

Vasile Herman

Formele clasicilor vienezi

Introducere

Epoca cunoscută în istoria muzicii sub denumirea de „clasicism vienez”, cuprinde perioada de timp în care se încadrează creația celor trei mari clasici: Haydn, Mozart și Beethoven. Opera muzicală a acestora este considerată clasică, întrucât ea creează adevărate „modele” atât în ce privește construcția formei, cât și în modalitatea de exprimarea conținutului artistic. Măestria lor atinge adevărate culmi, lucrările lor reprezintă într-un sens anumit, un punct terminus al strădaniilor compozitorilor înaintași de a ajunge perfecțiunea în toate genurile muzicii.

Nu este însă mai puțin adevărat că însăși perioada barocului a constituit la rândul ei o adevărată epocă de clasicism în special cei doi principali reprezentanți ai acesteia – Bach și Händel – sunt în cel mai deplin sens al cuvântului artiști „clasici”. Dacă în opera celor doi titani formele polifonice vocale și instrumentale ating apogeul, clasicii vienezi duc la perfecțiune formele mari, în special cele sonato- simfonice. Tot astfel se poate vorbi și despre maxima perfecțiune la care ajung celelalte forme în creația clasicilor: ceea ce ei definitivează acum, reprezintă un model – am spune perfect – care este preluat ulterior de romantici, ajungând apoi (cu relativ puține modificări) până în zilele noastre. Deci, tiparele formelor stabilite de ei rămân mari valabile și astăzi. Iată pentru ce epoca respectivă poartă pe drept cuvânt denumirea de „clasicism”. Regulile de construcție, legile, principiile descoperite de ei, sunt bunuri de preț ale muzicii influențând gândirea urmașilor, opera lor constituie obiectul de studiu al generațiilor care i-au urmat.

Nu este sarcina cursului de Forme de a stabili periodizări istorice și nici de a preciza filiații. Dacă totuși am încerca să încadrăm istoricește clasicismul muzical vienez, am putea considera ca dată de pornire anul 1750 care marchează dispariția lui J. S. Bach. Totuși această dată nu o putem accepta decât în mod cu totul arbitrar, întrucât deceniile de la mijlocul veacului al XVIII-lea constituie numai o epocă de tranziție, care cuprinde ce-i drept creația unor compozitori de frunte cum au fost fiii lui Bach, și cei din celebra școală de la Mannheim. Propriu-zis, primele vestigii ale clasicismului le întâlnim abia în momentul în care creația lui Haydn atinge maturitatea: perioada anilor 1760. Pe de altă parte, sfârșitul clasicismului vienez se consideră că a fost marcat de moartea lui

Beethoven, ultimul mare „clasic” (1827). Desigur și această dată este însă tot atât de arbitrară, întrucât cu mult înainte își face apariția pe firmamentul muzicii europene primul mare romantic – Fr. Schubert – ale cărui compoziții timpurii dar deja mature de lied, sunt scrise înainte cu un deceniu, și mai bine, de această dată (1815). Așadar, o periodizare absolută (pedantă) a clasicismului este în general dificilă și relativă; ceea ce interesează însă în expunerea de față – este stabilirea principalelor coordonate de ordin stilistic și formal pe care le întrunește această epocă de dezvoltare a muzicii.

Trebuie să remarcăm de la început că, creația clasicilor a avut drept fundal, frământările de ordin social-politic din jumătatea a doua a veacului al XVIII-lea și din primul sfert al secolului al XIX-lea. Este timpul în care se desfășoară înverșunata ciocnire dintre vechea lume feudală în dezagregare, cu reprezentanții ei: nobilimea laică și clericală și burghezia în ascensiune, ciocnire ce se desăvârșește luând forme violente în timpul revoluției burgheze din Franța de la 1789. Ulterior, războaiele napoleoniene și „Restaurația” vor constitui fondul istorico - politic pe care se va desfășura creația târzie a lui Haydn și cea mai mare parte a operei beethoveniene. Pe plan general artistic, asistăm acum la afirmarea curentului „Sturm und Drang” în literatura germană, unde își fac apariția personalități de o covârșitoare importanță pentru întreaga dezvoltare a culturii europene: Goethe, Schiller și Herder. În artele plastice întâlnim personalitățile unor pictori de seamă ca: Fragonard, Chardin, Boucher, Greuze, Goya sau ale sculptorilor: Falconet și Houdon. În acest timp se accentuează de asemenea tot mai mult antagonismul (evident în special în pictură) dintre arta de curte reprezentată de pictorița Vijée- Lebrun și arta legată de viața și interesele populare cu reprezentantul ei de seamă Jean-Baptiste Chardin. Acest antagonism se va face simțit într-o măsură mai mică sau mai mare în toate artele. O importantă contribuție în orientarea democratică a artei timpului, a avut-o curentul „folcloric” al cărui reprezentanți și-au îndreptat eforturile spre valorificarea comorilor creației populare. Astfel și în compozițiile muzicale ale clasicilor pătrunde tot mai mult intonația populară, dându-le un profil stilistic bine precizat.

Clasicismul vienez nu apare însă ca un fenomen izolat și spontan, el a avut predecesori care i-au pregătit strălucirea: fiii lui J. S. Bach, compozitorii școlii de la Mannheim (Johann și Carl Stamitz, Anton Filtz, Christian Cannabich), școala cehă (Vranicky, Kozeluch, Krama – ultimii

- afirmarea definitivă a organizării tonale major-minore;
- precizarea și îmbogățirea planurilor de modulație care devin generatoarele unor forme mari cum este sonata, rondo-ul;
- ca o consecință a gândirii tonale, se definitivează principiile armoniei clasice și a înlănțuirii acordurilor;
- de aici o anumită structură a melodiei ce izvorește cel mai adesea din interiorul funcțiunilor armonice, figurând acorduri ale diferitelor trepte (arpegii, game, note de schimb, note de pasaj etc.);
- precizarea structurii metrice și ritmice, între care se stabilesc legături strânse, metrul și ritmul condiționându-se reciproc;
- înmulțirea semnelor și a termenilor de expresie și tempo;
- stabilirea unor cvasi definitive privitoare la alcătuirea ansamblului orchestral, a ansamblurilor de muzică de cameră (cvartet de coarde, cvintet de suflători, ansamble cu pian etc.);
- se profilează organizarea motivică a melodiei. Apar celule motivice cu individualitate pronunțată, capabile să exprime un conținut din ce în ce mai complex. Astfel, încă la compozitorii școlii din Mannheim întâlnim elemente motivice care au deja un profil bine precizat primind denumiri conform scopului lor descriptiv:

J. Stamitz

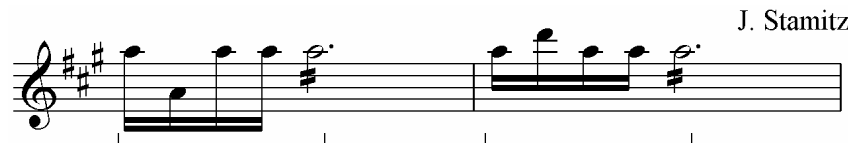


„suspîn”



J. Stamitz

„scânteie”



J. Stamitz

„Schleifer”



Franz Beck

Toate acestea le vom găsi desigur și în melodia clasicilor, ridicate însă la o treaptă superioară, unde structura motivică primește rol covârșitor, mergând până la afirmarea gândirii ciclice bazată pe „motive generatoare”.

Nu este desigur locul aici pentru a dezvolta teoria motivului muzical. (Descrierea acestuia ține de capitolul introductiv al unui curs general de forme). Totuși, reamintim că, motivul ca o categorie structurală istoricește constituită și determinată, își începe ascensiunea în baroc, adică în momentul de primă afirmare a tonalității funcționale major-minore. Clasicismul și apoi romantismul muzical desăvârșesc acest proces. Ele conferă motivului sau celulei melodice de tip motivic, conținutul strâns legat de funcționalismul tonal. Acest profil armonic ce-i permite motivului să „genereze” procesul specific de dezvoltare în cadrul formelor (cum afirmă Helmut Degen), poate fi ilustrat prin multe exemple. Extragem jos două care ni se par semnificative, din partea a doua a Simfoniei în Sol major (Surpriza) de Haydn și partea întâi din Simfonia a doua de Beethoven:

Andante J. Haydn

Do I - V7

Allegro con brio L.v. Beethoven

I Re

În domeniul morfologiei și al formelor muzicale, clasicismul vienez aduce următoarele cuceriri:

- definitivează organizarea perioadei pătrate-simetrice;
- tinde totodată spre depășirea acestei structuri a elementelor periodice, prin: largiri, fraze asimetrice, fraze de 5, 6, 7... măsuri, crearea de perioade complexe;
- preia din baroc: forma simplă bipartită fără repriză, insistând însă asupra celei cu repriză care devine predominantă;
- dezvoltă forma tripartită simplă prin complicarea mijlocului ei ce poate depăși ca extensiune și structură extremele, apropiindu-se de ideea unei tratări;
- la fel, dezvoltă și forma tripartită complexă accentuând separația dintre forma cu trio și cea cu mijloc episod sau de structură complexă, eterogenă;
- promovează forma variațiunilor ornamentale care ulterior evoluează spre variațiuni libere, sau de caracter;

- preluând profilul monotematic al rondo-ului barocului, stabilește un nou tip de rondo monotematic, dar alcătuit după principii bine stabilite: episoadele se reduc la două, structura temei și episoadelor ca și relațiile tonale dintre ele se bazează pe reguli mai precise;
- îmbogățește totodată această formă prin crearea rondoului bitematic și a rondoului sonată;
- desăvârșește forma de sonată creând tiparul sonatei clasice: bitematice - tristrofice, precizându-i elementele și structura. Crează noi relații tonale în sânul forme;
- stabilește componența ciclului sonato - simfonic și succesiunea mișcărilor sale precum și componența ansamblelor pentru care este scris;
- promovează întrepătrunderea între forme și creează cazuri atipice în alcătuirea tuturor formelor și mai ales în cea de sonată. Toate aceste cuceriri în domeniul tehnicii sunt puse în slujba exprimării unui conținut de idei profund, a unui mesaj artistic de o adâncă umanitate ce se adresează ființei omenești de totdeauna. Datorită acestuia, operele clasicilor străbat în marș victorios vremurile, rămânând veșnic tinere; ele nu-și micșorează cu nimic valoarea odată cu trecerea timpului, capacitatea lor de a emoționa, de a influența, rămâne mereu vie.

În muzica clasicilor vienezi se contopește într-un singur tot forma perfectă cu conținutul viu. Este vorba aici despre împlinirea celui deziderat de perfecțiune spre care tinde marea artă: echilibrul între fondul emoțional și modalitatea de expresie artistică. Clasicismul muzical afirmă adesea „seninătatea clasică” ce rezultă evident din acest echilibru. „Sănătate spirituală”, forță de expresie, obiectivitate, structură armonioasă și cristalină, proporție între părți - atât ca număr cât și ca extensiune-construcția riguroasă, echilibrată, iată câteva din cele mai importante trăsături ce se desprind din compozițiile muzicale ale celor trei vienezi. Studiul amănunțit al lor, analizarea formelor pe care ei le clădesc înseamnă asimilarea celor mai importante reguli ale arhitecturii sonore, însușirea unor modele de incalculabilă valoare artistică.

Evident, clasicismul vienez a însemnat un important moment de sinteză. Stilul în care au compus clasicii, implică pe lângă cuceririle anterioare ale muzicii europene, și un număr de trăsături proprii, specifice timpului lor. Evoluția sistemelor tonale, a cadențelor,

transformarea în timp a unor formule melodice legate de cadențele sau turnurile specifice unor sisteme tonale, constituie fondul moștenit de clasici. El se altoiește organic pe intonația cântecului popular german, austriac, sau central european. În acest sens, sunt revelatoare cuvintele lui E. Preusner privitoare la sinteza efectuată de cei trei mari vienezzi: „Din caracterul popular, din cel iluminist sau spiritual-estetic, vedem pornind îndemnurile vieții muzicale (germane n. n.) în secolul al XVIII-lea. Prima mare sinteză a acestora, o găsim la Haydn. Caracter popular, și totuși deloc simplist, ci plin de toate mijloacele artistice...” (E. Preusner, *Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18 Jahrhunderts* - Hamburg, 1935).

În același timp, școala vieneză nu poate fi desprinsă de contribuțiile creatoare ale altor compozitori ai timpului ca: L. Boccherini (1743-1805), F. A. Hoffmeister (1754-1812), I. Plyel (1757-1831), Vanhall (1739-1813), L. Hoffmann (1730-1793) ș. a. Ei se apropie ca stil și manieră de lucru de cei trei clasici, fără a reuși să se ridice la înălțimea acestora. Ca atare, prima școală vieneză prin genialitatea reprezentanților ei, se înscrie în valorile cele mai durabile ale unității, anunțând în același timp unele trăsături ale următorului mare moment cultural - muzical european: romantismul.

ELEMENTE MORFOLOGICE: PERIOADA

Încă din îndepărtatele timpuri ale evului mediu, muzica unor piese cu pronunțat caracter strofic a tins spre delimitarea elementelor morfologice din a căror articulare și îmbinare se conturează tiparul formal integral. Rudimente cadențiale mai mult sau mai puțin declarate, constituiau punctul de joncțiune al părților. Apartenența la muzica vocală cu strofe alcătuite simetric ca număr de versuri și succesiunea rimelor, sau la cea de dans unde simetria devenea obligatorie din necesități coregrafice, duce la conturarea unor morfologii din ce în ce mai bine profilate. În Renaștere și epoca de tranziție, prin evoluția sistemelor tonale spre impunerea ca unic sistem a major - minorului, cadențele melodiei, îmbogățite și întărite prin cadențe armonice, conturează treptat strofe cu structură simetrică pătrată. În Baroc ele se constituie sub forma perioadei, cea mai simplă unitate morfologică relativ încheiată, delimitată prin cadență plină finală. Totodată, în interior, datorită cadenței mediane, ea se va subdiviza în unitățile subordonate denumite fraze muzicale.

Această moștenire în care se includ toate aspectele de: tematică, armonie, structură internă, specifice morfologiei barocului, va fi preluată creator și continuată de clasicii venezi. Astfel apartenența îndepărtată la sursele primordiale din care pornește în general perioada: cântecul și dansul, poate fi confirmată și în cazul morfologiilor clasicilor venezi. Din analiza lor, se poate constata ca o importantă trăsătură de stil aspectul mult mai complex, mai multilateral al alcătuirii perioadei. Elementele ritmico - melodice sau armonice întâlnite aici câștigă în bogăție și varietate, melodia devine mai suplă și tinde să primească o nouă expresivitate. Se poate spune că perioada de tip clasic tinde oarecum să se elibereze de trăsăturile care constituiau în bună parte specificul celei din baroc. Ea se îndreaptă spre o mai mare plasticitate și bogăție a imaginilor, care-i permit exprimarea unor trăiri emoționale mai complexe.

Dintre elementele tehnice și de expresie importante care conferă perioadei de tip clasic trăsături noi, deosebite de cele ale barocului (simplitatea oarecum schematică, aspectul pronunțat dansant sau de arie etc.) se pot cita:

1. Dinamizările

2. Alcătuirea pe două sau mai multe planuri sonore, care implică pe lângă melodia principală și altele, noi, complementare,
3. Complexitatea structurii asociată cu creșterea extensiunii, ceea ce duce la o adevărată „stilizare” a perioadei.

Dinamizările survin ca un mijloc de gradație în interiorul perioadei constând din:

- a) variația de factură a frazei consecvente, prin transpunerea ei la „ottava sopra” și schimbarea de rigoare a cadenței:

L.v.Beethoven: Sonata op.90. Finalul

- b) variația de factură asociată cu elemente de tranziție între fraze (sau alte secțiuni subordonate) și realizarea culminației la sfârșitul frazei a doua:

L.v.Beethoven: Sonata op.2 No.1, partea a II-a

- c) variația melodico-ornamentală practică în melodică frazei consecvente:

Mozart: Vals în Fa major (din caietele de tinerețe)
- pentru cembalo

Alcătuirea pe două sau mai multe planuri sonore urmărește crearea unei complexități pe verticală unde nu numai melodia din vocea de „discant” (cea superioară) definește morfologic perioada ci și celelalte

secundare, cum ar fi de pildă basul:

Planuri

L.v.Beethoven: Sonata op.2 No.2, partea a II-a



Complexitatea structurii determină creșterea și extinderea pe linie orizontală, perioadele astfel construite apărând totodată puternic stilizate. Ele conduc spre depășirea apartenenței primordiale la sursele de cântec sau dans. Perioada devine astfel o strofă a unei forme independente, de sine stătătoare. Fenomenul se poate realiza pe mai multe căi. Cităm două exemple în care:

- a) dezvoltarea dintr-o celulă sau motiv de bază, prin repetări variate, evoluții, lărgiri, secvențe, duce la prelungirea unor fraze cum ar fi cea consecventă, de pildă:

L.v.Beethoven: Cvartetul op.18 No.I, partea I-a

Viol I Allegro con brio



- b) alcătuirea asimetrică, nepătrată, a frazelor (din 3 măsuri), implicarea ritmului sincopic, a lărgirilor și evoluțiilor complexe ale materialului, dă naștere la simfonizarea și stilizarea caracterului de Menuet:

Allegretto Mozart: Simfonia No.40, în sol minor: Menuetul

Perioadă tripodică cu lărgire

Fr.I = 3 ms. Fr.II = 3 ms. Fr.III = $2\frac{1}{2}$ ms. + larg. 5 ms.

Este posibilă în unele cazuri depășirea caracterelor inițiale și cu ajutorul figurației armonice. Anumite perioade nu mai au o melodie propriu-zisă, ci se formează cu ajutorul înlănțuirilor armonice disociate în arpegii, suprapuse unui bas cu rol de susținere armonică, dar și tematică:

L.v.Beethoven: Sonata op.2 No.3, partea a III-a
sect. de Trio (vezi: Scherzo-ul)

Allegro

Toate cele mai sus amintite devin trăsături de stil aducând o contribuție proprie noii epoci clasice. Ele apar de o noutate fie relativă, fie absolută, înlocuind construcțiile morfologice ale compozitorilor barocului.

În continuare vom examina câteva din cele mai cunoscute aspecte întâlnite în perioadele clasicele venezi. Și la ei se întâlnește tipul de perioadă pătrată, simetrică și închisă, atât de frecvent la compozitorii preclasici:

J. Haydn: Simfonia londoneză (Nr. 104)
în Re major. Finalul

a a1

În exemplul citat fraza antecedentă se termină pe semicadență. Exemplul de mai jos este o perioadă în care fraza antecedentă se termină pe cadență imperfectă. Construcția simetrică, pătrată, este prezentă precum și caracterul armonic închis, vizibil:

Tempo di Menuetto

L.v.Beethoven: Sonata op.49 No.2, partea a II-a



Din punct de vedere tematic, perioada clasică poate fi constituită:

- a) din două fraze asemănătoare în conținut diferențiate, doar la cadențe sau cu foarte mici deosebiri în construcție. (vezi exemplele de mai sus)
- b) tot din două fraze, în care însă a doua, constituie o repetare variată, schimbată a primei fraze:

L.v.Beethoven: Sonata op.28, partea a II-a



Este un exemplu de perioadă deschisă modulantă la dominantă minoră. Fraza consecventă: o transpoziție cu o terță mică mai sus, a primei, prezentând unele diferențieri ale desenului melodic.

- c) Se constată uneori o repetare fragmentară a materialului din prima frază a perioadei: Beethoven: Sonata op. 2 Nr. 1 p. II-a (vezi exemplul citat)
- d) Perioada la clasici mai poate fi constituită și dintr-un material în care lipsește repetarea conținutului frazei I, totul formând un bloc unitar alcătuit dintr-un desen unic sau din două porțiuni diferite:

Adagio

L.v.Beethoven: Sonata "Kreutzer", partea a II-a



Armonic și tonal, perioada prezintă două tipuri: perioadă nemodulantă (închisă) – vezi exemplul citat- și perioadă modulantă (deschisă). Cele mai frecvente modulații sunt:

- 1. la dominantă:

J. Haydn: Simfonia Surpiră p.II No.94



- 2. la dominantă minoră - Beethoven Sonata op. 28 p. II.(când este minor), Idem op. 2 Nr. 2 p. III, (vezi exemplul citat)

3. la tonalitatea relativă:



Cazurile citate sunt cele mai tipice. Ele nu exclud și alte drumuri tonale, posibile în cadrul perioadei clasice.

De asemenea, tot perioadă deschisă se consideră cea încheiată pe cadența trepte a V-a. Frecvența sa este însă mult mai restrânsă decât în muzica barocului.

Structura perioadei clasice. În construcția perioadei clasicilor se observă în multe cazuri eșalonarea simetrică și egală a elementelor ritmico-melodice, repartizate de număr egal de măsuri, ceea ce dă naștere la așa-zisă „periodicitate structurală”:

Fr: I

Fr. II.

Formula 2+2

2+2=8 (P.)



Exemplul citat, prezintă periodicitatea cea mai tipică din 2 în 2 măsuri: această structură cuprinde însă și alte formule, după cum vom vedea mai jos.

Astfel, un exemplu de periodicitate structurală este și cel în care materialul celor două fraze, constituie două blocuri a 4 măsuri:



Tot așa, se întâlnesc periodități în care repartizarea materialului se face din măsură în măsură:



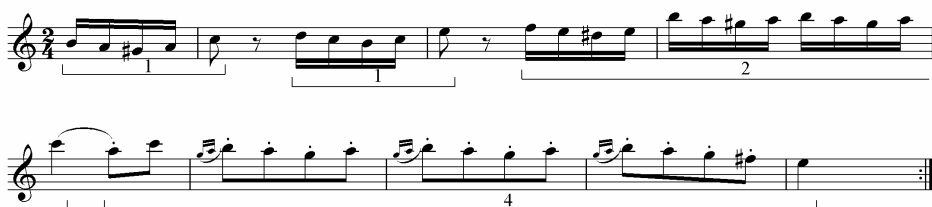
Formula: 1+1+1+1 + 1+1+1+1 (+lărgire 1) -
Beethoven: Cvartet op. 59. Nr. 2 p. III.

În afară de fenomenul „periodicității”, în perioada de tip clasic, se pot observa și „contraste structurale”. Acestea vor repartiza materialul ritmico-melodic pe un număr inegal de măsuri, dând naștere unor formule mai complicate - Beethoven: Sonata op. 2 Nr. 1 p. II (vezi exemplul citat la începutul capitolului).

Formula: 2+2+4 (=8) reprezintă un contrast de totalizare. Altă formulă o constituie cea în care materialul este repartizat simetric în cele două fraze pătrate după schema 1+1+2+1+1+2=8 formând o dublă totalizare (caz prezent și în baroc) - Exemplu: Mozart: Sonata în La major p. I. (vezi ex. citat).

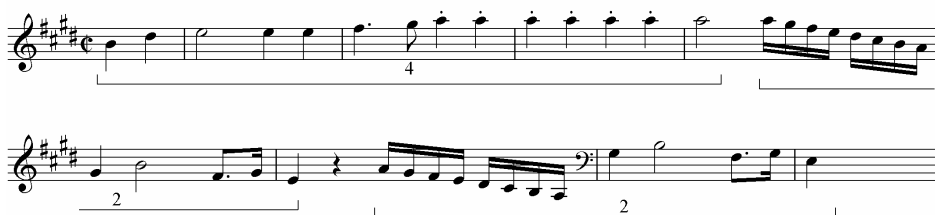
Totalizarea se poate limita și numai la fraza II-a. În acest caz se va numi totalizare finală. Totalizarea dublă finală, repartizează materialul în așa fel încât să rezulte următoarea formulă: 1+1+2+4

Mozart: Rondo "Alla turca" (K.V.331)



Fenomenul invers în construcția perioadei, este „contrastul prin fracționare”. Aici se pornește de la repartizarea materialului pe un număr tot mai mic de măsuri; rezultă formule de felul acesta:

L.v.Beethoven: Sonata op.14 Nr.1 partea a III-a



Una din cele mai caracteristice tendințe ale clasicilor este aceea de îmbogățire neconținută, de spargere a structurii pătrate simetrice a perioadei. Mijloacele de obținere a acestora sunt:

Construcții de perioade cu structură nepătrată. Acestea sunt formate într-un mod nou, evită construcția frazeologică tradițională de 4 măsuri. Apar astfel, perioade în care frazele sunt alcătuite din 6 măsuri, ceea ce conferă întregului un caracter nepătrat, cu tot aspectul simetric pe care și-l păstrează în general:



Structura nepătrată poate da naștere unui număr variat de formule: se pot astfel observa perioade cu fraze alcătuite din câte 5 măsuri având formula: 3+2 sau 2+3. Un exemplu tipic îl constituie:



Formula: Fr. I. =5=(3+2)

Total 10 măsuri

Fr. II. =5=(3+2)

Tot așa, se pot întâlni perioade cu fraze de 7 măsuri în care formulele matematice ale structurii pot să primească aspecte variate: 7=4+3 sau 3+4. Alteori fraza poate avea 9 sau 10 măsuri sau chiar 11 măsuri cu împărțiri structurale din cele mai variate.

Un caz aparte, îl constituie perioada indivizibilă. Aceasta depășește aspectul construcției frazeologice, nepermițând să mai fie subdivizată în fraze constituind astfel un singur bloc unitar:



În tendința de „spargere” a structurii „pătrate” , clasicii construiesc perioade ce întrec extensiunea tradițională de 8 măsuri creând unități indivizibile de 10 măsuri:



Tot în scopul evitării caracterului „pătrat”, apar perioade compuse din 3 fraze (tripodice). Beethoven: Sonata op. 2 Nr. 1 p. III. (vezi ex. citat)

Formula: Fr. I=4, Fr. II=4, Fr. III=4 (+2)

Construcția tripodică, este una din cele mai însemnate mijloace de spargere a caracterului simetric – pătrat - al perioadei. În exemplul citat ea se obține cu ajutorul unor cadențe imperfecte în primele două fraze, cadența perfectă realizându-se abia în fraza a treia.

Fr.I	Fr.II	Fr.III	+ (2) complement cadențial
4	4	4	
I fa	I Lab	I Lab	

În concluzie, tipul de cadență utilizat și drumul modulatoriu al discursului, sunt în ultima instanță elementele care determină posibilitățile de construcție tripodică a perioadei.

Perioade mari și complexe. O altă tendință la clasici, preluată din baroc este aceea de „hipertrofie” a perioadei, căutând să realizeze în consecință o idee periodică mai amplă având extensiunea dublă față de cea obișnuită. O astfel de construcție poartă denumirea de:

Perioadă mare. Ea va avea structura asemănătoare cu a perioadei normale fiind însă de extensiune dublă; va cuprinde 16 măsuri iar frazele câte 8 măsuri:

Andante L.v.Beethoven: Sonata op.26 p I-a

Perioada complexă este aceea a cărei construcție aduce elemente care vizează realizarea unei structuri complexe, prin dezvoltarea multilaterală și amplă a materialului tematic. Compuse ca și perioada simplă uneori din două fraze acestea la rândul lor pot figura ca o unitate independentă. Asemănarea cu perioada simplă este dată aici de similitudinea acestor două fraze:

Allegretto L.v.Beethoven: Sonata op.22 Final

Un fenomen invers hipertrofierii, este abrevierea sau contractiunea. Prin aceasta se procedează la omiterea unor măsuri din totalul de 8 pe care perioada trebuie să le aibă în alcătuirea sa:

Allegro Mozart: Uvertura la Nunta lui Figaro

Formula acestei perioade poate fi următoarea (spre a arăta omisiunea făcută):

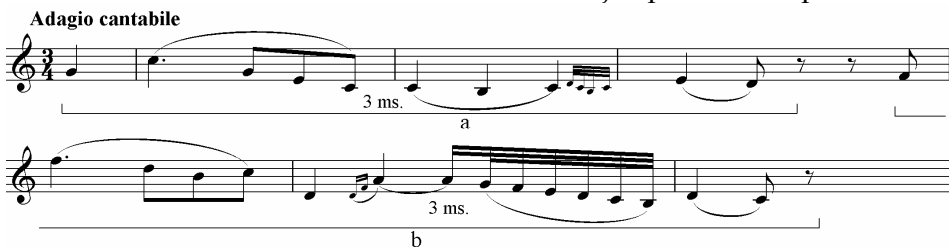
(1) 2 3 4 5 6 7 8
 fr. 3 fr. 4
 (4-1)

În cazul de față lipsește o singură măsură. Nu sunt însă excluse cazurile de omisiune a mai multor măsuri, cum ar fi bunăoară în Simfonia a VII-a de Beethoven, partea a III-a, unde în cadrul unei fraze de structură tripodică, apare eliptică prima subunitate, prin lipsa a două măsuri.



Sunt posibile și construcții morfologice de tip periodic din numai șase măsuri. Frazele componente vor avea în acest caz o alură tripodică, dar cadențele rămân cele obișnuite (tr. V-a, tr. I-a). Formula generală $P=6=3+3$. Este deci o perioadă nepătrată.

Viol. I. Beethoven: Cvartetul în Sol Maj. Op. 18 No. 2, p. II-a



Deranjamentele perioadei. Perioada cu părți inegale

Pentru evitarea periodicității structurale, spre a câștiga un mijloc de gradație, cât și în vederea evitării structuri pătrate, clasicii vienezi construiesc perioade în care intervin „deranjamente” care au drept rezultat alcătuirea inegala ca extensiune și structură a frazelor. În vederea obținerii acestui efect, ei recurg la următoarele procedee:

a) Lărgirea interioară. Aceasta, poate prezenta următoarele aspecte:

1. Repetarea simplă, variată, sau secvențială a materialului unei fraze, sau a unei măsuri dintr-o frază:

Allegretto

1 2 3 4 5

6 6a 6b 7 8

Formula: fr.=4=1+1+1+1

fr.=6=1+1+(1+1)+2

2. Dezvoltarea elementelor din cele 2 fraze cu introducerea tonalităților noi și cadența întreruptă sau imperfectă urmată de repetarea variată a frazei anterioare. (Alteori se repetă fraza consecventă din cauza unei imperfecțiuni cadențiale):

Allegro vivace

L.v.Beethoven: Sonata op.78 p. a II-a

1 2 3 4 1a 2a

3a 4a 5 6 7 8

În exemplul de mai sus, fraza anterioară a fost repetată din cauza imperfecțiunii cadenței: fraza consecventă continuă în mod firesc după repetiția care a avut loc.

3. Prelungirea frazei anterioare cu un număr de măsuri având ca scop precizarea cadenței mediane:

(Viol.) **Allegro**

L.v.Beethoven: Sonata în Fa major pentru vioară și pian op.24 ("A Primăverii") p.

1 2 3 4 (Tr.II)

3a 4a 5 6 7 8

(Tr.Va)

Aici inițial cadența frazei I-a apare pe treapta a II-a, declarată după cele 4 măsuri de rigoare. Se adaugă apoi 2 măsuri necesare aducerii

semicadenței. Formula generală a perioadei va fi deci $P=8, =4 (+2) +4$.

4. Evoluția, cu adăugarea de noi elemente (o nouă fraza) și prelungirea cadenței medii (la pian):

L.v.Beethoven: Liedul "Die Liebe des Nachsten"
op.48 Nr.2 (frază de 6 măsuri)

Lebhaft, doch nicht zu sehr

Tr. V. + 2 pian

b) Lărgirea exterioară

Tot din cauza imperfecțiunii cadenței – de astă dată de la sfârșitul perioadei – fraza consecventă poate primi un adaus de una sau mai multe măsuri care să o completeze și să producă concluzia finală. Acest adaos poartă denumirea de lărgire exterioară. Uneori adaosul este o completare a cadenței și atunci se va denumi complement cadențial:

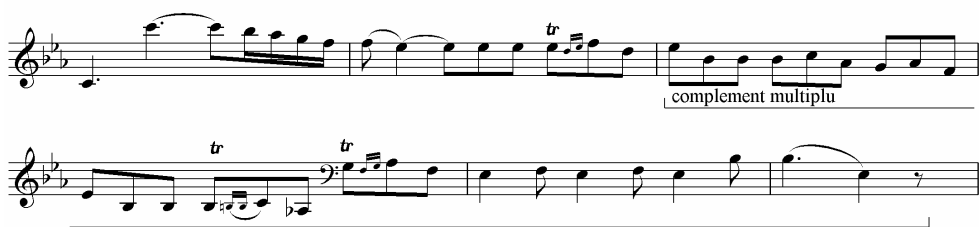
Mozart: Sonata în La major

Exemplul citat reprezintă fraza consecventă. Cadența imperfectă de la finea măsurii a 8-a cere un complement cadențial de 2 măsuri pentru realizarea concluziei.

Complementul poate fi uneori mai complex, implicând un mare număr de măsuri. Se produce astfel fenomenul fracționării treptate a materialului, fapt care precipită concluzia:

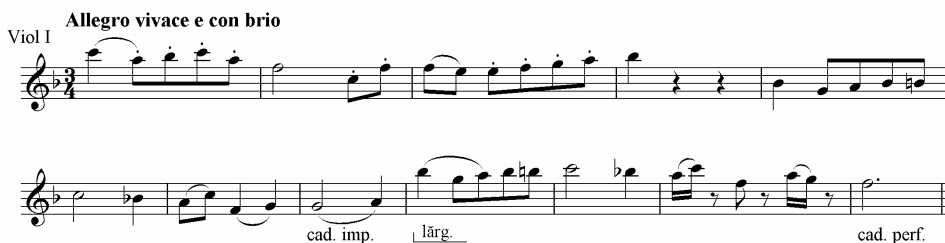
Beethoven: Sonata op.22 p.II-a

Adagio con molto espressione



În unele cazuri lărgirea exterioră aduce repetarea integrală a frazei consecvente cu schimbarea cadenței:

Beethoven: Simfonia VIII-a p. I-a



Suprapunerea cadențelor de frază: Cadențe intruse. Pentru a determina o unitate mai strânsă a elementelor perioadei, cât și în vederea obținerii a unui elan mai pronunțat al discursului muzical, pot avea loc joncțiuni ale frazelor. Acestea se obțin prin suprapunerea cadențelor. În acest fel, rezultă cadențele intruse efectuate prin suprapunerea cadenței de sfârșit cu cea de început. Sunetul cadenței finale de frază, devine astfel sunetul de început al unei noi fraze:

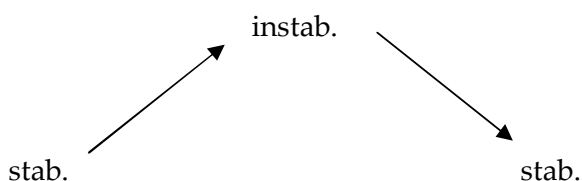
Beethoven: Sonata op.13 p.I-a



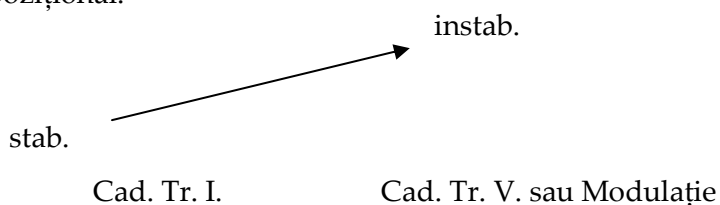
Drumul armonic al perioadei clasice

Perioada clasică, unitatea morfologică relativ încheiată, parcurge un drum armonic unde tensiunea se concentrează în cadențele care intervin în desfășurarea discursului și în eventualele modulații pe care le poate aduce. Astfel în interior se poate observa o curbă armonică: ea pornește de la stabilitate, pentru ca la finea primei fraze, datorită

cadenței pe treapta a V-a sau a cadenței imperfecte, să se ajungă la un punct de instabilitate. De aici până la sfârșit, curba tinde să revină la punctul de repaus al stabilității armonice:



În cazul perioadei deschise (fie prin modulație, fie prin semicadență finală) linia evolutivă a tensiunii armonice devine ascendentă, parcurgând drumul de la stabilitate spre instabilitate, perioada cerând astfel o necondiționată continuare. Acest tip de unitate morfologică, primește un caracter dependent, fiind prezent mai ales în părți de tip expozițional:



În creația clasicilor vienezi, perioada deschisă prin semicadență finală este mult mai rară decât la compozitorii preclasici. Se preferă în această perioadă cu ajutorul modulațiilor care devin tot mai variate și mai frecvente, creând odată cu instabilitatea de la sfârșit și o culoare armonică mai bogată din cea rezultată prin semicadență. Dacă în baroc modulațiile de la finea perioadei erau îndreptate spre tonalități apropiate ca: dominanta și paralela (mai ales cea majoră, la lucrările bazate pe tonalități minore), în compozițiile clasice sfera modulațiilor se lărgeste. Acum, pe lângă modulații în tonalități foarte înrudite (ca cele amintite mai sus) se pot întâlni drumuri modulatorii spre sfere tonale mai îndepărtate cum ar fi:

- dominanta minoră: Beethoven: Sonata op. 28 p.II
Mozart: Rondo „Alla turca”, sau
- medianta superioară minoră: Beethoven: Cvartet op.18 Nr. 4.
Final (vezi exemplele citate).

Așadar, varietatea și bogăția tipurilor de perioade în muzica

clasicilor vienezi, ne arată o tot mai accentuată maturizare a gândirii și imaginației sonore a muzicienilor, care întrec, hotărât în construcția morfologică a lucrărilor lor, tipurile primare dansante. Perioada, ca unitate morfologică, va putea apare acum și în mod independent în cadrul formelor monostrofe, datorită structurilor complexe ale construcției sale. În baroc, aceste forme se dezvoltau pe baza evoluției polifonice (sau de tip secvențial) a materialului frazelor. La clasici perioada simplă sau complexă, dezvoltată prin lărgiri, cadențe întrerupte sau evoluția complexă și multilaterală a materialului, va putea sta la baza a unor lucrări ample, reprezentând o parte constructivă dintr-o formă mare: rondo (tema), sonată – simfonie (tema) sau, uneori alcătuind baza tematică a ciclului de variațiuni.

Câteva exemple: ca formă monostrofică (o perioadă mare cu dezvoltări interoare) apare în liedul de Beethoven „Die Liebe des Nachsten” op. 48. No. 2. În calitate de temă a unor forme mari:

- Beethoven: 32 variațiuni în do minor pentru pian. (Tema: o perioadă).
- Beethoven: Sonata op. 13 p. II și III (Tema: perioada dublă, în primul caz, în al doilea perioadă cu lărgiri). Forma: rondo
- Beethoven: Sonata op. 14 No.2, p. I (Tema: o perioadă simplă de 8 măsuri). Forma: sonată.

Elemente stilistice. Privire generală

Dacă în formele mari ale clasicilor (Rondo, Variațiuni, Sonată) însăși construcția și modificările la care este supus tiparul lor aduc elemente stilistice noi, în formele mici acestea sunt în general mai puțin vizibile. Aparent, aspectele formelor scurte rămân aceleași ca și în epoca barocului. La o examinare atentă transformările de ordin stilistic se ivesc însă atât în ce privește viziunea armonică, polifonică, ritmică, modulațiile, structura melodică, etc., cât și în unele detalii ale tiparului formal. În locul caracterelor în mare parte schematice (dar, de sigur, în același timp variate) din micile piese ale preclasicilor, noua epocă aduce o îmbogățire pe toate planurile, inclusiv în structură, morfologie și extensiunea acestui gen de lucrări.

Aruncând o privire, fie și sumară, asupra caracterelor care le imprimă însușiri stilistice noi legate de construcția formei, constatăm următoarele:

1. Formele monopartite au o frecvență mai scăzută decât în baroc, fiind aplicate mai mult în liedul vocal (Beethoven: „Gottes Macht und Vorsehung” pe versuri de Gellert, op. 48 No. 5). Piese instrumentale ca Preludiul, Invențiunea etc., în care ele își găseau înainte o utilizare frecventă, ajung aproape abandonate.
2. În cadrul formei bipartite, deși se întâlnește și cea fără repriză, observăm o referință pentru formele cu repriză, mai bine conturate, mai „rotunde”. Se poate vorbi despre adevărata lor maturizare abia începând cu clasicii vienezi. Mijlocul (schitarea unui început de strofă mediană), mult mai diferențiat, mai instabil, aduce adesea un moment de scurtă dezbatere a materialului tematic. Repriza prin culminația care poate surveni uneori, produce o încheiere mai clară, mai concludentă a formei. (Beethoven: Sonata op.2 No. I, p. II-a ms. I-16).
3. Formele mici tristrofice se constituie mai ales în scheme tipice cu repriză. Vechiul lied tristrofic „monotematic” (A-A'-A) fără să dispară (prezent în anumite scheme intermediare, sau chiar

explicite), este întâlnit mai rar. Astfel forma cu mijloc diferențiat A-B-A devine acum cea caracteristică. Aici strofa mediană, mai instabilă, se poate lărgi devenind un adevărat sector de elaborare, extins ca proporții (Beethoven: Simfonia I-a op. 21: Menuet, Sonata op.2 No. 3 p. III-a Scherzo). Tot aici pot interveni în mod excepțional și elemente tematice intruse (Beethoven: Sonata op.2 No. 2 Scherzo) cu rol de anticipare a unor secțiuni morfologice viitoare. Repriza dinamizată sau extinsă este des întâlnită, dar și cea statică apare frecvent.

4. Dispar vechile tipare provenite din muzica medievală, (care apăreau arareori în baroc) amintind de forma în lanț: A-B-C.
5. Multe piese în formă mică primesc introduceri și code cu extensiuni și însemnătate variabilă (ceea ce se întâlnea rar în epocile anterioare).

Așadar, formele mici ale clasicilor vienezi chiar dacă păstrează în linii mari vechea constituire din epoca barocului, tind spre amplificarea proporțiilor, delimitarea și precizarea funcției strofelor care le compun, precum și la o evidentă varietate a arhitecturii. Toate acestea se înscriu ca însușiri noi ale unui stil ce se altoește pe vechea moștenire aducând maturizarea, cristalizarea deplină a formelor scurte.

Forma bipartită simplă

Forma mică bipartită a clasicilor vienezi preia în parte modelul existent la compozitorii perioadei barocului, pe care îl îmbogățește cu elemente noi. Astfel, după cum arăta, dacă în baroc forma caracteristică bipartită era cea fără repriză, în epoca clasicismului vienezi compozitorii preferă un tip nou de formă: cea în care apare principiul reprizei.

Tot așa, spre deosebire de exemplele din baroc în care există un anumit tip preponderent de relații tonale în sânul celor două strofe, aici aceste relații pot apărea schimbate, fără însă a exclude cu totul vechile tipologii.

Schimbările de ordin stilistic ale formei în cauză, vizează deci: îmbogățiri structurale și de ordin funcțional ale celor două strofe, lumea armonică (și implicit relațiile tonale) precum și un nou tip de melodie, caracteristic noii epoci.

Forma bipartită simplă fără repriză este păstrată și de clasicii școlii

vieneze. Ea se caracterizează prin faptul că cea de a doua perioadă nu conține repetări distincte ale vreunei idei sau fraze anterioare. Ca și în baroc această formă își păstrează alcătuirea bipartită bazată pe reunirea a două perioade A-B (din care însă lipsește principiul reprizei datorită absenței repetărilor mai sus amintite), repriza tematică fiind înlocuită cu repriza tonală (atunci când prima perioadă este modulantă).

Forma fără repriză este prezentă în special în muzica vocală sau în piese instrumentale în care se întrevide o aderență la principiul construcției melodice vocale sau o derivație directă din aceasta. Este cazul temei variațiunilor din partea a II-a a Sonatei op. 57 de Beethoven sau a temei finalului Sonatei op. 109 de același compozitor.

Cauzele pentru care această formă este utilizată în special în muzica vocală sunt:

1. Datorită textului care are o acțiune unificatoare repriza, tematică este mai puțin necesară, deoarece însăși reluarea unor idei anterioare din text, ține locul reprizei.
2. Adesea alcătuirea, continuitatea și înlănțuirea logică a ideilor din text nu permit repetarea vreunui segment muzical anterior (care a ilustrat o idee ce nu mai poate fi repetată în contextul literar). Uneori repetarea poate să apară în sensul unei code sau a unui segment conclusiv.

Unitatea formei va fi realizată:

Tematic – prin uniformitatea sau tipul unic al desenului celor două perioade care păstrează alcătuirea motivică, ritmică de bază, având și eventuale schimbări. Cu toată unitatea desenului, în a doua perioadă, datorită varietății cu care aceasta este prezentată ea nu dă impresia de repriză.

Tonal- Armonic – se păstrează unitatea tonală a întregului. Este posibilă modulația la finea primei strofe: ea vizează tonalități apropiate ca dominantă, paralela, sau altele mai îndepărtate care pot uneori să survină. Perioada secundă va aduce totdeauna restituirea tonalității de bază, fapt care dă naștere aici la principiul repriză tonală, fără a o mai aduce și pe cea tematică.

Structural - se evidențiază egalitatea perioadelor ca durată, ele putând avea aceeași construcție. Caracterul primei, va fi în general expozițional având o construcție bifrazică, alteori caracterizându-se prin tipul unic al desenului. Ea poate fi și o perioadă indivizibilă sau nepătrată. Lărgirile sunt mai puțin frecvente fără însă ca să fie excluse. În

cazul unei structuri de tip fracționat la începutul perioadei, ea poate fi urmată ulterior de o totalizare.

Perioada a doua primește un caracter de dezvoltare la început, iar spre sfârșit unul de concluzie. Sunt posibile largiri de toate felurile care duc la perturbarea structuri inițiale pătrate, ca și la prelungirea strofelor. De asemeni, nu sunt excluse nici introducerile, tranzițiile și segmentele de codă.

Forma bipartită simplă cu repriză este compusă din două perioade a căror reunire dă naștere unității conținutului de idei a întregii forme. Aceasta se realizează tot pe trei planuri: tematic, armonic și structural.

Tematic – unitatea formei se conturează prin repetarea unui material din strofa întâi, la sfârșitul primei perioade, ca și datorită asemănări din conținut a materialului frazelor din perioada primă. În fraza întâi a celei din a doua strofe, (de tip caracteristic median), materialul păstrează de asemenea, în majoritatea cazurilor, înrudiri evidente cu cel din prima perioadă.

Armonic - tonal – unitatea este exprimată prin prezența unei tonalități fundamentale de la care se pornește și care se stabilește în mod obligatoriu la sfârșit după eventualele modulații care pot interveni în desfășurarea formei. Astfel, se poate vorbi despre o unitate închisă tonal în cadrul întregului, care reprezintă un organism muzical de sine stătător.

Structural - unitatea va fi păstrată în majoritatea cazurilor din construirea egală ca durată acelor două strofe. Uneori perioada a doua poate fi mai lungă datorită lărgirilor care - și pot face apariția. De altfel modificări nu sunt excluse nici în cadrul primei strofe. Posibilitățile de lărgire a perioadei a doua pot fi de două feluri:

- a) lărgirea sa în interior: este vorba de prima frază (de tip median) în care pot interveni lărgiri fie datorită unor construcții secvențiale, fie prin intervenția unor elemente de tranziție ce conduc spre repriză, fie prin imitații polifonice;
- b) lărgirea în exterior- cea mai frecventă, se produce din apariția unor complemente cadențiale la sfârșitul perioadei, sau a unor pasagii conclusive cu aspect de codă (sau codettă)

Funcția strofelor. În forma bipartită simplă cu repriză, cele două strofe componente primesc funcții bine determinate. Astfel, prima are în

mod evident o structură expozițională, care se poate observa de altfel și în cadrul formei fără repriză. Cel mai semnificativ fenomen îl reprezintă însă perioada a doua. Aceasta primește un profil special însumând o funcție dublă: una cu caracter median (de dezvoltare) - în prima frază și una de concluzie (de repriză)- în fraza a doua. În sensul funcției, perioada a doua nu este deci una „normală”, (tocmai din cauza construcției sale în care frazele au alcătuiți și roluri atât de diferite!). Acest fapt, constituie o noutate incontestabilă față de forma bipartită a barocului unde elementul de repriză tematică era relativ rar; la clasicii vienezi el devine însă aproape un principiu călăuzitor în construirea formei. De asemenea, „germenul” reprizei tematice care aici însumează doar o singură frază, constituie premiza dezvoltării formei tripartite unde repriza sa citează în întregime prima strofă. Se poate vorbi deci despre forma bipartită simplă cu repriză, ca fiind tiparul din care descinde în linie directă forma tristofică a clasicilor.

Descrierea formei.

Perioada I este de structură tipic expozițională. Unitatea ei este dată:

- a.) tematic prin asemănarea în conținut a celor două fraze. Când desenul lor diferă, se păstrează totuși o unitate a ritmului; de asemenea se poate vorbi și despre un echilibru interior, o curbă unică pe care o descrie desenul melodic, fapt care-i conferă caracterul expozițional;
- b.) armonic, prin aspectul închis (monotonal) sau modulat pe care-l poate lua. Modulațiile cele mai frecvente sunt: la dominantă, la paralelă sau eventual, la medianta superioară (având frecvent o funcție de dominantă). Aspectul deschis accentuează și mai mult funcția expozițională, întrucât modulația reclamă neapărat o urmare, o continuare, ca și (mai rar!) semicadența. Exemplu: Beethoven – Sonata op. 31 Nr. 3 Menuet.
- c.) structural – unitatea perioadei va reieși din egalitatea celor două fraze și caracterul pătrat al acestora. Foarte rar apare structura nepătrată unde întâlnim în construcția frazelor structuri ca: 6+6 sau 5+5, eventual 7+7. Alteori pot apare elemente de tranziție ce conduc spre perioada a doua. Acestea ating în unele exemple noțiunea de punte.

Strofa a II-a (Perioada a II-a)

Fraza I-a are – așa cum am văzut – o funcție mediană, unde se observă o pronunțată tendință spre instabilitate; totodată ea mai determină și un element de contrast în contextul formei reprezentat tematic prin:

- a) prezența unui material melodic (sau ritmico - melodic) relativ nou (al cărui tip intonațional poate fi însă identificat ca provenind din formulele primei strofe):

Beethoven: Sonata op 2 Nr. 2 Final ms. 9-11



- b) se semnalează de asemenea și procesul elaborării tematice în cadrul acestui segment (aici elaborarea nu poate prezenta o importanță și lua o proporție prea însemnată, datorită extensiunii restrânse a mijlocului). Totuși ea se traduce prin:

- fracționare, segmentare, lărgire, micșorare, inversare a elementelor motivice sau ritmico-melodice;
- suprapuneri și dialoguri polifonice, imitații la doua sau mai multe voci:

Beethoven: Sonata op. 2 Nr. 2 Final

Beethoven: Sonata op. 22 Menuet partea de Trio (vezi ultimul capitol).

Armonic mijlocul prezintă instabilitate prin:

- acorduri în răsturnări, determinând adesea rezolvări întârziate:

Beethoven: Sonata op. 2 Nr. 1, p II-a ms. 9-12



În același exemplu:

- prezența punctului de orgă peste care se suprapun construcțiile armonice instabile (Beethoven: Sonata op. 2 Nr.1 p.2 ms. 9-12) – vezi și exemplu precedent;
- evitarea tonice, mai ales când aceasta este exprimată în acorduri în stare directă (în special poziția octavei);
- schimbarea tonalității, adeseori modulații sau inflexiuni modulatorii;
- aderența la mixolidic, respective situarea în sfera dominantei tonalității de bază, fără sensibilitatea acesteia.

Beethoven: Simfonia a IX-a Tema Finalului.

De cele mai multe ori mijlocul formei bipartite simple se termină pe o semicadență, care constituie o anacruză armonică ce pregătește intrarea în repriză.

Structural – mijlocul reprezintă ca lungime jumătatea perioadei, alcătuind o frază. Uneori prin largiri depășește însă această extensiune putând merge până la dublul ei – caz întâlnit însă mai rar. De asemenea microstructura motivică aduce și ea cel mai adesea fragmentări, datorită construcției generale secvențiale sau a repetărilor, eventual al fragmentărilor polifonice imitative pe care le putem întâlni.

Repriza constituie partea a doua a strofei secunde, fiind deci fraza finală a ei. Primește caracterul respectiv de repriză datorită faptului (deja cunoscut) că citează textual sau variat un material al primei perioade, respectiv una din frazele sale (de obicei consecventa). Scopul acestei citări este de a crea o unitate a întregii forme, de a o „rotunji” și a-i da o încheiere, o concluzie. Repriza aduce așadar:

Tematic:

1. Asemănarea melodică și ritmică cu una din frazele perioadei prime, datorită repetării (textuale sau variate) a uneia din ele, obișnuit fraza consecventă.

2. Produce și culminația (climax-ul) formei datorită concentrării energiei, a tensiunii care rezultă adesea din modul cum este condusă linia melodică, sau înlanțuirea armoniilor.

Armonic: când întreaga formă se păstrează în tonalitatea dată, repriza statică (textuală) a frazei consecvente din prima perioadă este posibilă. În cazul în care aceasta a fost modulată sau au avut loc modulații în fraza de mijloc, repriza va trebui să sufere modificările necesare în vederea revenirii tonalității inițiale. Dacă în prima perioadă s-

a întâlnit o puternică deviere (fie și temporară) spre dominantă, în repriză modificările respective vor avea în vedere realizarea unei inflexiuni în sfera plagalului spre a contracara tendința oarecum centrifugă existentă în strofa întâi.

Structural. Repriza poate să coincidă ca structură cu una din frazele strofei prime, sau poate fi mai compactă contrastând astfel cu mijlocul. De asemenea, pot surveni largiri – fie în interiorul frazei (prin repetarea secvențială a unui material preexistent, trecut în repriză), - fie (cel mai adesea la sfârșit) prin introducerea unui complement cadențial cerut de cadența finală imperfectă - Mozart: Sonata în La major p. I-a. Tema

Totuși largirile respective sunt produse în așa fel încât lungimea reprizei să nu depășească în general extensiunea primei perioade.

Forma bipartită poate primi introducere care în cele mai frecvente cazuri este legată tematic de materialul piesei; de asemenea poate avea la sfârșit și o scurtă concluzie (coda). Aceasta va fi constituită din câteva acorduri aduse cu scopul de a adânci tonalitatea – numită și codă armonică – sau poate să aibă la bază o construcție armonică deasupra unui punct de orgă pe tonică. Coda tematică este alcătuită din elemente ale formei propriu-zise. În cazuri mai rare pot surveni și unele momente de tranziție intercalate, fie între perioada I-a și partea de mijloc, fie între mijloc și repriză: toate acestea cu scop modulatoriu sau de „rotunjire” a formei. Când importanța tranzițiilor este mai mare, ele pot atinge noțiunea de punte.

Repetarea părților. Strofele formei bipartite simple se pot repeta fiecare în parte sau numai una dintre ele – respectiv perioada I sau II, dar cel mai des se întâlnește repetarea strofei a doua. Este posibil de altfel și lipsa oricăror repetări în cadrul formei.

Iată schematic cele trei posibilități:

- 1.) I :|| II:||
- 2.) I || II:||
- 3.) I :|| II ||

Utilizările formei. Liedul mic bistrofic se întâlnește în cadrul unor piese instrumentale independente ca: preludii, cântece fără cuvinte, dansuri. De asemenea, el poate constitui parte integrantă dintr-o formă mai mare:

- tema unui ciclu de variațiuni - Mozart: Sonata în La major p. I
- prima strofă a unei forme tripartite complexe - Mozart: Vals (din caietul „Mozart copil”)

- strofa de mijloc a unei forme tripartite complexe - Mozart: Vals (din caietul „Mozart copil”)

- tema unui rondo - Beethoven: Sonata op. 2 Nr.2 – Final

Ea mai poate fi găsită și în muzica vocală unde predomină însă varianta fără repriză.

Material de analiză

Mozart: Sonata pentru pian în La major p. I (Tema)

Beethoven: Simfonia a IX-a. Tema finalului

Beethoven: Cvartet op. 18 Nr. 4 – Final (Allegro - Tema)

Beethoven: Cvartet op. 18 Nr. 5 p. III (Tema)

Beethoven: Sonata op. 57 p. II (Tema)

Beethoven: Sonata op.109 Final (Tema)

Analiză

L. v. Beethoven: tema finalului din Simfonia a IX-a op. 125 („Oda bucuriei”). Re major 4/4

Formă bipartită simplă cu repriză.



Intonată de violoncele și contrabași, această temă stă la baza finalului Simfoniei a IX-a de Beethoven, constituind de fapt materialul întregii lucrări. Tot ce conțin părțile anterioare ca material tematic, apare ca o prefigurare a acestei idei în care compozitorul a căutat și a izbutit să cânte bucuria. Munca pentru definitivarea profilului melodic al ei a fost trudnică. După cum relatează Breuning, prieten din tinerețe a lui Beethoven, într-o scrisoare din anul 1823, „Simfonia a IX-a era deja terminată până la partea a IV-a, ceea-ce înseamnă că o avea în cap, iar ideile principale erau stabilite în caietele de schițe... Pentru munca de elaborare a părții a patra, a început o luptă rar întâlnită... Într-o zi, intrând la el în cameră mi-a strigat: „Am găsit-o , am găsit-o!”. Întreaga simfonie a fost terminată în februarie 1824, iar „tema bucuriei” cu plasticitatea ei melodică și-a găsit deplina întruchipare, generând mai

ales variațiunile finale.

Dar Beethoven a purtat în sine această temă, practic, întreaga sa viață. Încă din anii tinereții se poate spune că presimțit principalele ei contururi melodice. Liedul „Dragostea împărtășită” (1794) precum și Fantezia pentru cor, pian și orchestră (1808), se sprijină pe o idee melodică înrudită, ce parcă ar vrea să anticipe „Tema bucuriei”:

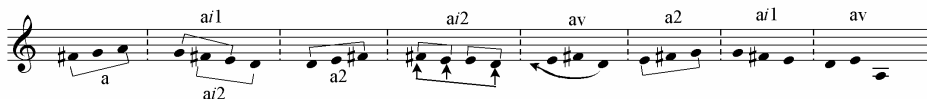


Analiză structurală. Din examinarea atentă a materialului melodic, reiese că la temelia formei stă o celulă melodică alcătuită dintr-un tricord. Prin transpoziții, inversări, combinări, eliziuni de sunete, ea va da

naștere complexului melodic. Această celulă este:



Avatarurile la care o supune compozitorul creează următoarele ipostaze ale ei, așa cum reiese din desfășurarea melodică:



Așadar, este vorba de o strânsă unitate a materialului asigurată de circulația neconținută a celulei pe tot parcursul strofelor. Importanța celulei tricordale care se comportă ca un nucleu generator al tuturor părților Simfoniei a IX-a, merge până acolo, încât a influențat gândirea compozitorilor romantici. O seamă de lucrări camerale sau simfonice scrise pe parcursul veacului trecut (mai ales în decadele de mijloc) au la temelie tot un tricord generator. Printre cele mai importante cităm: Sonata pentru pian în sol minor op. 22 de Schumann; Sonata în fa minor op. 5 pentru pian; Simfonia I-a în do minor op. 68; Concertul No. I pentru pian și orchestră în re minor op. 15 de Brahms.

Forma și morfologia. Asemeni multor teme clasice de variațiuni, și exemplul pe care îl analizăm se înscrie ca o formă bipartită simplă cu repriză, formată dintr-un total de 16 măsuri, cu repetarea mijlocului și a reprizei.

Strofa I-a. Este o perioadă simplă, pătrată, închisă, cu funcție expozitivă. Cele două fraze componente ale sale, au material comun, prezentând vădite înrudiri. Se încadrează în schema: a (4) - a' (4). Cadențele: cea mediană se oprește evident pe treapta a V-a (semicadență), cea finală pe treapta I-a. Structura cunoaște o periodicitate

structurală de tipul 2+2 $2+2 = 8$.

Strofa a II-a își împarte frazele în sensul a două subunități cu rol diferit:

- fraza I-a constituie mijlocul formei, se poate nota cu litera b, datorită materialului ei relativ nou, provenit din divizarea și transformările intervalice la care este supusă celula melodică de bază. Ritmul se îmbogățește cu implicarea valorilor de optime, aducând diminuții ale aceleași celule. Tonalitatea devine la fel, mai instabilă, datorită situării mijlocului în sfera dominantei cu aderență la mixolidic. Structura fracționată la început, în unități de o măsură, reunește apoi un total de două măsuri. Este așadar, vorba de un contrast de totalizare de tipul 1+1+2.

Schema: $b = 1+1+2 = 4$ cadența pe treapta a V-a

- fraza a II-a cu caracter de repriză este pregătită încă din ultima măsură a mijlocului prin sincopă. Sunetul fa diez (ms. 12) cu valoare de pătrime este legat de același sunet din măsura următoare, producând șocul sincopic, aducând prin aceasta o ușoară dar însemnată dinamizare. Astfel, întreaga frază primește un interes nou, cu toate că este în fond identică prin materialul ei cu fraza a II-a din prima strofă. Elanul creat de sincopă facilitează stabilirea pe cadența finală a treptei I-a.

Schema generală a formei

Strofa I	a		a'	
perioadă	4=2+2	tr. a V-a	4=2+2	tr. I
8 ms	fr. ant.		fr. ant.	
Strofa a II-a	b		a2	
perioadă	4=1+1+2	tr. a V-a	4=2+2	tr. I
8 ms	mijloc		repriză	
Totalitatea formei bipartite: Perioadă +				
Perioadă = $8+8 = 16$ măsuri				

Forma tripartită simplă

În ceea ce privește aspectul general și construcția în linii mari, forma tripartită simplă a clasicilor vienezi nu aduce elemente esențiale noi față de același tipar prezent în lumea formelor barocului. Și aici avem construcția tripartită în care se semnalează prezența a trei strofe dintre care prima și ultima identice sau asemănătoare. Este deci prezent principiul de repriză caracteristic formelor tripartite ale barocului. Noutatea pe care o aduce aceeași formă la clasici, constă însă în extensiunea și structura mijlocului ca și modificările cu aspect de dinamizare întâlnite frecvent în reprizele clasicilor. Astfel, mijlocul poate primi aspectul de elaborare motivică sau al uneia de tip polifonic - imitativ. Caracterul de simplă strofă mediană a ei în formele tripartite din baroc este depășit deci, tocmai prin diversitatea construcției. O altă modificare esențială este și cea care privește mijlocul de dinamizare a reprizei care poate acoperi uneori noțiunea de „variațiune” a strofei prime. Iată deci, și în acest sens o îmbogățire substanțială față de formele cu „Da capo” ale barocului.

Geneza formeii. Aparent forma tripartită simplă ia naștere din cea bipartită prin prelungirea reprizei acesteia care devine egală cu extensiunea unei perioade. Ulterior, se poate vorbi și despre posibilitatea de amplificarea mijlocului care de la extensiunea de frază, ajunge la o perioadă, putând chiar să depășească cu mult această lungime. Un grafic comparativ al celor două forme dă imaginea genezei aparente a liedului tristrofic mic:

	Per.I	Per.II	(fr. cons.)
Foma	fr.ant. fr.cons.	mijloc repriză	
bipartită simplă			

	Per.I	Mijloc	Repriză
Foma	fr.ant. fr.cons.		fr.ant. fr.cons.
tripartită simplă	Strofa I	Strofa II	Strofa III

Trăsături comune cu forma bipartită simplă. Liedul tristrofic mic realizează asemănări cu cel bistrofic prin: asemănarea în conținut a primei perioade și a secțiunii de repriză, prin faptul că este o formă tonal

închisă unde modulațiile sunt rezervate sfârșitului primei perioade sau mijlocului, precum și prin faptul că repriza în ambele cazuri are trăsături comune.

Tipuri de formă. În cadrul formei tripartite simple întâlnim la clasici următoarele tipuri în ceea ce privește alcătuirea:

1. Tipul prim este dat de așa-zisa formă tripartită mono - tematică (cu o singură idee de bază) a cărei alcătuire este din trei strofe cu un conținut comun. Aici, mijlocul este o transpoziție în altă tonalitate (cel mai frecvent la dominantă) a materialului din prima perioadă, iar repriza se realizează prin citare textuală. Tipul respectiv întâlnit la compozitorii din baroc (Telemann: Bourée) se păstrează la clasici fiind întâlnit până și în muzica romantică (Weber: Vals din opera Freischütz, la Beethoven, parțial în Sonata op.2 No.3 - Scherzo, sectorul de Trio).

Schema unui astfel de lied este: A - A' - A, sau A - Av - A. Se cunoaște însă și o altă schemă înrudită, rezultată din repetarea variată (la cadențe și în acompaniament) a uneia și aceleași idei periodice de bază. Formula ei va fi: A - A' - A", sau A - Av' - Av". Exemplu: Beethoven: Sonata op.28, partea III-a (Scherzo), sectorul de Trio.

A = P.8 ms. si Re

A' = P.8 ms. Re si

A" = P.8 ms. Re si

2. Tipul fundamental al forme este cel în care secțiunea de mijloc nu constituie o repetare transpusă (sau variată) a primei strofe ci o dezvoltare a materialului ei tematic. În cadrul acestui tip întâlnim de asemenea trei cazuri principale de formă:

a) cu mijlocul de extensiune a unei fraze (4 măsuri) terminat pe o semicadență, fapt care din punct de vedere armonic îi conferă un caracter deschis (de frază antecedentă - care cere o urmare).

Beethoven: Sonata op 49 Nr. 2 –Tempo di Menuetto



b) cu mijlocul având extensiunea și structura unei perioade de tip median.

Ex:Mozart: Simfonia în Mi bemol major (K.V.543) - Menuetul - sectorul de Trio ms. 9-17



c) cu mijlocul de proporții ce depășesc atât extensiunea cât și structura periodică. Este vorba aici de construcții neperiodice având adesea aspecte de elaborare: acest tip îl găsim mai ales în formele ample simfonice.

Beethoven: Simfonia I-a. Partea III-a - Menuetto



Din punct de vedere istoric, acest tip s-a format mai ales începând din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea fiind caracteristic formelor simfonice ale clasicilor vienezi.

Descrierea formei. Alcătuită din trei strofe, forma tripartită simplă primește la clasici următoarele particularități esențiale:

Perioada I-a ca și în cazul formei bipartite, este o perioadă de tip expozițional. În acest sens, ea nu se deosebește fundamental de perioada expozițională a formei bistrofice mici, nici în ceea ce privește construcția și nici ca structură. Singura sa particularitate mai evidentă este faptul că datorită amplitudinii mai mari a formei, ea va avea acum un caracter mai expansiv, mai dinamic, mai conform cu extensiunea generală a formei tripartite. Armonic, ea poate fi închisă sau modulată; modulațiile care survin pot însă depăși în muzica clasicilor relația de dominantă sau

relativă, gravitând uneori spre tonalități mai îndepărtate (înrudite în gradul 2 sau 3). Structural se remarcă de asemeni o libertate mai mare, datorită: construcțiilor care pot să evite structura pătrată, alcătuirii tripodice, frazelor asimetrice de 5, 7 sau 9 măsuri, lărgirii frazelor. Un frumos exemplu de perioadă tripodică cu lărgire exterioară îl aflăm la Beethoven în Sonata op.2 No.I, partea a III-a, strofa I-a:

$$P = 14, = 4+4+4,+2 \text{ lărgire}$$

Totalitatea formei de Menuetto a acestei mișcări o constituie un lied tristrofic mare cu trio, iar menuetul propriu-zis, un tristrofic simplu.

Tematic frazele pot afirma asemănarea prin conținut sau pot avea un material tematic diferit. Uneori construcția frazeologică lipsește.

Mijlocul aduce un contrast față de prima strofă. În toate cazurile citate anterior, el reprezintă o noutate față de forma barocului datorită construcției sale de mare diversitate structurală, mergând până la momente de elaborare.

Tematic el aduce contrastul prin travaliul la care supune materialul strofei întâi, realizat prin:

- schimb de intervale, răsturnări, măririi, micșorări ale intervalurilor;
- segmentarea elementelor motivice și submotivice;
- prezentarea acestor elemente în conjuncturi noi;
- construcție secvențială care duce la depășirea structurii periodice pătrate;
- țesătură polifonică reprezentată de dialoguri sau imitații;
- elemente ritmice noi sau transformarea ritmică a lor în procesul elaborării.

Armonic mijlocul se caracterizează de cele mai multe ori prin instabilitate. Aceasta se obține în primul rând prin modulații în tonalități apropiate sau mai îndepărtate (întâlnite des la clasici). Modulațiile și inflexiunile modulatorii aduc în plus un element de diversitate în cadrul formei. În cazul când mijlocul rămâne în tonalitatea de bază, el prezintă răsturnări instabile ale acordurilor. În general însă, spre deosebire de mijlocul formei bipartite care gravitează în sfera dominantei sau a mixolidicului, aici sunt caracteristice îndepărtările mai mari de la tonalitatea inițială, fapt care aduce o noutate față de liedul bistrofic. Încheierea mijlocului se face frecvent pe semicadență dându-i un caracter deschis, ceea ce creează noțiunea de anacruză armonică. Ea are menirea de a rechema reprima și, implicit, tonalitatea de bază. Prelungirea acestei

anacruze poate de asemenea crea unele modificări în structura și extensiunea mijlocului; apar pasaje de tranziție care îl amplifică.

Structural secțiunea de mijloc se prezintă cu o mare varietate de construcție având, așa după cum am mai văzut caracter de:

- frază (de 4 măsuri - respectiv 8);
- perioadă (de 8 măsuri - respectiv 16);
- construiți neperiodice cu aspecte de elaborare, iar alte ori poate intercala un segment de tranziție spre repriză.

Partea a III-a - Repriza constituie rememorarea materialului din strofa primă, restituind totodată și tonalitatea inițială, dând prin aceasta caracterul rotund și închis formei tripartite. Față de repriza formei tripartite a barocului, la clasicii vienezi întâlnim următoarele cazuri noi:

└ -repriza lărgită;

└ -repriza dinamică.

Repriza lărgită este cea în care se întâlnesc amplificări ale frazelor; de obicei se lărgeste fraza consecventă prin adăugarea de complemente cadențiale. Se pot de asemeni întâlni construiți neperiodice derivate tocmai din lărgirile interioare la care este supusă repriza; în cadrul acestora se produce culminația întregii forme. Construirile cu caracter de lărgire pot la un moment dat să creeze chiar elemente noi în contextul reprizei modificându-i puternic structura pătrată inițială din prima strofă. Prescurtarea reprizei este un alt fenomen care alterează structura primordială a strofelor, dar ea se întâlnește mai rar. Exemple de repriză lărgită găsim la Mozart, în Menuetul Simfoniei în Mi bemol major (K.V.543), unde prin lărgire exterioară perioada inițială de 16 măsuri (din strofa I-a) primește în total 20 de măsuri. La fel, la Beethoven, în partea a II-a din Sonata op.14 No. I (Allegretto) unde lărgirea se asociază cu o culminație a tensiunii sau în Cvartetul op.18 No.4 partea a III-a. Idem, prescurtarea reprizei intervine în Sonata op.2 No. I partea a III-a (Menuetto). Aici, prima strofă a fost o perioadă tripodică cu lărgire exterioară, care în repriză devine perioadă „normală”, tot cu o lărgire exterioară, dar aceasta mai amplificată.

Repriza dinamică. Modificările întreprinse de clasici în repriza formei tripartite simple dau naștere așa-zisei „reprize dinamice”, iar transformările respective primesc denumirea de „dinamizări”. Acestea pot aduce elemente de variație după cum urmează:

1. Variația melodică produce transformări ale melodiei prin:

- turnuri melodice ornamentale - circumscrierea melodiei inițiale cu ajutorul notelor melodice (schimb, pasaj);
- culminațiile melodice aduc și ele un caracter nou, deci primesc sensul de dinamizare (Beethoven; Sonata op.14 Nr. 1, p. II.);
- ca un mijloc de gradație se introduce polifonia, prin realizarea liniilor contrapunctice noi, imitațiilor sau strettilor.

2. Variația ritmică rezultă adesea și este, în orice caz, strâns legată de cea melodică. Ea poate aduce:

- acumulări sau rarefieri ale succesiunii formulelor ritmice originale;
- augmentări sau diminuții ale valorilor ritmice de bază;
- transformări - mai mult sau mai puțin îndepărtate - ale ritmului inițial prin introducerea eventuală a diviziunilor neregulate sau desenului sincopat:

Beethoven: Sonate op.27 Nr. 2. p.II-a



- └ -transformarea formulei de acompaniament.

3. Variația armonică vizează transformări ale elementului armonic - vertical - de obicei ale acompaniamentului. Acestea prin:

- └ includerea unor armonii noi și utilizarea notelor cromatice sau a unor noi conjuncturi acordice cu amplasamentul diferit al vocilor de acompaniament;
- └ utilizarea reprizei prin inversiune modală;
- └ prelungirea instabilității tonale a mijlocului în sânul reprizei prin începutul acesteia în tonalitatea subordonată: Mozart: Menuetul din Simfonia în sol minor K.V.550;
- └ îmbogățirea cu pedale sau voci interne secundare.

4. Variația de factură contribuie la crearea elementului de noutate prin unele transformări în factura generală a reprizei:

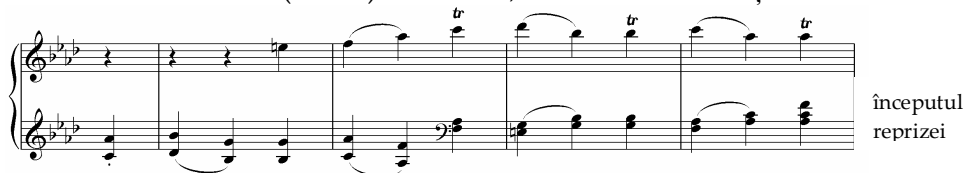
- └ deplasarea liniei melodice principale în alt registru la octava superioară (ottava sopra) sau la cea inferioară:

Beethoven: Sonata op.4-9 Nr.2 p.II-a



- └ dublarea - sau dimpotrivă suprimarea - mixturii de octavă, sau utilizarea unor mixturi de alte intervale (terțe, sexte etc.)
Haydn Simfonia No.7: Menuetul, sect. Trio;
 - └ schimbări în instrumentație; încredințarea reprizei unui alt instrument (în muzica de cameră) decât celui în care a apărut inițial, sau transformări ale orchestrației în repriza unor forme tripartite simfonice: Beethoven: Cvartet op.18 No.5 p. II (Menuet) sect. Trio, Simfonia I-a Menuetul.
5. Variația de structură aduce schimbări mai mult sau mai puțin importante în structura generală prin:
- └ introducerea unor lărgiri interioare sau exterioare, aducând totodată și culminația melodică prin acumulare de tensiune. Aceasta produce de cele mai multe ori desene cu caracter secvențial intruse în structura primordială a perioadei sau merge până la construirea care să depășească eventual structura periodică;
 - └ prescurtarea reprizei - este contrarul fenomenului semnalat mai sus. Ea determină accelerarea discursului melodic grăbind astfel încheierea formei;
 - └ introducerea elementelor de codă care alterează, de asemenea, structura reprizei. Toate procedeele de dinamizare enumerate nu apar izolat ci în majoritatea cazurilor se îmbină fiind utilizate liber, conform cerințelor de ordin expresiv. Pentru a ilustra acest lucru, apelăm la următoarele exemple: repriza prescurtată din menuetul Sonatei op.2 No. 1 de Beethoven, se

asociază și cu inversarea planurilor sonore (melodie trecută la bas), transformări armonice ale acompaniamentului, ornamente (triluri) în discant, adaosuri la cadență:



În Trio-ul Menuetului din Cvartetul op.18 No.5 de Beethoven, repriza aduce melodia de bază la ambele viori în octave, după ce în prima strofă ea a fost intonată de vioara a II-a și violă. Acordurile acompaniamentului trec în bas:



În Simfonia I-a de Beethoven, repriza strofei I-a din Menuet este dinamizată atât cu mijloace orchestrale, cât și prin realizarea concluziei asociată cu o codă de amplexare. Dacă în prima strofă predominau coardele, în repriză li se adaugă suflătorii și timpanii într-un tutti amplu. Un procedeu aproape similar se poate remarca și în Simfonia a II-a a lui Beethoven: repriza strofei I-a din Trio-ul Scherzo-ului, este dinamizată tot prin schimbare de instrumentație și o amplă lărgire.

Amplasarea și repetarea părților. Ca și în forma bipartită, în cadrul celei tripartite simple, strofele se pot succeda cu sau fără repetări. Astfel repetările pot fi parțiale - numai ale unor strofe - celelalte succedându-se fără ele.

Graficul de mai jos arată câteva cazuri tipice care privesc posibilitățile de repetare:

I	—	II	—	III
:I:		:II		III:
I		:II		III:
:I:		II		III

Din repetările - simple sau variate - ale mijlocului și reprizei poate rezulta adesea o formă pentastrofică cu schema următoare:

a - b - a - b - a

sau a - b - a1 - b1 - a 2 (coda)

Haydn Simfonia nr.7 Menuetto.

sect. Trio: A B A B Av.

Introduceri și code. Forma tripartită simplă poate avea la clasici un segment de introducere și unul conclusiv (codă sau codettă).

Introducerea va fi constituită dintr-un număr de acorduri ce premerg atacul piesei, sau poate aduce anticiparea unor elemente motivice, sau formule ritmice ale melodiei sau acompaniamentului. În acest caz introducerea este direct legată de tematica generală a formei.

Concluzia - coda sau codetta - reprezintă de asemenea o construcție alcătuită:

- a) din câteva acorduri cu caracter conclusiv care prelungesc armoniile cadenței finale, denumită coda armonică. Ea insistă asupra acordurilor de tonică, subdominantă și dominantă având rolul de întărire a tonalității;
- b) dintr-un număr de construcții reprezentând o reelaborare a materialului formei. Ea poartă atunci denumirea de codă tematică având rol de dezbateră conclusivă a elementelor tematico - motivice existente , îndeosebi a celor din strofa de mijloc.

Utilizările formei. Ea se întâlnește în următoarele conjuncturi în contextul literaturii muzicale clasice:

1. Ca formă independentă în piese scurte instrumentale, sau vocale: lieduri, dansuri, preludii, marșuri, arii, romanțe.
2. Ca parte integrantă a unui ciclu mai extins: mișcare lentă în cadrul unei sonatine, eventual a unui ciclu de piese.
3. Ca parte integrantă dintr-o formă mai mare: tema unui ciclu de variațiuni, tema unui rondo, prima strofă a unei forme tripartite complexe, mai rar ca temă de sonată

Material de analiză

1. Haydn: Sonata în Re major P. I-a (Andante con espressione)
2. Beethoven: Cvartet op.18 No.5, P. a II-a Trio
3. Beethoven: Sonata op.2 No.2, P. a III-a

Analiză

L.v.Beethovem: „Mi-ești dragă” (Ich liebe dich) pentru voce cu acompaniament de pian (Herosee) Sol major, 2/4, Andante. Formă tristrofică mică.

Liedul „Mi-ești dragă” pentru voce cu acompaniament de pian, se încadrează în cele aproximativ patruzeci de cântece fără număr de opus ale lui Beethoven. Melodia simplă dar de mare expresivitate și noblete, se apropie prin factură de cântecul popular german. Acompaniamentul pianistic este simplu și el, constituind în general un suport armonic pentru vocea solistă. El figurează așadar anumite acorduri în partida mâinii drepte, pe când basul în octave, jalonează notele de bază ale acordurilor:



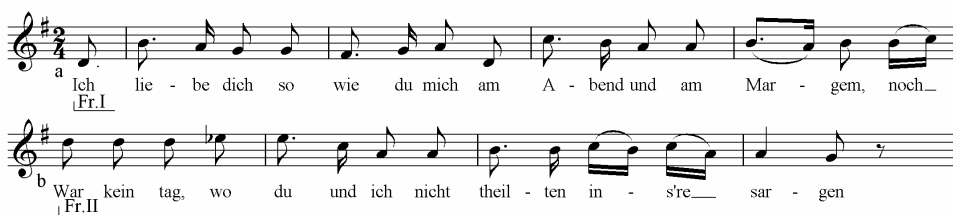
Apariții cu caracter de comentariu ale pianului sunt puține, ele intervin doar la începutul mijlocului și la stabilirea cadenței finale, ceea ce confirmă simplitatea generală a întregii piese.

Prin calitățile sale melodice ca și prin caracterul general al acompaniamentului, liedul „Mi-ești dragă” se apropie de creațiile vocale de tinerețe ale lui Fr. Schubert.

Forma și morfologia. În totalitatea ei, piesa se înscrie în schema generală a formei tripartite simple cu repriză lărgită și mijlocul de structură periodică mediană, prezentând de asemenea o lărgire, survenită după cele opt măsuri componente ale sale.

Strofa I-a formează o perioadă simplă, pătrată, închisă, alcătuită dintr-un total de opt măsuri. Materialul frazelor prezintă deosebiri, astfel că se vor putea nota cu a-b. Cadențele: fraza primă se oprește pe cadență imperfectă (treapta I-a poziția teme) iar cea de a doua tot pe aceeași treaptă, de astă dată însă în poziția octavei. Structura prezintă periodicități simetrice din doi în doi, de unde întreaga perioadă se va împărți după formula: 2+2; 2+2.

Iată și melodia integrală a acestei prime strofe:



Strofa a II-a începe cu o scurtă anticipare la pian a materialului melodic al vocii (2 măsuri, 9-10). În continuare, vocea intonează alături de pian o strofă mediană cu caracter general periodic, formată din 10 măsuri (8+2 lărgire), compusă din două fraze tot diferite ca material. În consecință, ele se vor putea nota cu c-d (măsurile 11-18 + 19-20 lărgire).

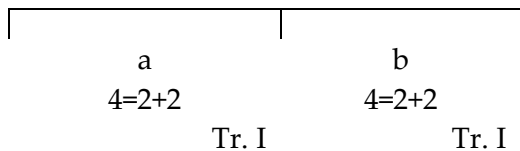
Tonalitatea mijlocului este dominantă (Re major) care se menține pe parcursul frazei prime, după care, în cea de a doua se revine la Sol majorul inițială prin articularea treptei a V-a cu septimă. Deci: situație pe un mixolidic, asemeni unor cazuri din liedurile mici bistrofice.

Structura prezintă periodicități din doi în doi, cu repetări ușor variate ale materialului după schema: 2+2 var; 2+2var + 2 lărgire, formând o prelungire a cadenței cu oprire pe coroană. Așadar, schema generală a mijlocului va fi: 2 ms.(pian) - fr.I-a=4=2+2 (c), fr.II-a=4=2+2(d).+2. Total: 2+8+2=12 măsuri. Materialul melodic al mijlocului va fi de o noutate relativă, încadrându-se atât ca intervalică, cât și ritmic în atmosfera generală.

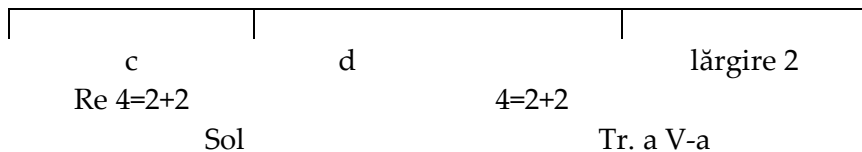
Strofa a III-a se înscrie prin calități de repriză lărgită. Prima frază componentă este readusă prin citare textuală. A doua primește o ușoară dinamizare prin dublarea la octavă a basului. Cadența de sfârșit este însă evitată (treapta a VI-a în poziția cvintei adusă cu întârziere 6-5) ceea ce determină în continuare o lărgire exterioară de 10 măsuri, urmată de alte două măsuri de încheiere ale pianului. Singura noutate prezentată de repriză, va fi, deci, cea a frazei a doua. Schema generală a ei este fraza I-a a, (4 ms.=2+2); fraza a II-a b', (4 ms= 2+2), cad. tr .a VI-a. Lărgirea se prezintă astfel; 3 măsuri cu caracter de inflexiune plagală (spre Do major, cu ajutorul lui fa-becar), 4 măsuri (2+2 cu conținut identic, nevariabil) formând o prelungire a cadenței instabile de la finea reprizei, 3 măsuri de cadență, 2 măsuri ale pianului, aducând punctuația finală. Întregul sector de lărgire mai poate fi considerat și ca o a treia frază complex dezvoltată (după schema stabilită anterior), ceea ce conferă reprizei un anumit caracter tripodic.

Schema generală a liedului „Mi-ești dragă”

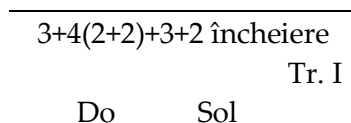
Strofa I-a Per.= 8 ms. _



Strofa II-a Per.= 8 ms.
(mijlocul)



Strofa III-a Per.= 8+12 ms.lărg
(repriza)



Do Sol

Forma tripartită complexă. Aspecte generale

Moștenirea barocului preluată creator de către clasicii primei școli vieneze, se manifestă din plin și în alcătuirea formelor mari. Tiparul formei tripartite complexe a compozitorilor clasici este în acest sens exemplu de dezvoltare și perfecționare progresivă a vechilor piese de alcătuire tristrofică. Va fi necesar să ne reamintim că în epoca premergătoare clasicismului (barocul și perioada de tranziție), modalitățile principale de întruchipare a acestor forme erau: uverturile (franceze: lent – repede – lent; italiene: repede – lent -repede), întrebuințate și în mari lucrări simfonice (putem menționa ca exemple: uvertura din Concerto grosso op. 6 Nr.10 de Händel); ariile cu Da Capo (cum ar fi „Lascia” din Rinaldo ,tot de Händel), cuplurile de dansuri (Rigaudon în mi minor pentru cembalo de Rameau), și dansurile cu trio. În cazul ultim, secțiunea mediană (Trio), prin contrastul stabilit cu extremele, se dezvoltă din strofa mediană a vechilor uverturi, mai ales din mijlocul lent al celor italiene. Dintre compozitorii „epocii de trecere” Gluck este cel care utilizează mult în uverturile sale vechile scheme tripartite („Alcesta”, „Ifigenia în Taurida”).

Clasicii vienezi preiau uvertura ca o întruchipare importantă a formei tripartite mari cu repriză și secțiuni contrastante ca tempo. Un exemplu îl găsim la Haydn: uvertura la opera „Lo Speziale”¹. Este un tip de uvertură napolitană cu secțiunile principale contrastând în ce privește tempii: Presto (Sol maj.) - Adante (Do maj.) - Presto (Sol maj.).

La fel uvertura operei „L Incontro improvviso”², tot de Haydn, este formată din:

Introducere - Presto (Re maj.) - Adante (Sol maj.) - Allegro (Re maj.)
(Adagio) A - B - A

Și în uvertura operei „Răpirea din Serai” de Mozart aflăm o schemă

¹ Farmacistul (it)

² Întâlnirea neașteptată (it)

asemănătoare.

În muzica instrumentală de cameră și simfonică, clasicii utilizează tiparul tripartit complex atât în mișcări lente cât și în cele cu tempo rapid sau de dans. Cuplurile de dansuri (Menuet I, -Menuet II -Menuet I, D. C.) cum ar fi cel din Sonata pentru pian în Mi bemol major (K.V. 282) de Mozart, fără a fi abandonate, cedează tot mai mult locul formelor evoluat, în care accelerarea tempilor și simfonizarea amplă duc spre depășirea caracterelor dansante inițiale.

Cele mai importante tipuri de formă tripartită mare, vor fi la clasici așadar următoarele:

1. Forme cu Trio: Menuet, Scherzo.
2. Forme cu mijloc alcătuiind o strofă mediană oarecare, fără caractere evidente de trio: arii, lieduri, piese instrumentale, părți lente.
3. Forme cu mijloc episod în piese de facturi foarte diferite, părți lente, lucrări instrumentale etc.

Formele cu Trio. Cel mai important proces de evoluție stilistică din formele cu trio este concretizat în drumul parcurs de piesele cu factură dansantă în metru ternar: drumul menuetului către scherzo.

Multe din simfoniile și sonatele clasicilor conțin în alcătuirea lor ca ciclu un Menuet sau un Scherzo, (a treia mișcare). Începând cu Haydn, menuetul cunoaște o evoluție stilistică și a caracterului, ajungând până în pragul scherzoului beethovenian. Pe bună dreptate afirmă un cercetător că drumul spre scherzo nu pornește din menuetul cu caracter de dans ponderat, de curte, al lui Mozart (vezi Menuetul din Don Giovanni) ci, mai degrabă de la menuetul cu caracter de esență folclorică al lui Haydn (H. J. Therstappen: Joseph Haydn: „Sinfonisches Vermächtnis“-Berlin 1941). Înrudit cu Ländlerul din Germania de sud, menuetul haydnian este un dans în metru ternar cu tempo mai rapid, care permite accelerarea mișcării dansante până la expresia glumeață a scherzoului. Pentru a ilustra acest fapt, să dăm cuvântul aceluiași cercetător care afirmă următoarele : „ A fost în multe rânduri demonstrat că Haydn conduce forțele vitale ale menuetului într-un sens revoluționar spre scherzoul beethovenian. Geiringer (în cartea „J. Haydn“-Potsdam, 1932 n. n.) desemnează menuetele din Simfoniile No. 95, 99 și 104 ca purtătoare ale victoriei asupra menuetului de stil vechi, rococo. Ele vor conduce la o grăbire tot mai accentuată a tempoului de bază spre presto, iar de aici la o abandonare a caracteristicilor de dans...”

Pentru a înțelege transformările petrecute în structura ritmică a menuetului trebuie să reamintim că celula de bază a acestui dans este:



De aici, prin accelerarea arătată de Geiringer, prin alunecarea uneori a accentului metric, creând un balans între aspectul anacruhic și cruhic, ca și prin transformări ale ritmicii (accente și sforzandi pe timpi neaccentuați) și alte expresiei, se va ajunge la noua formă. Este bine să ne reamintim însă, că încă din epoca barocului găsim anumite piese cu caracter nedeclarat de Scherzo. Va fi suficient să cităm doar Sonata în Fa major de Scarlatti cu materialul dispus în imitație canonică-aproape un Scherzo canonic, atât de des utilizat mai târziu de clasici. În ediția lui H. V. Bülow din 1864 această Sonata este denumită direct „Scherzo”:



La Haydn, din exemplele citate, cel mai elocvent este cazul Menuetului din Simfonia No. 99 în Mi bemol major. Întreaga sa structură melodică, ritmică și metrică, construcția complexă a perioadelor, îl situează în apropierea celor mai tipice modele de Scherzo beethovenian:



Spre deosebire de Haydn, Mozart prin stabilirea și simfonizarea Menuetului nu ajunge la Scherzo, ci-i păstrează mișcarea ponderată a dansului orășenesc sau de curte. Menuetul din Simfonia No. 40 în sol minor deși se îndepărtează mult de caracterele simetriei dansante prin ritmica sincopată și amploarea deosebită a elementelor morfologice cu structuri complexe, rămâne ca o transfigurare a aceluiași dans grațios, atât de iubit în secolul al XVIII-lea.

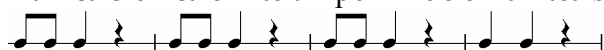
Beethoven, dimpotrivă, preia de la Haydn tocmai caracterul popular al mișcării de Menuet, căreia îi accelerează tempii și-i imprimă un aer glumeț de Scherzo. Fazele acestei evoluții în creația beethoveniană au fost următoarele:

1. Menuet cu calități nedeclarate de Scherzo

Simfonia I-a (op. 21) - Menuet

ritmica de bază: 

înrudiri cu a"cesta prezintă Scherzo-ul dansant din Sonata op. 28 P. a. A III-a. Ritmica cruzică omite timpul III de dinaintea barei:



2. Scherzo declarat, aflat într-un stadiu incipient, unde cu tot caracterul glumeț se mai simt urmele formelor de dans:

Sonata op.2 No.2, partea a III-a

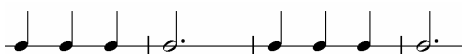


Cvartetul op. 18 No. 2 partea a III - a



3.Scherzo tipic, ajuns la maturitatea expresiei, alcătuind mișcarea a treia din ciclul sonato - simfonic:

Simfonia a II-a (op. 36) partea a III-a, ritmul cruzic derivat din dans:



Simfonia a VII-a (op. 92) partea a III-a, ritmica întrunește atât caractere anacruizice cât și cruzice:



Aceleași caracteristici le întrunesc și Scherzo-urile din Simfoniile: a III-a „Eroica” și a IX-a partea a II-a.

4.Scherzo polifonic imitativ, în mișcare rapidă

Sonata op. 2 No. 3 partea a III-a



5.Scherza ca piesă de gen, depășind atât forma tripartită, cât și ritmica ternară aderând la forme mari ca Sonata, Rondoul și la metri binari: Sonata op. 31 No 3 partea a II-a

Cvartetul op. 131 P. a V-a (Presto)

În unele Scherzo-uri se practică și comasarea mai multor măsuri în așa-zisa „Ritmo di tre battute” (Simfonia a IX-a, P. a II-a) și „Ritmo di quattro battute” (Cvartetul op.131 p. V-a).

După cum vedem, Beethoven a fost preocupat de ideea de Scherzo în toate perioadele sale de creație ajungând în cele mai din urmă la o adevărată transfigurare a acestui gen de lucrări, anticipând multe aspecte

ale Scherzo-ului romantic.

Cât despre Menuet, el coexistă cu Scherzo chiar în creația beethoveniană de maturitate. Partea a II-a din Sonata op. 49 No.2, este scrisă în Tempo di Minuetto, dar are o formă de rondo monotematic. Așadar, o aluzie la vechiul dans, o privire îndărăt, dictată în mare parte și de însușirile de Sonatină ale acestei lucrări.

Problemele de formă și morfologie

În mare, schema formelor cu trio aderă la tiparul tripartit, cunoscut încă de la compozitorii barocului: A – B - A. Părțile componente se pot înscrie ca forme bi, tripartite, pentapartite sau, amestecând uneori aceste tipare, prezentând următoarele cazuri:

- toate stofele tripartite ca formă (mici);
- toate strofele bipartite;
- se pot amesteca forme mici bi cu tripartide, și invers;
- intervin amestecuri mai complexe, în cadrul cărora intră și forme monopartite sau pentapartite, episoade, tranziții etc.

Prima strofă mare A încadrată în unul din cazurile mai sus amintite (în ce privește forma) reprezintă o unitate de sine stătătoare, unitară în materialul ei tematic, fără a aduce, deci elemente noi în acest domeniu. Construcția morfologică se va încadra și ea în schemele deja cunoscute. În general se prezintă ca o parte închisă, cu excepția unor cazuri unde se întâlnesc secțiuni de tranziție.

Trio-ul se diferențiază aducând contraste care la clasici primesc o acuitate sporită față de formele respective ale barocului. Între el și strofele extreme se vor stabili diferențieri ale ambianței generale, mergând de la:

- caracter dansant - la caracter melodic
- agitație - calm
- închis - luminos
- glumeț - cantabil etc.

- Contrastele se mai produc și prin diferențierile care ating sfera parametrilor muzicali și anume:

- contrastul de tonalitate: în general, trio-ul va fi într-o altă tonalitate față de părțile extreme; se păstrează și în creația clasicilor tipica relație de trio, adică situarea lui la tonalitatea omonimei majore sau

minore:

Beethoven: Cvartetul în Re major op. 18 No.3 P. a III-a

Allegro (Re maj.)-----Trio (Minore) re minor

Beethoven: Sonata pentru pian op.2 No. 1 P. a III-a

Menuetto (fa min.)-----Trio (Fa maj.)

La clasici se pot întâlni însă și cazuri unde trio-ul se află în alte relații tonale. Unul dintre ele, considerat atipic, este cel în care toate trei strofe mari, rămân în aceeași tonalitate:

Mozart: Simfonia în Mi bemol major (K.V.543) Menuetul:

Menuetto (Mib maj.)-----Trio (Mib maj.)

Alte relații:

- Trio la relativa minoră:

Beethoven: Sonata pentru pian op.22 Partea a III-a

Menuetto (Sib maj.)-----Minore (sol min.)

- Trio la subdominantă:

Beethoven: Cvartetul op. 18 No. 2-Scherzo

Scherzo (Sol maj.)-----Trio (Do maj.)

- Trio la dominantă:

Mozart: Simfonia în Re major (K.V.385) „Haffner”

Menuetto (Re maj.)-----Trio (La maj.)

- Relații mai îndepărtate:

Beethoven: Cvartetul op.18 No.4

Menuetto (do min.)-----Trio (Lab maj.)

Beethoven: Sonata op.14 No.1 pt.pian, Partea a II-a

Allegretto (mi min.)-----Maggiore (Do maj)

Beethoven: Cvartetul op.18 No.1, Partea a III-a

Scherzo (Fa maj.)-----Trio stocat în Re bemol major

- contrastul de scriitură: este cel care aduce diferențiere prin mijloace fonice diferite, prin modalitatea de scriere și concepere a părților. Câteva cazuri:

Allegro (cantabil)-----Trio (figurat)

(Beethoven: Sonata op.7 pt. pian P. a III-a)

Scherzo (polifonic)-----Trio (figurat)
(Beethoven: Sonata op. 2 No.3, P. a III-a)
Menuetto (cantabil)-----Trio (melodic-armonic)
(Beethoven: Sonata pt. Pian op.31 No.3, P.III)

- contrastul de registru: înseamnă adesea o diferențiere binevenită între strofele externe și Trio, pusă în evidență prin situarea în diferite registre: Beethoven Sonata pentru pian op.106, partea a II-a (Trio-ul într-un registru superior extremelor, având și mersuri în mixtură de octave);

- contrastul timbral prezent mai ales în piese simfonice sau pentru alte ansamble, evidențiază strofele cu ajutorul modalităților diferite de orchestrație, valorificând diferite timbre și culori contrastante: Beethoven: Simfonia a III-a „Eroica”, Partea a III-a: Scherzo-predomină timbrul coardelor (mai ales în atacul prim);Trio-culoarea de bază o dau cornii.

Alte contraste asociate celor precedente:

- contrastul tematic: Trio-ul iese în evidență printr-un nou material tematic față de prima strofă. Mozart: Menuetul din Simfonia în Re major „Haffner” (vezi exemplul citat);

- contrastul metric, mai puțin important și mai rar uzitat, pune în evidență strofele și cu ajutorul unor metri diferiți. În cea mai mare parte a cazurilor, strofele rămân însă în același metru ternar de bază;

- contrastul de structură produce o individualizare a Trio-ului datorită unor structuri specifice, moștenite încă din epoca barocului: simetria strofelor și a cadențelor, construcții periodice-frazeologice pătrate, simetrii interne (periodicitate structurală) severe. Este calitatea vizibilă în exemplele în care predomină cantabilitatea, dar și în cele de factură figurală: Beethoven: Sonata op. 2 No.3 pentru pian, partea a III-a (Trio figurat, dar totuși simetric-periodic).

Atacul Trio-ului se face de obicei direct, prin salt tonal iar revenirea la repriză, la fel. Sunt însă posibile și unele momente de tranziție și mai ales de retransiție: Beethoven : Sonata op.10 No.2 în Fa major pentru pian, partea a II-a Allegretto.

Repriza formelor cu Trio, este de cele mai multe ori statică, adică prin citare cu D. C. Excepții în acest sens sunt:

- repriza incompletă (citarea numai a unei perioade din prima strofă, fără a mai repeta mijlocul și repriza) - Beethoven: Simfonia I-a – Menuetul

- repriza cu adăugarea unei code (Scherzo „da capo e poi coda”): -
Beethoven: Sonata op.2 No.3 P. a III-a

Beethoven: Sonata op. 14 No.1 în Mi maj., P. a II-a

Uneori, repriza se efectuează fără repetările inițiale ale părților:

Menuetto da capo ma senza replica - Beethoven: Sonata în Re maj.
Pt. pian, op. 10 No.3 Partea a III-a)

Materialul tematic al codei se raportează fie la strofele externe (vezi primul exemplu citat), fie la elementele strofei mediane (Trio sau Maggiore - vezi al doilea exemplu).

Excepții în ceea ce privește componența întregii forme, aduc repetările Trio-ului și a reprizei fapt care duce la crearea schemelor pentapartite mari (de pildă la Haydn). Alteori apar forme cu două Trio-uri cum ar fi de exemplu la Mozart în menuetul Cvintetului cu clarinet (K.V. 108). Un exemplu de formă pentapartită rezultată din repetarea Trio-ului și reprizei, îl găsim în creația lui Beethoven în Scherzo-ul Simfoniei a VII-a op. 92.

Forme fără Trio sunt cele în care strofa mediană nu mai reprezintă calitățile amintite, formând un sector central oarecare. Construcția sa este diversă, dar uneori se poate apropia de calitățile unui Trio nedecarat:

Beethoven: Sonata pentru pian op. 14 No. 2. Partea a II-a (aici mijlocul se intitulează Maggiore, totuși, el se va impune prin unele calități de Trio cum ar fi structura simetrică, contrastele de expresie și tonalitate).

Unul din cele mai interesante tipuri de formă tripartită complexă promovat de clasic este:

Forma cu mijloc episod. O găsim în creația lui Beethoven încă din prima perioadă:

Sonata pentru pian în fa minor op.2 No.1 P. II (Adagio)

Schema unei astfel de piese va fi: A – Episod - A (eventual: Coda)

Înșuririle principale ale episodului se apropie de cele ale cupletelor rondo-ului, diferențindu-se de astă dată net de ale unui Trio:

- libertatea și instabilitatea tematică;
- structura fracționată, asimetrică;
- construcții deschise;
- instabilitate armonică și tonală;
- terminare pe o cadență deschisă cu rol de anacruză armonică;
- nu se poate repeta asemeni Trio-ului, datorită tocmai

acestei cadențe de sfârșit.

Așadar, față de Trio-ul închis ca formă și tonalitate, adesea repetabil, episodul se înscrie ca o strofă instabilă, deschisă, nerepetabilă. Îmbogățește considerabil sfera expresivă și arhitectura tiparului tristrofic complex.

Utilizările formelor tristrofice mari sunt variate:

1. Ca piesă independentă, în felurite arii, dansuri, lieduri, compoziții instrumentale: Beethoven: Dansuri germane de pildă Vals în Mi bemol major pentru orchestră (A-B-A).
2. Ca parte constitutivă dintr-un ciclu de sonată (în mișcările a doua și a treia, în cazul ultim mai ales în ipostaza formei cu Trio-Menuet, Scherzo) - vezi exemplele citate în cuprinsul acestui capitol.

Material de analiză

Haydn: Simfoniile no.97, 93, 94 părțile III

Mozart: Simfoniile No. 39 în Mi bemol major;

No. 40 în sol minor;

No. 41 în Do major părțile III.

Beethoven: Simfoniile I, II, III, V, VII, părțile III.

Analiză

W. A. Mozart: Menuet din Simfonia în Re major (K.V.385) „Haffner”.

Re major, 3/4

Formă tripartită complexă cu trio

Menuetul se încadrează și aici ca a treia mișcare (de dans) a simfoniei, survenind după Andante-le în Sol major. Se impune ca o formă specifică cu trio, având un caracter ceva mai vioi decât obișnuitele menuete de proveniență orășenească în tempo moderat (Geiringer).Între strofele mari ale formei se stabilesc contraste puternice, atât în ce privește caracterul lor, cât și datorită tonalității și a orchestrației.

Forma și morfologia

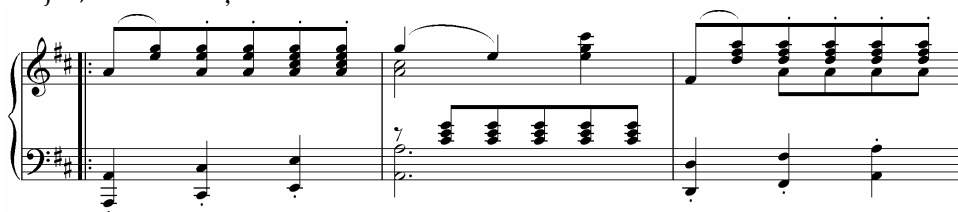
Menuetul constituie o formă tripartită simplă având mijlocul de extensiune egală cu extremele. Are un caracter general expansiv, apropiat de al dansurilor populare. Acesta se vădește mai ales în primele fraze ale strofelor, cărora cele secunde le opun un iz ceva mai potolit, mai cantabil. Cel mai bine se poate ilustra acest lucru în cadrul primei perioade:



Această strofă a Menuetului formează o perioadă închisă de opt măsuri, divizibile în două fraze a câte patru măsuri. Materialul lor nu se înrudește, deci se vor nota cu a și b. Cadențele sunt cele obișnuite: treapta a V-a și treapta I-a.

Structura aduce o totalizare (dublă) 2+2+4.

Mijlocul constituie a strofă mediană periodică cu caracter deschis, modulantă la tonalitatea dominantei (La maj.) Se compune din două fraze, tot diferite ca material, notabile cu literele c și d. Interesant de constatat că începutul mijlocului se grefează pe treapta a V-a a lui Re major, cu aderență la mixolidic:



Contrastul dintre cele două fraze este vizibil nu numai prin caracterul lor ci și datorită modulației ce se stabilește la sfârșit. Cadențele: la finea frazei I-a apare treapta I-a din Re major, iar la terminarea mijlocului se instalează modulația la dominantă, desființată însă de îndată cu ajutorul lui sol becar. Structural, se stabilește o periodicitate din doi în doi după formula: 2+2, 2+2=8.

Repriza este statică, citează textual strofa întâi.

Trio-ul contrastează prin caracter, tonalitate și culoare instrumentală. Este situat în sfera dominanței (La major) și se desfășoară mai domol, cu o anumită cantabilitate în care predomină mersul de terță paralelă. Dacă în Menuet culoarea timbrală preponderentă era a coardelor cu dublări la suflători, în Trio primește valoare fundamentală timbrul instrumentelor de suflat din lemn: oboi + fagoți + corni (în sens de completare a armoniei) și coardele ca un fundal de susținere. Simetria strofelor și a cadențelor, morfologia pătrată, dau naștere la structuri specifice de trio.

Strofa I-a este o perioadă închisă compusă din două fraze simetrice pătrate, asemănătoare în conținutul lor tematic: a și a'. Cadențele vor fi aici și cele obișnuite: treapta a V-a (la finea frazei I-a) și treapta I-a (la sfârșitul perioadei).

Structura poate fi divizată din doi în doi, dar fraza I-a este posibil să fie considerată și ca unitate de patru măsuri:



Mijlocul alcătuiește o strofă periodică de opt măsuri, căreia i se mai adaugă o lărgire de alte patru. Tonalitatea este tot La major, dar întregul discurs se sprijină pe treapta a V-a aducând o nouă inflexiune spre modul mixolidic, întărită, de altfel și de deasa apariție în sens de pedală a fundamentalei acordului (mi). Cele două fraze care alcătuiesc materialul mijlocului sunt și ele înrudite prin conținut, astfel că se pot nota cu literele b și bv, datorită ușoarei variații pe care o aduce fraza a doua, alături de schimbarea cadenței. Structura este la început strict simetrică: 2+2, 2+2. Odată cu instalarea lărgirii (care are aici și un rol de retransiție), structura se divide, aducând o totalizare : 1+1+2. Sfârșitul mijlocului coincide cu o cadență deschisă (treapta a V-a), căreia i se adaugă un singuratic și diez (alterarea superioară a cvintei acordului), menit să conducă mai ușor la atacul reprizei, care în discant începe cu do diez.

Repriza este de asemenea statică, citând textual strofa I-a, articulând astfel o formă mică cu Da capo.

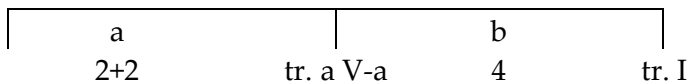
În încheiere, se repetă Menuetul, fără modificări. Prin aceasta, și în totalitatea formei se afirmă principiul reprizei statice (Formă mare cu Da

Capo).

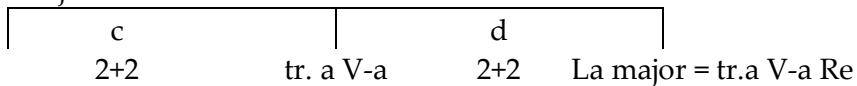
Schema generală a Menuetului cu Trio

A. Menuet

Strofa I-a Perioadă



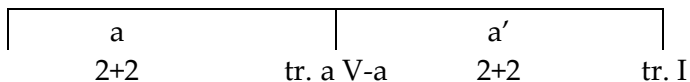
Mijloc Perioadă mediană



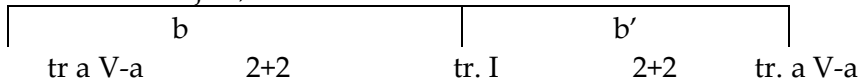
Repriza: statică integrală

B. Trio

Strofa I-a Perioadă



Strofa II-a Mijloc, Perioadă mediană



Strofa III-a Repriza: statică integrală

Menuetto D. C

În totalitate: A = Menuet a – b – a
B= Trio a – b – a
A = Menuet a – b – a (D.C.)