirat din „Oda bucuriei“ („An die Freude“) de nu mai puțin celebrul poet Friedrich Schiller, finalul simfoniei a fost gândit parcă anume în tiparele unui *rondo* pentru a se face auzit refrenic — deci repetitiv — un mesaj universal-uman cu sensuri expresive totdeauna invocate în lume pentru măreția și forța lor de expresie.

— Tema principală a rondoului — o „melodie imnică a bucuriei“ — va fi pregătită mai întâi printr-un prolog instrumental în *Presto*, cu schimbări de tempo și măsuri  $\begin{pmatrix} 3 & 2 & 3 \\ 4 & 4 & 4 \end{pmatrix}$ , pentru ca apoi să ne apară ea înseși într-un unison de coarde grave — violoncele și contrabași — pe un ritm de factură spondaică predominând, cvasi-obstinat, succesiunile de pătrimi :



Allegro assai (♩ = 80)



Nuanța în *piano* a acestui impresionant unison ce vine după tumultul ritmico-orchestral al prologului — vrea să atragă atenția, de la început, asupra gravității și seriozității mesajului, cerînd parcă o atmosferă generală de liniște pentru a fi ascultat și înțeles.

Rînd pe rînd, partidele din orchestră se angajează apoi într-o dezvoltare amplă a temei pînă ce un scurt „*Presto*” în „*tutti*” orchestral va pregăti marelui recitativ al baritonului pe textul de Schiller : „O Freunde, nicht diese Töne !”

*Presto*



*Recitativo*



O Freun ————— de, nicht die se Tö - ne!

Intrarea celorlalți soliști și a corului, protejată de travaliul orchestral, scoate și mai mult în evidență măreția temei refrenice, caracterul ei imnic.

Urmează un desen variațional de factură ornamentală expus de doi dintre soliști — tenorul și baritonul — pe o melodie de un profil arcuit avînd la bază o ritmică uniformă alcătuită numai din valori de optimi derivînd din diminuarea valorilor de pătrimi ale temei principale :

Allegro assai





— *Primul cuplet* — în stil de marș — se desfășoară într-o nouă tonalitate (*B-dur*), cu un acompaniament ca de fanfară (numai instrumentele de suflat și cu o vie participare a percuției).

Pe plan ritmic apare o distincție esențială: înlocuirea ritmului binar, de mai înainte, printr-unul ternar de o atrăgătoare factură iambică :

*Allegro assai vivace* (♩ = 84)

*Alla marcia*



Solistul tenor prezintă apoi o frumoasă variație a cupletului, într-un stil bine ritmat, pe un același bogat acompaniament al suflătorilor și percuției :



— *Reeditarea temei principale* (refrenului) se face pe fondul tonalității inițiale (*D-dur*) a acestei părți, dar de factură ritmică ternară, în loc de cea binară.

Este angajat acum, într-o impunătoare expresie sonoră, întregul ansamblu vocal-instrumental : corul expune tema, partida de suflători

și percuția susțin ritmul unui marș triumfal; iar „coardele” învăluie totul printr-o lungă linie de figurații ritmico-melodice alcătuită numai din valori de optimi. Un asemenea tumult general vocal-instrumental se mărește prin nuanța extrem de puternică (*fortissimo*) pe care se desfașoară :

Allegro assai vivace  
Alla marcia

ritmica

Sufletari + percuție

coarde

simile.....

— *Cel de-al doilea cuplet schimbă complet atmosfera* — după dialectica beethoveniană permanentă a contrastelor — expunând într-un *Andante Maestoso* și într-o nouă tonalitate (*G-dur*) o magnifică temă adecvată, ca factură, sensului poetic al textului : „Milioane de ființe, îmbrățișați-vă !”

Ritmica aleasă — de o structură în durate largi, pe cadrul măsurii slujește cât se poate de fidel o atât de măreață idee muzical-poetică :

Andante maestoso ( $\text{♩} = 72$ )

Seid um - schlun-gen, Mi - li -

o - nen! Die - sen Kuss der gan - zen Welt!

A doua revenire a temei rondoului într-o formă variațională de tip ornamental, prezintă augmentarea periodică — din două în două — a tuturor valorilor ritmice inițiale pe cadrul măsurii ( $\frac{6}{4}$ ), generînd un ritm trohaic viguros și bine marcat prin nuanțe în *forte*.

Reține, de asemenea, atenția tratarea contrapunctică a temei în asociere cu o variantă a cupletului doi (fugă dublă) pe fundalul unor lungi pasaje figurale alcătuite numai din optimi.

Se suprapun aici, în mod ingenios, trei feluri de ritmuri *obstinate* (măsura  $\frac{6}{4}$ ):

trohaic, la prima voce

- spondaic, la voce secundă

- tribrhic (dublu) în acompaniament

Allegro energico, ben marcato (♩. = 84)  
sempre, *f*

Urmează tranziția spre Coda care se face printr-o inspirată tratare în contratimpri pe un fond dinamic trecînd brusc, în acest punct, la un joc de intensități începînd din *pianissimo* :

Unisono vocal și instrumental

Cl. + Fg.

*p*

*pp*



O dată epuizat rolul corului, orchestra în întregime — din nou într-o mișcare *Prestissimo* — readuce în formă stretată „tema bucuriei“ expusă acum pe două planuri : suflătorii în ritmul inițial predominând valorile de pătrimi, iar coardele, în figurații de optimi, desenând aceeași dominantă și impunătoare temă :

*Prestissimo*  
*sempre ff*

Redăm, mai jos, în întregime, ultimele pagini ale finalului simfoniei decurgînd din invocația „temei imnice a bucuriei“, cu accente explozive pe ritmuri viguroase, ce ne îndreptățesc, o dată mai mult, să vorbim despre un ritm de stil beethovenian :

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cfg.

1.3  
2.4  
Cor.

Tr.

Trb. I

Trb. II

Trb. III

Timp.

Trgl.

Ftti.  
Gr. Trb.

Vi. I

Vi. II

Vla.

Vic. e  
Cb.

Fl. picc.

Fl. picc.  
Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fg.  
Cfg.

*sempre ff*

Cor.

Cor.  
Tr.  
Trb. I  
Trb. II  
Trb. III

*sempre ff*

Timp.

Timp.  
Trgl.  
Pttl. Gr. Tbr.

*sempre ff*

Vi. I

Vi. I  
Vi. II  
Vla.  
Vcl. & Cb.

*sempre ff*



Fl. picc. *ff* *o2*

Fl. *ff* *o2*

Ob. *ff* *o2*

Cl. *ff* *o2*

Fg. *ff*

Cfg. *ff*

Cor. 13 24

Tr.

Trb. I

Trb. II

Trb. III

Timp.

Trgl.

Ptti.  
Gr. Tbr.

Vi. I

Vi. II

Via.

Vlc. e  
Cb.

Cu asemenea pagini de magnifică dezlănțuire a tuturor sonorităților instrumentale — pline de energie ritmică și forță expresivă — se încheie deci simfonia a noua, acest impresionant edificiu sonor prin care Beethoven demonstrează marea sa îndeminare de arhitect al muzicii tratind finalul — ca de altfel și în celelalte simfonii — printr-o intensă creștere dinamică și supremă concentrare a mijloacelor de expresie conduse cu inteligență, inventivitate și imaginație creatoare.

Pe plan socio-estetic cea de-a noua simfonie încununează o grandioasă operă de artă beethoveniană ce propagă și azi, după mai bine de un secol și jumătate de la elaborarea ei (anul 1823), supremul mesaj de bucurie, dragoste, înțelegere și pace în întreaga omenire.

## CONSIDERAȚII FINALE

În încheierea acestui studiu privind ritmul muzical în creația clasică, vom consemna câteva *idei de sinteză*.

Clasicismul constituie una din perioadele cele mai importante ale dezvoltării artei muzicale universale angajind evolutiv toate mijloacele de expresie — melodie, ritm, armonie, dinamică, timbrică, forme arhitecturale etc. —, prin procedee proprii stilului.

În ceea ce privește *ritmul* — vom reține, în primul rând, evoluarea lui în forme care să deservească factura omofonă a lucrărilor clasice.

Acest fapt se reflectă, la început, printr-o desfășurare mai puțin fluentă a ritmului decât în polifonie, fiind oarecum îngrădit de supraevaluarea reperelor metrice (timpii accentuați ai măsurilor) implicate direct în travaliul componistic omofon (înlănțuiri și rezolvări ale acordurilor în funcție de aceste repere).

Fenomenul va fi însă compensat și pînă la urmă chiar anihilat, de către maeștrii artei clasice — Haydn, Mozart, Beethoven — prin afirmarea principiului tematic în creație, folosindu-se în acest scop multiple resurse pe care ritmul le oferă tematismului muzical.

Drept care, *cea mai importantă „cucerire“* — *dacă ne putem exprima astfel* — *în domeniul ritmului pentru perioada clasicismului, o constituie utilizarea lui* — alături de melodie și armonie — *ca factor fundamental în dezvoltarea tematică a lucrărilor*.

De altfel, ceea ce apare cu totul nou în evoluția formelor ritmului operelor clasice este tocmai *prelucrarea lor tematică* mergînd pînă la componente extrem de mici — figuri și celule —, ritmul dînd soluții infinite acestui travaliu pe care maeștrii artei clasice le-au folosit cu inventivitate și forță expresivă aparte.

Cele mai impunătoare direcții de natură tematică în utilizarea ritmului de către clasici privesc rolul ce i se atribuie în următoarele situații :

- element de contrast tematic în forma de *sonată* ;
- element de reeditare a temei în forma de *lied* ( $A + B + A'$ ) ;
- element de reeditare a refrenului și de dezvoltare a cupletelor în forma *rondo* ( $A + B + A' + C + A''$ ) ;
- element dînd multiple soluții în procedeul *temei cu variațiuni*.

Studiul de față a insistat în mod deosebit asupra acestor aspecte însoțindu-le cu numeroase citate din operele clasicilor pentru a releva concret și efectiv rolul aparte al ritmului în dezvoltările tematice ale lucrărilor, în speță în fundamentarea înseși a tematismului muzical pentru această primă perioadă a sa de manifestare în componistica universală.

Un alt rol important ce revine ritmului în clasicism, este acela de a asigura structural și estetic — alături de melodie și armonie — caracterul expresiv contrastant dintre diversele mișcări (părți) componente ale creațiilor de diferite genuri ca : suită, simfonie, sonată ciclică, concert instrumental, uvertură etc.

În aceasta este direct implicat și tempoul, element care — alături de formele structurale ritmice și de configurația metrică — designă *conceptul general agogic* al lucrărilor.

În operele clasicilor — după cum s-a observat din analiza specială a *Variațiunilor „Diabelli“* de Beethoven — categoriile tempoului sînt mult mai diversificate și mai bogate în detalii privind expresivitatea interpretării artistice decît cele practicate în muzica Barocului.

Pe plan structural, preluînd și dezvoltînd conceptul dominant al simetriei ritmice binare și ternare din creația barocă, operele clasicilor îl îmbogățesc cu forme complexe integrate într-un impunător și bogat cadru — melodic, armonic, dinamic și timbric — specific stilului.

Nu uităm — spre exemplu — printre altele, utilizarea atît de complexă a dinamicii în simfoniile beethoveniene cu acele accente explozive articulate pe formule ritmice vii, impunătoare, cu *crescendo-uri* și *decrescendo-uri* de forță expresivă aparte, cu parcurgeri repezi și variate în întreg sistemul de nuanțe etc., procedee care — amplificate prin masive îmbinări orchestrale — ne transportă direct în domeniul conceptului romantic de creație.

Toate asemenea „cuceriri“ — precum și altele expuse în studiul de față pe plan ritmic — vor deveni o *moștenire de fond stabilă* a întregii muzici universale, pentru toate stilurile și conceptele de creație mergînd pînă în contemporaneitate.

Făcînd o apreciere generală, Haydn, Mozart și Beethoven — cei trei mari clasici ai muzicii universale — concură deci cu o forță aparte la lărgirea impresionantă a sferei emoțiilor umane de o manieră asemănătoare celei proprii marilor filosofi, pictori, poeți și literați ai omenirii.

*Prin opera lor componistică, muzica își afirmă cu și mai mare tărie rolul său de artă supremă a expresiei umane.*

Nu încheiem însă considerațiile înainte de a jalona, fie cît de succint, drumul pe care se va angaja evoluția factorului ritmic și perspectivele ce i se deschid în perioadele post-clasice de creație.

Formele ritmice clasice utilizate în operele scrise de Haydn, Mozart și Beethoven — cu structurile lor simetrice — vor continua să fie la baza ritmului creației romantice a secolului XIX, și chiar mai tîrziu, a muzicii secolului nostru, dar — cum este firesc — în aspecte mult mai complexe.

Clasicii muzicii universale vor transmite, de asemenea, stilului romantic de creație cel mai propriu și important procedeu de lucru al

acestora — *prelucrarea motivico-tematică* (tematismul) — ale cărui implicații ritmice au fost deja subliniate în arhitectura principalelor forme componistice : sonata, liedul, rondoul și tema cu variațiuni.

Ritmul muzical va continua și în romantism să confere variate soluții procedeeului tematic, ca unul din elementele de expresie ale cărui forme structurale sint practic infinite.

Ce va aduce însă nou stilul romantic și post-romantic de creație în domeniul ritmului ?

Întrucît arta muzicală evoluează continuu, după noi cerințe componistice, estetice și sociale, romantismul muzical — ca mișcare artistică generală a secolului XIX — va trece la valorificarea tradițiilor naționale și populare, promovind un stil caracterizat prin lirism, fantezie și libertate, reflectate evident pe toate planurile mijloacelor muzicale de expresie, inclusiv ale formelor ritmului.

Acum, un rol hotărîtor în evoluția acestor mijloace îl vor avea școlile naționale de compoziție influențate puternic de arta muzicală populară a timpului.

Într-un asemenea cadru, reliefaarea stilurilor muzicale naționale devine o realitate pentru toate genurile componistice : simfonie, poem simfonic, concert instrumental, muzică de cameră, operă, operetă etc.

Drept consecință, pe plan ritmic, în romantism — noul stil componistic — se va face puternic resimțită utilizarea formelor asimetrice ale ritmului și, implicit, ale măsurii —, sugerate de către creația populară din răsăritul Europei.

Ele răspund cu prisosință unei mai mari și mai complexe libertăți în domeniul formelor ritmice îngrădite mai înainte de cadrul impus creației de către legile armoniei clasice ; iar pe plan sintactic, de principiul carurei (cvadraturii).

Căci, ce înseamnă, de fapt, asimetrie ritmică și metrică decît spargerea cadrului metric uniform și eliberarea ritmului de restricțiile barelor de măsuri ale stilului omofon (armonic) clasic.

În romantismul muzical vom întîlni, de asemenea, scoaterea ritmului de sub restricțiile unui tempo sau altul și derularea lui flexibilă, liberă consemnată prin expresia „tempo rubato” utilizată pentru întîia oară de Frédéric Chopin în lucrările sale și extinsă apoi pe plan universal.

În general, toate inovările intervenite acum privesc libertăți mai mari în construcția formelor ritmice, care — coroborate cu cele atît de impunătoare din domeniul planurilor sonore melodice și armonice (avem în vedere transpunerea lor pe un fond intens cromatic) — răspund cu prisosință esenței stilistice a romantismului muzical înclinat spre lirism, visare și melancolie, precum și spre alte stări afective cu o accentuată sensibilizare individuală a compozitorului.

Dacă extindem cu puțin considerațiile și dincolo de romantism — în creația secolului XX — vom fi confrunțați cu multiple alte mijloace de inovare și utilizare a ritmului, dintre care mai izbitoare se impun :

— descătușarea limbajului ritmic și supraevaluarea lui ca mijloc de expresie (ritmul stravinskian) ;

- folosirea unor poliritmii și polimetrii complexe ca principiu general (total) de lucru ;
- compunerea de ritmuri într-o libertate absolută și chiar întîmplătoare a formelor din muzica aleatoare ; vis-à-vis de cele strict controlate matematic din muzica serială ;
- extinderea asimetriei ritmice în toate variantele posibile, inclusiv în cea de tipul *aksak* determinată de impulsul viu al mișcării (tempoului) ;
- introducerea în lucrările simfonice a ritmurilor în stilul jazzului cu formulele și sonoritățile lor caracteristice ;
- practicarea unor forme de vădită și strictă intelectualizare cum sînt ritmurile cu valori adăugate, cele nonretrogradabile și de alte structuri inițiate de Olivier Messiaen ;
- utilizarea frecventă a unor ritmuri cu pronunțată expresie timbrică (*Klangfarbrhytmus*) ; iar ca o încununare,
- declanșarea ritmurilor supertehnicizate ale muzicii electronice.

Avem în față, așadar, un tabolu impresionant — deși incomplet — al inovărilor aduse în domeniul ritmului muzical de către creația secolului nostru considerat, îndeobște, a fi — în ceea ce privește arta sonoră — drept *secol al ritmului*. Ele vor constitui însă obiectul unui nou studiu privind evoluția formelor ritmului muzical.

## CUPRINS

|                   |   |
|-------------------|---|
| Prefață . . . . . | 5 |
|-------------------|---|

### PROLEGOMENE

#### I

|                                                                                                                |   |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|
| CONSIDERAȚII DE SINTEZĂ PRIVIND EVOLUȚIA FORMELOR RITMULUI MUZICAL ÎN LUCRARILE LUI JOHANN SEB. BACH . . . . . | 7 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|

#### II

|                                                            |    |
|------------------------------------------------------------|----|
| RITMUL MUZICAL ÎN SUITA INSTRUMENTALĂ PRECLASICĂ . . . . . | 10 |
|------------------------------------------------------------|----|

#### A.

|                                                        |    |
|--------------------------------------------------------|----|
| Părțile componente stabile ale suitei baroce . . . . . | 12 |
| Allemanda . . . . .                                    | 12 |
| Couranta . . . . .                                     | 13 |
| Sarabanda . . . . .                                    | 14 |
| Giga . . . . .                                         | 16 |

#### B.

|                                                        |    |
|--------------------------------------------------------|----|
| Alte forme de dans utilizate în suita barocă . . . . . | 17 |
| Anglaise . . . . .                                     | 17 |
| Basse-danse . . . . .                                  | 18 |
| Bourrée . . . . .                                      | 18 |
| Canaries . . . . .                                     | 19 |
| Ciacona . . . . .                                      | 19 |
| Fandango . . . . .                                     | 20 |
| Forlane . . . . .                                      | 21 |
| Gaillarde . . . . .                                    | 21 |
| Gavota . . . . .                                       | 22 |
| Loure . . . . .                                        | 23 |
| Menuet . . . . .                                       | 23 |
| Musette . . . . .                                      | 25 |
| Passacaglia . . . . .                                  | 26 |
| Passepied . . . . .                                    | 27 |
| Pavana . . . . .                                       | 28 |
| Poloneza . . . . .                                     | 29 |
| Rigaudon . . . . .                                     | 30 |
| Siciliano . . . . .                                    | 31 |

|                                                      |    |
|------------------------------------------------------|----|
| RITMUL MUZICAL ÎN CREAȚIA CLASICĂ, OMOFONA . . . . . | 33 |
|------------------------------------------------------|----|

|                                     |    |
|-------------------------------------|----|
| Considerații introductive . . . . . | 33 |
|-------------------------------------|----|

|                                                                                                                                                                                             |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Conceptul de omofonie. Relația polifonie-omofonie în aspecte ritmice. Direcțiile de observare a evoluției fenomenului ritmic în planul general și cel special vizînd creația clasică</b> | 33 |
| — Tabelul orientativ al ritmurilor poetico-muzicale utilizate mai frecvent în operele clasicilor                                                                                            | 41 |

## PARTEA I

|                                                                                                    |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>ASPECTE CONFIGURATIVE CU CARACTER GENERAL PRIVIND FIZIONOMIA RITMULUI ÎN OPERELE CLASICILOR</b> | 43 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

|                                                                                           |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Capitolul I. Simetria — binară și ternară — a ritmului în creația muzicală clasică</b> | 44 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|----|

|                                             |    |
|---------------------------------------------|----|
| 1. În lucrările lui Joseph Haydn            | 46 |
| 2. În lucrările lui Wolfgang Amadeus Mozart | 52 |
| 3. În lucrările lui Ludwig van Beethoven    | 54 |

|                                                          |    |
|----------------------------------------------------------|----|
| <b>Capitolul II. Metrica muzicală în creația clasică</b> | 58 |
|----------------------------------------------------------|----|

|                                                                                           |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Sistemul de măsuri                                                                     | 58 |
| 2. Raportul teoretic și estetic dintre ritm și metru (măsură) în lucrările de stil omofon | 59 |

|                                                                           |    |
|---------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Capitolul III. Poliritmia și isoritmia la clasici. Ritmul obstinat</b> | 52 |
|---------------------------------------------------------------------------|----|

|                                               |    |
|-----------------------------------------------|----|
| 1. Poliritmia conflictuală                    | 62 |
| 2. Isoritmia                                  | 64 |
| a. <b>Obstinato-ul ritmic generalizat</b>     | 65 |
| b. <b>Obstinato-ul ritmic de tipul pedală</b> | 66 |
| c. <b>Obstinato-ul ritmic pe fond tematic</b> | 68 |

|                                                                    |    |
|--------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Capitolul IV. Isometria și polimetria în operele clasicilor</b> | 70 |
|--------------------------------------------------------------------|----|

|                                                                                                |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Isometria                                                                                   | 70 |
| Principiul carurii (cvadraturii) în arhitectura lucrărilor clasice și implicațiile lui ritmice | 72 |
| 2. Polimetria                                                                                  | 74 |

|                                                                                    |    |
|------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Capitolul V. Figurații (ornamente) ritmice în substanța armonică a pieselor</b> | 76 |
|------------------------------------------------------------------------------------|----|

## PARTEA II

|                                                                                                             |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>ASPECTE CONFIGURATIVE ȘI PROCEDEE SPECIFICE PRIVIND EVOLUȚIA FORMELOR RITMULUI ÎN OPERELE CLASICILOR</b> | 79 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

|                                                                                                      |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Capitolul I. Ritmul element structural definitoriu în configurarea motivului și teme muzicale</b> | 80 |
| Generalități                                                                                         | 80 |

### A.

|                                                                   |    |
|-------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Procedeele motivice de creație și implicațiile lui ritmice</b> | 80 |
|-------------------------------------------------------------------|----|

|                                 |    |
|---------------------------------|----|
| 1. Motivul muzical              | 80 |
| 2. Tratarea omofonă a motivului | 83 |

|                                                                                         |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 3. Procedee de prelucrare și dezvoltare a motivului pe bază ritmică . . . . .           | 84 |
| a. Repetarea . . . . .                                                                  | 85 |
| b. Lărgirea (extensia) motivului . . . . .                                              | 86 |
| c. Stretarea (îngustarea) ritmică a motivului . . . . .                                 | 87 |
| d. Despicarea (descompunerea motivului în părți mai mici celulare (submotive) . . . . . | 88 |
| e. Varierea ritmică a motivului . . . . .                                               | 89 |

|                                                                                       |           |
|---------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Procedeul tematic de lucru în compoziție și implicațiile lui ritmice . . . . .</b> | <b>90</b> |
| 1. Tema muzicală — definire . . . . .                                                 | 90        |
| 2. Tratarea polifonă și omofonă a temei . . . . .                                     | 91        |

|                                                                          |           |
|--------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Capitolul II. Ritmul muzical în temele formei de sonată . . . . .</b> | <b>94</b> |
|--------------------------------------------------------------------------|-----------|

#### A.

|                                                                                                |           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Principiul contrastului tematic în lucrările de cameră ale clasicilor . . . . .</b>         | <b>95</b> |
| 1. Teme extrase și analizate din lucrările de cameră ale lui Joseph Haydn . . . . .            | 95        |
| 2. Teme extrase și analizate din lucrările de cameră ale lui Wolfgang Amadeus Mozart . . . . . | 97        |
| 3. Teme extrase și analizate din lucrările de cameră ale lui Ludwig van Beethoven . . . . .    | 98        |

#### B.

|                                                                                       |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Principiul contrastului tematic în simfoniile clasicilor . . . . .</b>             | <b>101</b> |
| 1. Extrase tematice din simfoniile lui Joseph Haydn . . . . .                         | 101        |
| 2. Extrase tematice din simfoniile lui Wolfgang Amadeus Mozart <sup>1</sup> . . . . . | 103        |

|                                                                         |            |
|-------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Capitolul III. Ritmul muzical în temele formei de lied . . . . .</b> | <b>105</b> |
|-------------------------------------------------------------------------|------------|

|                                              |     |
|----------------------------------------------|-----|
| 1. Liedul de formă monopartită . . . . .     | 106 |
| 2. Liedul de formă bipartită . . . . .       | 107 |
| 3. Liedul de formă tripartită . . . . .      | 110 |
| 4. Liedul de formă tripentapartită . . . . . | 113 |

|                                                                |            |
|----------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Capitolul IV. Ritmul muzical în forma „rondo“ . . . . .</b> | <b>117</b> |
|----------------------------------------------------------------|------------|

|                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Rondoul în creația lui Joseph Haydn . . . . .            | 118 |
| 2. Rondoul în creația lui Wolfgang Amadeus Mozart . . . . . | 120 |
| 3. Rondoul în creația lui Ludwig van Beethoven . . . . .    | 122 |

|                                                                    |            |
|--------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Capitolul V. Ritmul muzical în tema cu variațiuni . . . . .</b> | <b>127</b> |
|--------------------------------------------------------------------|------------|

|                                                                          |            |
|--------------------------------------------------------------------------|------------|
| a. Variațiunea polifonă și omofonă . . . . .                             | 127        |
| b. Variațiunea omofonă : . . . . .                                       |            |
| — strictă . . . . .                                                      | 127        |
| — liberă . . . . .                                                       | 128        |
| — ornamentală . . . . .                                                  | 128        |
| — de caracter . . . . .                                                  | 128        |
| 1. Tema cu variațiuni în lucrările lui Joseph Haydn . . . . .            | 129        |
| 2. Tema cu variațiuni în lucrările lui Wolfgang Amadeus Mozart . . . . . | 133        |
| 3. Tema cu variațiuni în lucrările lui Ludwig van Beethoven . . . . .    | 137        |
| <b>Tempoul în conceptul clasic de creație . . . . .</b>                  | <b>151</b> |

<sup>1</sup> Analizele de rigoare privind simfoniile beethoveniene, se efectuează în ultimul capitol al lucrării.



|                                                                                           |  |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|--|-----|
| <b>Capitolul VI. Aspecte ale formelor ritmului în simfoniile lui Ludwig van Beethoven</b> |  |     |
| 1. Simfonia Nr. 3 „Eroica“                                                                |  | 153 |
| 2. Simfonia Nr. 5                                                                         |  | 154 |
| 3. Simfonia Nr. 7                                                                         |  | 169 |
| 4. Simfonia Nr. 9                                                                         |  | 175 |
|                                                                                           |  | 181 |

\*

|                            |     |
|----------------------------|-----|
| <b>Considerații finale</b> | 198 |
|----------------------------|-----|

Redactor

Tehnoredactor

MIRCEA M. ȘTEFĂNESCU

GEORGE MĂGUREANU

---

Bun de tipar : 20.VIII.1990

Coli de tipar : 13

---

Tiparul executat sub cda. 597 la  
I. P. „13 Decembrie 1918“ București

