

781.5
H 71

André Hodeir

FORMELE MUZICII

GRAFOART

ANDRÉ HODEIR

FORMELE
MUZICII

© Presses Universitaires de France

André Hodeir, *Les formes de la musique*,

Presses Universitaires de France, Que sais-je ? n° 478, 2004.

© 2007. Casa de Editură GRAFOART

Toate drepturile rezervate pentru prezenta traducere.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României :

HODEIR, ANDRÉ

Formele muzicii / André Hodeir;

ed.: Matei Bănică;

trad.: Daria Laura Bârsan, Corina Neacșu. -

București : Grafoart, 2007

ISBN 978-973-9054-41-6

I. Bănică, Matei Constantin (ed.)

II. Bârsan, Daria Laura (trad.)

III. Neacșu, Corina (trad.)

78.01

Ilustrația copertei: "Copernicus", de Sven Geier

Casa de Editură GRAFOART

Str. Brașov nr. 20, sector 6, București, CP: 061448

Tel.: 0727345474 ; fax.: 0318151513

Web : <http://www.grafoart.ro>

E-mail : contact@grafoart.ro

13 V-

ANDRÉ HODEIR

FORMELE MUZICII

Traducere din limba franceză
de **Daria Laura Bârsan**
și **Corina Neacșu**

GRAFOART

INTRODUCERE

Muzicologia a făcut progrese remarcabile în decursul ultimei jumătăți de secol, nu doar în domeniul esențial al formării și al cercetării, dar și în acela, deloc neglijabil, al popularizării. De aceea, unele neajunsuri par cu atât mai surprinzătoare. Unul dintre acestea este lipsa oricărei lucrări de sinteză despre formele muzicale. Cine dorește să se informeze asupra unei forme anume și să își facă o idee despre evoluția acesteia, trebuie fie să se mulțumească cu un articol de dicționar, inevitabil incomplet, fie să reunească la nesfârșit lucrări dintre cele mai variate: istorii ale muzicii, tratate de compoziție sau de estetică, monografii.

Cartea de față nu pretinde deloc că ar umple această lacună. Chiar dacă ar încerca, dimensiunile ei reduse ar zădărnici asemenea aspirații. Totodată, autorul nu este un specialist în muzicologie sau în estetică, ci doar un simplu compozitor; și este îndoielnic că, în tratarea unui subiect atât de vast și complex, punctul de vedere al artistului ar fi cel mai valabil. De asemenea, nu ne-am propus să abordăm problematica formei și a structurii pe plan tehnic, ceea ce ar fi necesitat analize extinse. Am încercat numai să definim cât mai precis fiecare formă, să-i rezumăm istoria și să-i studiem pe scurt structura.

Prezentarea în ordine cronologică a acestor varietăți de forme muzicale ar fi pus probleme insolubile; de aceea, am optat pentru o prezentare în ordine alfabetică, care îi va fi de un mai mare ajutor cititorului dornic să se informeze cât mai repede. Acest inventar alfabetic este precedat de un capitol introductiv căre

propune o imagine de ansamblu asupra problemelor abordate și o anumită terminologie. În această ultimă privință, autorul s-a aventurat prea mult ca să nu se aștepte la numeroase critici. Credem totuși că, deși i se poate reproșa că merge împotriva uzului curent, terminologia adoptată în această carte prezintă unele avantaje; cititorul își va putea forma singur o părere. Nu în ultimul rând, un tablou sinoptic încearcă să ofere o viziune cât mai clară asupra evoluției formelor muzicale.

Am redus cu bună știință numărul citatelor muzicale; în schimb, am mărit numărul exemplelor. Fiind vorba de un mic tratat de popularizare, am considerat că ar fi mai bine să facem trimiteri doar la lucrări binecunoscute. De fapt, cea mai mare parte a titlurilor citate aici apar des în programele de radio sau în concerte. Pe de altă parte, nu trebuie să ne mirăm că majoritatea exemplelor alese de noi sunt preluate din opera lui Johann-Sebastian Bach: cum să nu-l menționăm la fiecare pagină, într-o lucrare despre formele muzicale, pe cel căruia îi datorăm modelul fiecărei forme din vremea sa?

Nu în ultimul rând, autorul a găsit de cuviință să modifice, de la o ediție la alta, unele definiții, să nuanțeze unele afirmații, care i s-a părut că nu mai corespund cu adevărul obiectiv, sau care contraziceau pozițiile estetice pe care le-a adoptat de-a lungul anilor, dintre prima redactare a acestui mic studiu și retipărirea lui.

PARTEA ÎNTÂI

GEN, STIL, FORMĂ ȘI STRUCTURĂ

Trebuie ca un element să domine
ansamblul fie prin mărime, fie prin
funcție, fie prin conținut.
Ruskin

Poate ar fi indicat să stabilim de la bun început sensul unor termeni pe care îi vom folosi mai des în lucrarea de față. Oricât de ușor ar părea la prima vedere, acest demers pune probleme întrucât până și între unii esteticieni de renume există dezacorduri asupra noțiunilor de formă și structură. Autorul acestui modest studiu de popularizare nu își propune deloc să pună capăt unei dezbateri, care, probabil, îl depășește. Cel mult vom încerca să fim logici, și odată ce vom fi definit acești termeni, să nu le dăm mai apoi interpretări contradictorii.

Sunt patru termeni pe care dorim să-i explicăm în această parte a lucrării: gen, stil, formă și structură. Am dori să propunem o definiție cu care să fie de acord dacă nu esteticienii, atunci cel puțin muzicienii.

Genul. – Putem da genului două definiții aparent foarte diferite, dar care se completează destul de bine. Conform celei dintâi, genul reprezintă un anumit spirit în care este concepută lucrarea; conform celei de-a doua, gruparea în aceeași clasă a unor forme care au mai multe trăsături comune.

Deosebiriile dintre genuri sunt de ordin spiritual

(muzică religioasă, muzică laică) sau de ordin tehnic (muzică vocală, muzică instrumentală). Mai precis, toate acestea se întrepătrund: muzica religioasă, la fel ca cea laică, poate fi atât instrumentală, cât și vocală. La fel, muzica lirică, subdiviziune a muzicii vocale, poate aparține celei laice (operă, cantată profană), dar și celei religioase (cantată religioasă, oratoriu, pasiune). Aceste exemple sunt suficiente pentru a arăta că noțiunea de gen este ea însăși destul de maleabilă. Din subclasă în subclasă, uneori este chiar greu de spus unde se sfârșește genul și unde începe forma. Dacă sonata, trioul și cvartetul sunt evident forme apropiate pe care le putem grupa în mod legitim în aceeași clasă, cea a muzicii de cameră, mult mai problematică ni se pare, în schimb, juxtapunerea operei și operetei. Oare pot fi clasificate aceste două forme sub aceeași etichetă, cea a muzicii lirice? Este evident că structurile lor și, cu atât mai mult, stilurile lor se opun izbitor. Sunt oare asemănările dintre ele cel puțin la fel de numeroase ca deosebiriile? Nu ar fi mai logic să spunem că sunt două genuri diferite? La aceste ultime două întrebări nu putem răspunde cu certitudine.

Totuși, oricât de imprecisă și arbitrară ar fi, noțiunea de gen ne este de mare ajutor, chiar necesară, permițându-ne să delimităm mai bine problemele pe care le pun termenii de stil și formă.

Stilul. – Noțiunea de stil este mai clară, dar tot atât de complexă. Este necesar să abordăm stilul din două unghiuri diferite: în raport cu autorul compoziției muzicale și în funcție de genul acesteia.

Referindu-ne la primul caz, putem spune că stilul este marca pe care artistul o imprimă gândirii sale și care, o dată materializată cu ajutorul tehnicii, conferă sau nu originalitate lucrării, în funcție de forța personalității acestuia. Stilul dă viață compoziției; stilul îi dă expresie și

ne permite să identificăm autorul; în absența stilului, lucrarea devine mediocră. Astfel, putem spune că stilul este mult mai important decât forma: este incontestabil că muzica de cameră a lui Mozart, deși urmează per ansamblu același șablon unic (cel al „forme-sonată”) folosit și de contemporanii săi, se distinge clar de muzica acestora și o depășește în valoare prin personalitatea și forța stilului.

Într-un sens mai restrâns, termenul de stil poate desemna totodată chiar felul de a scrie al compozitorului. Așa cum în literatură, prin stilul lui La Bruyère sau al lui Albert Camus, înțelegem maniera lor de a scrie, putem, cu aceeași îndreptățire, să vorbim și de stilul lui Ravel, caz în care ne referim nu atât la procedeele folosite și la întorsătura familiară a frazelor, cât la gândirea creatoare propriu-zisă. Cu toate acestea, personalitatea unui creator se poate impune și prin folosirea unor turnuri de frază și a unor procedee proprii numai lui.

Altfel stau lucrurile cu noțiunea de stil în raport cu genul - sau forma -lucrării. O asemenea asociere nu este arbitrară, mai mult, este foarte frecventă: cine n-a văzut sau auzit expresii ca „stilul fugii” sau „stilul liric”? Neîndoielnic, fiecare gen și fiecare formă se adaptează unui stil care îi este propriu. Pentru creator, important este să găsească un „teren comun” între stilul său personal și stilul genului în care a ales să compună. Dacă autorul are vocația unui anumit limbaj, această trecere se face firesc: Palestrina, de exemplu, chiar dacă pornește de la o temă laică, creează mai ușor o misă decât un madrigal. Cel mai adesea însă, acest „teren comun” nu există, iar căutarea lui duce la compromisuri, descurajându-l astfel pe artist: Wagner se îndepărtează de muzica de cameră; Schubert, în pofida eforturilor sale, nu reușește să creeze o operă bună. Uneori însă, chiar acest refuz de a face compromisuri duce la reînnoirea genului:

îl avem în minte pe Debussy - excepția care confirmă regula - care a impus un stil nou în teatrul liric.

Trebuie remarcat că noțiunea de stil-gen este mult mai imprecisă decât cea de stil-personalitate. Astfel, deși se încadrează în același gen (teatrul liric), între *Bărbierul din Sevilla* și *Pelléas* nu prea există o afinitate de stil; nu putem nega, în schimb, afinitățile profunde dintre *Pelléas* și *Cvartetul în sol minor*, lucrări aparținând unor genuri complet diferite, dar care sunt creația aceluiași autor. Vom reveni însă mai târziu asupra problemei stilului în raporturile sale cu genul și forma.

Forma și structura. — Oricine știe ce este aceea o *formă*: un anumit tip de compoziție muzicală. Simfonia este o formă, concertul alta. Cele două se deosebesc însă: creatorul simfoniei folosește un limbaj pur orchestral, în timp ce în concert intervine stilul instrumental, modificând astfel esențial lucrarea.

Încercarea de a defini *ideea de formă* est mult mai dificilă. Se pare că nu vom reuși să facem acest lucru decât după ce vom fi discutat amănunțit toate problemele de care aceasta se leagă: trebuie, mai întâi, să raportăm acest concept la noțiunile de structură, gen, stil, iar apoi să-i evaluăm necesitatea.

Prin formă se înțelege maniera în care este construită o lucrare muzicală, definiție mult prea vagă pentru a ne fi de vreun ajutor, și care are, în plus, dezavantajul de a crea confuzie între termenii *formă* și *structură* (lucru care se și întâmplă, după cum am văzut la începutul capitolului). Cea mai potrivită ni se pare definiția propusă de Boris de Schloezer, conform căreia structura este îmbinarea mai multor părți în vederea construirii unui întreg, în timp ce forma desemnează chiar acest întreg, în ansamblul lui. Nu e vorba, așa cum s-ar putea crede, de același concept analizat din două unghiuri diferite, sintetic și analitic. Ideea de formă este

infinat mai vastă decât cea de structură, și probabil că o include: este evident că anumite forme nu diferă între ele decât prin unele detalii arhitectonice, însă acestea nu pot condiționa forma decât arareori. Comparând opera lui Händel cu cea a lui Debussy, observăm că, în ceea ce privește structura, cele două n-au nimic în comun. Prima este formată din „numere”, care se disting clar între ele: arii, recitative, duouri etc., în timp ce a doua se compune dintr-un număr de tablouri în care elementele dramatice se organizează în jurul unei dezvoltări melodice neîntrerupte, pe care orchestra o acompaniază și o comentează uneori printr-un leitmotiv. În schimb, dacă le comparăm din punctul de vedere al formei, remarcăm că diferențele, deși mai numeroase decât asemănările, sunt totodată mai superficiale, și că scopul operei – de a exprima o acțiune dramatică prin intermediul vocilor și al instrumentelor – nu se schimbă.

Din cele de mai sus reiese că ideea de formă este legată mai degrabă de necesitatea profundă a lucrării și de esența ei decât de structură. Când un compozitor se hotărăște să scrie un cvartet de coarde, o face în primul rând pentru că îi place să se exprime într-un limbaj instrumental pe patru voci. Problemele de structură se pun abia după aceea. Acest lucru este valabil și în cazul unei lucrări de circumstanță: un mecena care comandă un trio sau o misă precizează rareori dacă trioul trebuie conceput după forma sonatei sau dacă misa trebuie scrisă pe o singură temă. Numai anumite forme condiționate de însăși structura lor – de exemplu, passacaglia – se abat de la această regulă; mai mult decât atât, compozitorii au învățat de-a lungul secolelor să repună în discuție constrângerile impuse de cele mai rigide șabloane.

Se înțelege de asemenea că ideea de formă poate fi asociată cu ideea de gen și cu cea de stil. Cu ideea de gen, pentru că este evident că anumite forme aparțin unui gen

determinat: sonata aparține muzicii de cameră, misa, muzicii sacre. Cu ideea de stil, pentru că, așa cum am văzut deja, fiecare gen se adaptează unui stil care îi este specific. Există un stil al concertului de solist, în măsura în care această formă își propune să scoată în evidență un instrument în raport cu orchestra; și Ravel, ca și Schumann, fiecare în stilul personal, au respectat acest stil general. La Beethoven, un concert diferă de sonate nu atât prin structură – adeseori aproximativ identică – cât prin stil: compozitorul și-a propus un scop de cu totul alt ordin.

Problemele pe care le pun genul, forma și stilul unei lucrări sunt aproape întotdeauna neglijate nu numai de către auditor, care nu-și dă seama că pentru a înțelege bine lucrarea – deci pentru ca aceasta să-i aducă bucurie și beneficiu – trebuie să o situeze corect, ci și de către interpret, al cărui zel se limitează adesea la interpretarea notelor, adică la învelișul grosier. Ca să nu mai vorbim despre problemele pe care le pune structura, unde, în nouăzeci la sută din cazuri, atât auditorii, cât și interpreții le ignoră.

În definitiv, este destul de rezonabil ca amatorul să se preocupe mai puțin de structură decât de conținutul emoțional al lucrării. Să luăm un exemplu concret: fie o masă; în măsura în care această masă nu este un simplu obiect de utilitate practică, ci o mobilă de artă, cu siguranță i se pot aplica definițiile de gen, formă, stil și structură enumerate mai sus. Vom spune, de exemplu, că aparține genului mobilă, că are forma mesei de sufragerie, stil Empire. În ce privește structura, pentru a o defini, ar trebui precizat din câte piese este făcută, dacă este sau nu extensibilă, dacă picioarele sunt legate de o bară transversală etc. Se înțelege că asemenea detalii îl interesează mai mult pe tâmplar sau pe ebenist decât pe amator, pentru care poate fi de ajuns ca masa să fie

frumoasă. În același fel, arhitectura internă a unei mișcări de sonată îl poate lăsa indiferent pe amator; omul de meserie, pus în situația de a o executa, ar trebui să-i cunoască și cele mai mici articulații.

Problemele de structură, de natură tehnică, sunt cunoscute bine doar de cei care au suficiente studii de compoziție muzicală. Nu i se poate cere amatorului să fie în măsură să analizeze un coral pentru orgă sau o fugă de Bach; asta este munca specialistului. Totuși, se pare că nimeni nu poate urmări în dezvoltarea și secvențele ei o lucrare, dacă nu știe nimic despre construcția ei. Poate că nu trebuie căutat altundeva principalul motiv al indiferenței și aversiunii întâmpinate de majoritatea „primelor audiții”: auditorul, derutat de niște teme pe care nu le cunoaște și pentru că, după o simplă expoziție, nu reușește să le recunoască din prima, este descumpănit de la primele măsuri, chiar dacă stilul lucrării îi este mai familiar decât structura acesteia. Are vaga impresie că se află într-un fel de labirint sonor căruia nu-i poate găsi ieșirea. Din cauză că îi lipsesc puncte de reper indispensabile, discursul muzical construit în cel mai logic mod i se pare incoerent. Constatarea, făcută de nenumărate ori, că „publicului de la marile concerte nu-i place decât ceea ce cunoaște bine” nu este, se pare, decât consecința stării de nesiguranță în care-l plasează, în fața oricărei lucrări noi, absența acestui adevărat fir al Ariadnei care este cunoașterea structurii.

Necesitatea formei și a structurii – Poate că este încă prea devreme pentru a da o definiție exactă a ideii de formă. Încă nu am examinat o chestiune de importanță capitală: necesitatea profundă a formei și a structurii. Se pare că nu putem face acest lucru cu garanția unei oarecare obiectivități decât dacă punem sistematic sub semnul întrebării câștigurile a zece secole de tradiție occidentală. Cititorul va înțelege că nici scopul, nici

dimensiunile acestei încercări modeste nu permit o asemenea atitudine intelectuală. Trebuie să ne limităm aici la un oarecare empirism.

Este oare indispensabil ca o lucrare muzicală să aibă formă și structură? Din moment ce muzica se adresează într-o măsură mai mare sensibilității decât rațiunii, trebuie oare ca rațiunea să așeze într-un cadru rigid, să organizeze ceea ce ar putea să nu fie decât o înlănțuire de senzații plăcute sau tulburătoare, aspre sau rafinate? Este arta sunetelor înrudită mai degrabă cu arhitectura decât cu poezia? Nu trebuie oare să ne temem că grija exclusivă de a construi perfect alungă din discursul muzical orice spontaneitate?

Aceste obiecții nu sunt deloc neglijabile. Nu există nicio îndoială că stăpânirea perfectă a formei nu este suficientă pentru a crea o muzică valabilă: exemplul unor polifoniști din Evul Mediu târziu pentru care realizarea unui canon pe douăsprezece sau șaisprezece voci era un scop în sine demonstrează destul de bine că, atunci când înlocuiește emoția, grija pentru formă poate duce la formalism. Dar dacă forma nu este totul, asta nu înseamnă că este inutilă, după cum nici munca acelor polifoniști nu a fost: a pregătit terenul pentru arta extrem de expresivă și echilibrată a Renașterii. De altfel, oriunde am căuta, nu putem găsi o lucrare muzicală importantă din care să lipsească orice grijă pentru formă. Până și capodoperele impresionismului – școală antiformalistă prin excelență – atestă, prin însăși neclaritatea lor, o minimă arhitectură în afara căreia muzica pare să nu mai existe. O frază muzicală, oricât de frumoasă ar fi, nu atinge apogeul expresivității decât atunci când este în perfectă armonie cu ceea ce o înconjoară. Cum ar arăta o lucrare ale cărei părți, în loc să contribuie la formarea unui întreg coerent, ar putea fi suprimate, înlocuite, mutate de colo-colo după bunul plac al fanteziei unui

interpret? Cum ar arăta o lucrare în care nu ar exista nici continuitate, nici construcție, nici logică în articulare, în care totul ar fi supus celei mai demne de dispreț hotărâri arbitrare: aceea a hazardului?

La nivelul discursului muzical, necesitatea formei apare de îndată ce desfășurarea discursului este considerată *creatoare de situații*. La fel cum un anumit gest, o anumită replică nu au sens în teatru decât în funcție de o situație formată în prealabil, tot așa, în muzică, o revenire a temei, o succesiune de tonalități, o combinație de motive nu pot fi elucidate decât prin ceea ce le-a precedat.

Ne permitem să mergem mai departe și să afirmăm că anumite idei structurale, anumite realizări formale pot fi frumoase în sine și că lucrările care rezultă din acestea, chiar dacă sunt aparent lipsite de emoție umană, pot fi pline de emoție estetică. Oare auditorul trebuie să conștientizeze în întregime procesul utilizat de această „frumusețe a formei”, frumusețe pură prin excelență, pentru a se manifesta? Nu neapărat. Este posibil ca structurile profunde ale unei lucrări să rămână neobservate de auditor, să rămână oarecum sub linia de plutire, contribuind eficient la înaintarea liniștită a vasului. Dacă am scoate anumite imitații, anumite coruri secundare pe care urechea nu le aude deloc și a căror existență se dezvăluie adesea doar în urma analizei, multe din piesele lui Bach ar pierde esențialul celui mai intim echilibru al lor.

Este evident că arta nu se poate adapta haosului. Chiar și jazzul, această slăvire a simțurilor, această muzică a unui popor ale cărui bucurii fundamentale sunt de ordin fizic, este organizat, respectă o formă, o structură. Cum ar putea spiritul european să admită că muzica poate merge la întâmplare? Dimpotrivă, refuză din toate puterile să se expună unui astfel de risc și nu se

mulțumește decât cu ceea ce se apropie de un anumit sentiment de perfecțiune pe care-l poartă în el. Acest gust al perfecțiunii îl face să deteste amestecul stilurilor, să caute puritatea ca binele suprem, să urmărească echilibrul perfect în construcție. A înțeles de multă vreme că un asemenea echilibru nu poate fi atins decât prin Unitate. Așa cum omul, atât de diferit prin structura și comportamentul lui, se naște dintr-o singură celulă, lucrarea trebuie să se dezvolte pornind de la un element unic. Dar unitate nu este sinonim cu monotonie. Întreaga artă a creatorului constă în a scoate din această celulă inițială diversitatea maximă; asta încearcă, de exemplu, tehnica *variațiunii*, una dintre cele mai pure forme ale muzicii occidentale.

Se pare că astfel se elimină structurile bi- și tri-tematice, considerate impure, ceea ce nu este adevărat decât în aparență. Chiar și când sunt în contrast una cu cealaltă, cele două teme ale sonatei clasice nu sunt deloc eterogene. Concepute una în funcție de cealaltă, ele nu ar putea fi considerate separat. De altfel, chiar opoziția lor cauzează un fel de conflict la sfârșitul căruia, de obicei, una dintre cele două își afirmă supremația: și aici principiul unității este păstrat.

Trebuie remarcat că sistemul tonal aflat la loc de cinste mai mult de trei secole în muzica occidentală a fost un factor extraordinar de construcție și de unitate. În jurul acestei axe se articulează jocul expozițiilor, al contraexpozițiilor și al dezvoltărilor, care este esențialul structurii lucrării clasice. Dar poate că este și mai remarcabil că Arnold Schönberg, cel care a desființat sistemului tonal, și-a propus să organizeze noua lume a non-tonalității plecând de la procedeul seriei de douăsprezece sunete, care garantează mai riguros ca niciodată superioritatea ideii de Unitate. Se poate crede că această organizare nu are caracter definitiv; nu trebuie

neglijat însă că încercarea schönbergiană confirmă una dintre tendințele permanente ale muzicii occidentale.

Dacă părăsim zona arhitectonicii pentru a ne plasa iar în aceea a stilului, necesitatea unității se dovedește și mai mare. Unele forme cu structură imperfectă țin cont de un echilibru minim care este suficient pentru a le justifica. Însă nu s-a întâmplat ca o lucrare în stil eterogen, oricât de interesantă ar fi fost ea pe alocuri, să poată păstra o oarecare eficiență. Amestecul stilurilor este echivalent cu absența stilului. Tocmai prin magia stilului, artistul creează universul în care se mișcă lucrarea. Oare acest univers se poate modifica? Se produce atunci o inversare de valori care schimbă culoarea și sensul celor mai stabile elemente în aparență și face opera ininteligibilă.

Astfel, marea noțiune de Unitate, la care trebuie raportată orice dezbateră despre formă și structură – precum și despre stil – domină întreaga artă europeană.

Definiția formei. – Acum se pare că suntem în măsură să definim forma. *Forma este modalitatea prin care o lucrare încearcă să ajungă la unitate.* Cu cât diversitatea pe care această modalitate o pune în joc este mai mare, cu atât forma este mai bogată; cu cât diferitele elemente introduse se îmbină într-un tot omogen, cu atât forma este mai aproape de perfecțiune.

Această definiție are avantajul de a pune în lumină însăși esența lucrării. Ce condiționează de fapt o formă dată? Uneori un anumit tip de temă (coralul), alteori alternanța, dialogul (concertul), sau un procedeu de scriere (organumul). Tocmai permanența temei, alternanța solistului și a orchestrei și procedeul de scriere sunt *esențiale*; prin intermediul lor, lucrarea încearcă să ajungă la unitate. Desigur că multe forme, pe care le-am putea numi *forme arhitectonice*, se caracterizează numai prin structura lor: astfel passacaglia trăiește prin aranjamentul

ei, rondoul prin cuplete. Altele, mai complexe, au mai multe motive de a exista: simfonia se explică în același timp prin structura sa și prin organizarea pur orchestrală. Reducerea subiectului formei la o simplă problemă de structură este, așa cum s-a văzut, o greșeală frecventă; însă oricât de banală, o greșeală rămâne greșeală. Avem speranța că am reușit s-o evităm.

PARTEA A DOUA

PRINCIPALELE FORME MUZICALE

ANTHEM-UL

Anthem-ul (din engl. veche *antefn* < lat. medievală *antiphona*) este o formă vocală religioasă, specific engleză, dar ale cărei *motet* și *cantată* sunt echivalente latine sau germanice. Henric al VIII-lea este cel care, la începutul secolului al XVI-lea, dă *anthem*-ului întreaga sa însemnătate impunând o nouă liturghii poporului. Textul este o traducere sau o parafrază englezească a Bibliei. Dimensiunile variază, forma însăși nu este fixă, ci se modifică de-a lungul secolelor, ca și *motetul*. A fost abordat de toți marii maeștri englezi: Byrd, Gibbons în stilul polifonic, J. Blow și mai ales Purcell și Händel în stilul monodic și concertant.

Structura. — Formula originală a *anthem*-ului este aceea a cântului alternat. La sfârșitul secolului al XVI-lea, structura lui a devenit comparabilă în totalitate cu aceea a *motetului* polifonic în imitații. Mai târziu ia forma cantatei. Se pot deosebi atunci *full anthem*-ul, scris pentru cor, cu sau fără acompaniament instrumental, și *verse anthem*-ul monodic, în care domină unul, doi sau uneori trei soliști. *Full anthem-ul with verse* realizează simbioza dintre cele două formule.

ARIA

În sensul larg, *aria* este o melodie de mari dimensiuni, vocală sau instrumentală, în general

acompaniată de orchestră și care-și găsește locul – poate cel mai important – în toate lucrările cu caracter liric: opera, cantata, oratoriul etc. În suita instrumentală, aria este o piesă melodică fără caracter de muzică de dans, spre deosebire de celelalte mișcări. Aria a apărut, ca și opera, la începutul secolului al XVII-lea. Evoluția ei, atât în formă, cât și în stil, este destul de strâns legată de evoluția teatrului liric în general.

Structura. – Aria poate avea cele mai diverse structuri. În secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, ea adoptă frecvent, chiar și în operă, forma binară pe care o ia în suita instrumentală, după modelul mișcărilor de dans (*Aria* din *Suita în re* de J.-S. Bach.).

Aria își găsește însă structura cea mai obișnuită în *Aria da capo*, element important al operei italiene și chiar al operei franceze (analogia cu rondoul este evidentă) între sfârșitul secolului al XVII-lea și sfârșitul secolului al XVIII-lea. Aria da capo (*da capo*: de la început) poate fi rezumată schematic prin figura ABA: este, după cum vom vedea, structura tip a artei occidentale. După o ritornelă instrumentală, vocea principală expune o perioadă lungă (A) axată în principal pe tonalitatea inițială. Apoi, într-o tonalitate apropiată (relativă sau dominantă) o a doua perioadă (B) introduce o diversiune. În final, repriza perioadei A, precedată de ritornelă. Această formă de arie este utilizată și de J.-S. Bach (ariile din *Patimile după Matei*).

Mai există, în special la Rameau, un tip de arie în trei părți și fără repriză, care poate fi redusă la schema ABC. Aici, unitatea este într-o măsură sacrificată în favoarea diversității; dar este păstrată în plan tonal: dacă A, după ce a impus tonalitatea principală, evoluează spre dominantă; dacă B evită tonalitatea principală pentru a se încheia la relativă (uneori relativă și dominantă sunt inversate, A merge spre relativă și B spre dominantă), a treia parte afirmă întotdeauna, și în mod decisiv, supremația tonalității inițiale.

Unii maeștri din secolul al XVII-lea preferă să

construiesc o arie pe un basso ostinato sau *ground* (v. acest termen). Această formulă, ca și precedenta, este mult mai puțin obișnuită decât aria da capo.

Cavatina, la loc de mare cinste pe vremea lui Mozart, este o formă de arie destul de condensată, într-o singură parte; reprizele, repetările textului și lungile ornamente vocale, tipice ariei în stil italian, sunt în general evitate în cazul ei (Aria Elvirei, *Don Giovanni*, I).

În sfârșit, începând cu Wagner, aria nu mai este închisă într-un cadru rigid. Se dezvoltă liber pe un fond simfonic a cărui importanță o egalează pe aceea a părții vocale și urmărește de aproape textul, alăturându-se astfel ariosului (*Tristan și Isolda*).

ARIA DE CURTE

Aria de curte, a cărei carieră istorică se întinde de la sfârșitul secolului al XVI-lea până la mijlocul secolului al XVII-lea, este o formă vocală minoră. În epocă, termenul desemna tot felul de cântece cu caracter galant sau pastoral, monden sau chiar popular, cu excepția cântecelor de pahar, de dans, sau cu caracter religios. În general pe o voce, aria de curte nu are amplexarea unei arii; acompaniamentul ei se reduce la luth, înlocuit mai târziu cu basul continuu.

Dramatică la Guédron, prețioasă la Boesset, aria de curte constituie elementul principal al *baletului de curte* (v. acest termen), foarte la modă în vremea lui Henric al IV-lea și Ludovic al XIII-lea. Dispare înainte de sfârșitul secolului al XVII-lea, înlocuită în plan artistic de aria lullistă, iar în plan popular, de vodevil.

Structura. — Aria de curte este împărțită în strofe și conține adesea una sau mai multe *duble* (v. *suita*), un fel de variațiuni ornate și improvizate, în care cântărețul încearcă să se pună în valoare. Ritornela și preludiul instrumental apar facultativ în structura ei.

ARIOSO-UL

Formă esențialmente vocală, arioso-ul este un fel de *recitativ acompaniat* (v. acest termen), cu un caracter foarte melodic, măsurat, expresiv „ca o melodie”, după cum o indică și numele, și care se plasează la jumătatea drumului dintre recitativul pur și arie. Datează încă de la începutul secolului al XVII-lea în primele opere venețiene, îndeosebi la Monteverdi. La sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea, arioso-ul capătă o importanță apreciabilă în anumite tipuri de opere sau oratorii, în care precedă și anunță principalele *arii* (la Händel, Bach). Însă evoluția stilului dramatic duce la dispariția treptată a arioso-ului tradițional, care cade în desuetudine. Totuși, spiritul acestei forme supraviețuiește în unele împrejurări: ampla melodie wagneriană, fără o structură bine definită, proiectată pe un fond simfonic neîntrerupt, se aproprie evident mai mult de arioso decât de recitativ sau de arie.

Structura. – Din punct de vedere melodic, arioso-ul are o turnură mai amplă decât recitativul acompaniat; ritmic, este mai ferm și mai măsurat; prin aceste două puncte se apropie de arie, fără a avea însă nici proporțiile, nici construcția în mai multe părți a acesteia. La unii compozitori – îndeosebi la J.-S. Bach (*Patimile după Matei*) – arioso-ul se supune unei organizări riguroase: melodia evoluează liber, desigur, însă doar în cadrul modulațiilor pe care i le impune orchestra, care dezvoltă un motiv caracteristic, de obicei foarte scurt. Folosind acest tip de celulă modulatorie, arioso-ul lui Bach capătă o unitate care nu este deloc compromisă de îndrăzneala cu care artistul trece de la o tonalitate la alta, uneori foarte îndepărtată.

BALADA

Balada modernă, care apare spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, este la început o manifestare tipică a romantismului german. Nu are altă asemănare cu balada medievală (v. *forme medievale*) decât faptul că este, în general, inspirată de un text literar. La origine vocală, această formă respectă structura simplă, strofică a baladelor lui Goethe. Este o compoziție de cântat cu acompaniament la pian sau orchestră. Puțin mai târziu, balada ia amploare: sunt solicitate corurile (Schumann); în paralel, se extinde la domeniul muzicii instrumentale, fără să-și piardă însă caracterul epic și narativ: apare atunci, chiar dacă într-o măsură mai mică decât poemul simfonic, ca o manifestare a „muzicii programatice”.

BALETUL

Baletul este o formă dramatică a cărei acțiune este reprezentată prin pantomime și dansuri. În general, este o operă pentru orchestră; totuși uneori intervine cântecul. Se distinge baletul ca formă liberă de baletul intercalat, care este plasat în cursul unei opere, cu rol de divertisment. Ambele au predominat, rând pe rând, de-a lungul istoriei lor, care datează din Antichitate. În secolul al XV-lea, baletul pur este la loc de cinste la curțile italiană și franceză. În secolul al XVI-lea, apare *masca* (v. acest termen), una dintre cele mai importante forme ale muzicii dramatice engleze. Echivalentul francez este *mascarada*, în stil polifonic, care se extinde și devine *baletul de curte*. În același timp instrumental și vocal, baletul de curte francez coincide, într-un spirit foarte apropiat, cu primele încercări de monodie dramatică ale florentinilor (sfârșitul secolului al XVI-lea). Până la Lully, baletul de curte se bucură de o

mare popularitate. Din el se va dezvolta *comedia-balet* la Molière și Lully, combinație de comedie vorbită, cântec și dansuri, apoi *opera-balet*, care este o amplificare a comediei-balet pe plan liric. Trebuie notat că în secolul XVII, opera-balet este practică și în Germania și Italia, sub numele de *balletto*. Francezul Rameau este însă cel care dă capodopera operei-balet, în secolul al XVIII-lea, cu *Indiile Galante*.

Deoarece clasicii și romanticii abandonaseră toate aceste varietăți de balet liber, acesta nu va renaște decât spre sfârșitul secolului al XIX-lea. Dar renașterea lui devine răsunătoare în 1909 datorită „Baletelor Ruse” ale lui Diaghilev, care fac din balet cea mai vie formă dramatică în prezent. Baletul modern țintește departe: urmărește să exprime totul în plan dramatic doar prin intermediul pantomimei, al dansului și al muzicii. Fie că și-a atins sau nu scopul, această concepție a dat naștere unor lucrări de mare amploare și înaltă ținută muzicală (*Daphnis și Chloé* de Ravel; *Petrușka* și *Încoronarea primăverii* de Stravinski). În paralel, unii maeștri au încercat să reînvie, sub o formă mai modernă, vechea opera-balet (*Padmāvatī* de Albert Roussel).

Baletul intercalar este de asemenea foarte vechi: în secolul al XV-lea, reprezentările tragediei cuprindeau dansuri, cântate sau nu, după modelul corurilor antice dansate. În secolul al XVII-lea, *intermezzo*-ul italian (v. acest termen), cu subiect absolut independent de acțiunea principală, este adesea pretext pentru dansuri. În Franța, baletul care se intercalează în operă pentru a face mai agreabilă reprezentația încearcă să fie, dacă nu ocazionat, măcar legat de acțiune. Principiul predomină în secolul al XIX-lea, când se scriu puține opere italiene sau franceze care să nu cuprindă unul sau mai multe baleturi. Însă acest tip de balet decorativ nu-și are locul în drama muzicală modernă, mai preocupată de conflicte

psihologice decât de divertismente spectaculoase: începând cu Wagner, și continuând cu toate lucrările care decurg din concepțiile sale dramatice, baletul intercalar dispare. Este una din cauzele principale ale renașterii baletului liber.

Structura. — Ca și opera, baletul se poate organiza după două formule opuse. Cea mai veche este cea numită balet „pe numere”, în care diversele dansuri din care se compune lucrarea sunt caracterizate și diferențiate unele de altele. Toate baleturile intercalare sunt legate de acest tip. Baletul modern, dimpotrivă, este cel mai adesea împărțit în scene, care se succedă în mod aproape continuu.

CANTATA

Cantata este o scenă lirică în mai multe părți. Destinată concertului sau slujbei religioase, nu conține în realitate acțiune dramatică; o cantată nu *este jucată*. Trebuie făcută diferența dintre cantata de cameră (laică) și cantata de biserică. Ambele aparțin artei vocale, deși importanța orchestrei nu este deloc secundară. Ca și opera, cantata apare la începutul secolului al XVII-lea, când se impune monodia acompaniată. Florentinii Caccini și Peri sunt primii care abordează această formă, fără să-i dea încă numele original de *cantada*. La început nu este decât o scurtă scenă fragmentată, cu un singur personaj. Câteva instrumente acompaniază vocea. Cantata ia amploare odată cu Rossi și Carissimi (mijlocul secolului al XVII-lea): orchestra se dezvoltă, numărul personajelor crește și ansamblurile vocale își fac apariția. Pe vremea lui Bach, cantata pune adesea în joc o anumită masă corală. Din Italia, a ajuns în Franța unde Charpentier, apoi Clérambault, Rameau și Bernier se dovedesc maeștri ai cantatei laice, pe când Du Mont și Lalande, ai căror psalmi și motete mari se apropie foarte mult de cantata de biserică,

excelează în subiecte religioase. În Germania, Keiser, Telemann și J.-S. Bach cultivă ambele genuri. Ca multe alte forme apărute în secolele al XVI-lea - al XVII-lea, cantata, neglijată de clasici și romantici, își regăsește o oarecare însemnătate abia în secolul XX, în special prin Stravinski (*Persefona*). În *Odă lui Napoleon Bonaparte*, Schönberg a creat un nou tip de cantată cu un singur personaj; acesta, acompaniat de un ansamblu de cameră, recită după procedeul *sprechmelodiei* (melodie vorbită) (v. *anthem-ul*, *concertul vocal*, *motetul mare*, *oratoriul*, *villancico-ul*).

Structura. — La modul general, se poate spune despre cantata tradițională că este o formă compusă care reunește mai multe forme distincte, organizându-le. La origine sunt aria, arioso-ul și recitativul; apoi apar duoul, mai rar trioul, în final corul și, în numeroase cantate germane, coralul. La J.-S. Bach, maestrul incontestabil al acestei forme, se desprind trei tipuri principale: cantata numai pentru voci, care nu conține decât recitativul, arioso-ul, aria, duoul și uneori trioul (*Cantata 51*); cantata-coral, în care domină ansamblurile vocale, care este organizată în jurul unui coral (*Cantata de Paști*); în sfârșit, o a treia formulă care realizează oarecum simbioza între cele două precedente (*Cantata Reformei*).

CANȚONA

Cuvântul italian *canzone* poate fi luat în sensul literal de *cântec*, însă nu despre această formă prin esență vocală este vorba aici, ci despre o alta, care decurge din ea: canțona instrumentală sau *canzone da sonar* (*sonar*: a suna, a cânta la un instrument). La origine (secolul al XVI-lea italian), este o simplă transcriere pentru orgă a lucrărilor vocale și, în special, a chansonurilor polifonice franceze. Prin urmare, polifoniștii italieni (Andrea și Giovanni Gabrielli în secolul al XVI-lea și Frescobaldi în secolul al XVII-lea) compun canțone originale, dar care păstrează

grija de a adapta stilul vocal pentru instrumente (orgă, instrumente de suflat sau cu coarde). *Canzone da sonar* stă parțial la originea sonatei.

Structura. — Ca formă apropiată de *ricercar*, canțona este formată din episoade în stil fugato care se succedă. Totuși, aceste părți diverse sunt aici mai net diferențiate: ele au alternativ măsuri de patru și trei timpi, fragmentele de trei timpi constituind un fel de variațiuni ale episoadelor de patru timpi (v. *variațiunea, ricercarul*).

CASAȚIUNEA

Casațiunea (de la *cassazione*: plecare) este un fel de divertisment mai aparte, destinat executării în aer liber, seara; de unde instrumentația ei, în care domină instrumentele de suflat. Foarte la modă în epoca stilului galant (a doua jumătate a secolului al XVIII-lea), această formă a fost complet neglijată de atunci. (v. *divertismentul, serenada*).

CHANSONUL POLIFONIC

Chansonul polifonic este una din formele esențiale ale școlii franco-flamande din secolul al XVI-lea. S-a născut din fuziunea dintre genul popular al chansonului monodic și limbajul savant al motetului contrapunctic în imitații. Ca și madrigalul italian contemporan, este destinat cântării *a capella*. Numărul vocilor pare destul de variabil: dacă scrierea în patru părți este cea mai obișnuită, exemplele de chansonuri pe trei, cinci sau șase voci sunt frecvente. Caracterul chansonului polifonic nu este mai puțin divers: oare alături de lucrările pitorești ale lui Janequin, de textele licențioase puse pe muzică de un Orlando di Lasso sau de un Costeley, nu găsim uneori la Josquin cea mai înduioșătoare exprimare?

Structura. — Chansonul polifonic nu are o structură bine determinată, împrumutând adesea alternanța cuplet-refren caracteristică *rondeau*-ului, *virelai*-ului și baladei medievale, din care provine. Însă această alternanță poate lua aspecte diverse. În *La plus belle de la ville*, de Janequin, refrenul este de fiecare dată identic, atât în ceea ce privește versurile, cât și în ceea ce privește muzica, în timp ce fiecare dintre cele trei cuplete păstrează aceeași muzică, pe versuri diferite. La fel, în *Le chant des oiseaux*, fiecare revenire a refrenului are loc pe versuri noi, care impun modificarea scrierii, și fiecare nou cuplet diferă de precedentul prin partea lui cea mai amuzantă, compusă din tot felul de onomatopee (lucrarea citată fiind una dintre cele mai vechi manifestări cunoscute din muzica descriptivă).

Dintre celelalte formule de uzaj curent, poate fi amintită aceea care, inspirată de motet, atribuie fiecărei fraze o linie melodică repetată apoi pe diverse voci. Totuși, acest procedeu nu este nicăieri valorificat atât de riguros ca în motet; astfel, unele chansonuri de Orlando di Lasso îl pun în opoziție cu fragmentele omofone menite să contrasteze (*Soyons joyeux sur la plaisante verdure*); altele se apropie mai mult de acest procedeu și, introducând mereu noi motive, merg dintr-o mișcare până la dubla bară finală fără nicio frază repetată sau reluare, chiar și parțială, a începutului (*Las, voulez-vous qu'une personne chante*).

Cu această ultimă structură, care este cea mai liberă dintre toate, se înrudesesc cele în care, pe un text diferit, se repetă prima sau primele două fraze muzicale, sfârșitul evoluând liber (*Quand mon mary vient de dehors* de Orlando di Lasso). Un chanson precum *Mignonne, allons voir si la rose*, de Costeley se bazează pe o construcție mai subtilă: la prima vedere, pare să cuprindă un cuplet (pe trei voci) și un refren (pe patru voci) care se succedă de două ori pe versuri diferite; o examinare mai amănunțită arată însă că repriza nu este textuală: în afară de faptul că este foarte strânsă (douăzeci și patru de măsuri în loc de patruzeci), în partea finală se disting schimbări melodice însemnate, care au scopul de a-i da un caracter diferit, deși acest al doilea fragment pe patru voci provine fără îndoială din primul. Ambele sunt în scriere strict

omofonă, în timp ce fragmentele pe trei voci sunt contrapunctice. Este mai puțin frecvent ca un chanson să fie în întregime omofon (*Las, viens moi secourir*, de Janequin).

CIACONA

Ciacona este un dans vechi, în trei timpi, de origine spaniolă. Ca și passacaglia, de care se deosebește puțin, apare în secolul XVI și, în cursul secolului următor, capătă o mare importanță ca formă instrumentală. Este uneori înglobată suitei, în formă de piesă finală. În secolele al XVII-lea - al XVIII-lea, francezii o asociază *rondoului* (v. acest termen). La sfârșitul secolului al XVIII-lea, opera franceză o utilizează încă foarte frecvent ca final de balet. În secolul al XIX-lea această formă este neglijată, dar în secolul XX se pare că vrea să revină: inspirându-se din celebra piesă a lui Bach, Béla Bartok plasează la începutul *Sonatei* sale pentru vioară o *Ciaconă*; Maurice Ravel reușește cu *Bolero*-ul său o adaptare tipic orchestrală a principiului ciaconeii (v. *ground-ul*, *passacaglia*).

Structura. — Ca și passacaglia și *ground-ul*, ciacona constă într-o serie de expoziții ale aceleiași teme; dar aici linia generatoare nu este doar variată în acompaniamentul său; ea poate suferi modificări care afectează propriile linii melodice, după sistemul de variațiune numit „de amplificare tematică”. Este cazul *Ciaconeii* pentru vioară de J.-S. Bach, în care tema suferă treizeci și două de modificări melodice care depășesc simpla ornamentare (v. *variațiunea*).

Bolero-ul lui Ravel practică un sistem de variațiune inedit: aici tema este expusă integral de șaptesprezece ori, fără ca acompaniamentul sau liniile melodice să fie modificate; compozitorul și-a limitat intenționat efortul de înnoire la orchestrație.

CONCERTUL

Se disting mai multe tipuri de concerte: concertul vocal, *concerto grosso* și concertul pentru un instrument solist; ultimele două aparțin muzicii instrumentale.

Concertul vocal. – Este *concerto-ul da chiesa* (concertul de biserică) și apare la sfârșitul secolului al XVI-lea, la Andrea și Giovanni Gabrielli. Este vorba despre o lucrare vocală de inspirație religioasă, cu acompaniament instrumental (uneori redus doar la orgă); în definitiv, un fel de *cantată* (nu avea J.-S. Bach să-și intituleze cantatele *concerti*?). Numele de concert vine de la ideea de *concurență* (între voci și instrumente). Concertul de cameră vocal apare în prima jumătate a secolului al-XVII-lea, dar nu este deloc important. Are de asemenea legătură cu cantata.

Concerto grosso. – Este în egală măsură un concert de cameră (*concerto da camera*) și de biserică, în funcție doar de caracterul său. Aici, instrumentele „concertează”, concurează între ele: orchestra este împărțită în două grupuri: pe de o parte, grupul soliștilor sau *concertino*, pe de altă parte *ripieno* sau *grosso*, adică masa orchestrală; de aici numele de *concerto grosso*. Această formă apare pentru prima dată în 1674 la neamțul Schmelzer, însă italienii, și în special Corelli, sunt cei care îl organizează și îi dau amploare. Totuși, modelele pentru *concerto grosso* le constituie cele șase *Concerte brandenburgice* de J.-S. Bach. *Concerto grosso* este apoi abandonat în favoarea *simfoniei concertante* (v. acest termen).

Concertul pentru un instrument solist. – Apare la începutul secolului al XVIII-lea, la Torelli. Se deosebește de *concerto grosso* prin faptul că grupul de soliști este înlocuit de un singur instrument, care „concertează” cu întreaga orchestră. Vivaldi și Händel

dezvoltă această formă. J.-S. Bach scrie primele concerte pentru pian. Mai târziu simfonia ajunge să domine: după modelul ei, concertul ia proporții considerabile; importanța orchestrei de acompaniament crește, în timp ce partea încredințată solistului este din ce în ce mai dependentă de virtuoziitate, mai ales începând cu Paganini și Liszt. Repertoriul concertului pentru solist nu este mai puțin strălucit: cuprinde aproape toate numele maeștrilor trecuți și prezenți, de la Vivaldi la Dallapiccola, care au scris concerte pentru aproape toate instrumentele.

Structura. – Concertul nu are structură proprie. În măsura în care se asimilează cantatei, concertul vocal preia caracteristicile acesteia. Concerto grosso se organizează după planul sonatei pre-clasice, îmbogățit de contribuția aparatului său instrumental, mai dotat; astfel alternanța *ripieno* – *concertino* admite proporții mai ample, prin elementul de varietate pe care-l introduce. Același lucru este valabil la concertul pentru solist care, la început monotematic, adoptă o a doua temă după modelul simfoniei și al sonatei: expoziția este precedată de un fel de preexpoziție în care sunt introduse în orchestră temele principale, înainte ca instrumentul solist să le enunțe. În general, dezvoltarea nu este decât un prilej de virtuoziitate pentru solist, de unde alternanța între „pasajele cantabile” și pasajele „ornamentale” care dau adesea acestei forme un aspect convențional.

Concertul cuprinde în mod tradițional trei mișcări. Fiecare dintre ele se încheie, în principiu, printr-o *cadență* sau *punct de orgă*, un fel de perorație strălucită în care solistul nu mai este susținut de orchestră, urmată de repriza temei principale sub formă de codă. În secolul al XVIII-lea, se obișnuia să se improvizeze cadența; însă de aici au rezultat excese de virtuoziitate asemănătoare cu acelea care îi determinaseră pe compozitori să-și compună singuri *dublele* (v. *suita*). Începând cu Beethoven, tradiția impune scrierea integrală a cadenței. Trebuie precizat că alți maeștri (J.-S. Bach, în *Concertul brandenburgic nr. 5*) l-au precedat pe această cale.

CORALUL

Se numește coral un tip de imn religios extrem de răspândit în Germania după Reformă și care stă la baza întregii liturghii luterane. Își are originea în *Volkslied* sau cântecul popular german, dar este posibil ca influența unor forme populare negermanice și amintirea anumitor imnuri gregoriene să fi jucat un rol important în formarea lui. Apare la începutul secolului al XVI-lea. Luther însuși are reputația de a fi scris câteva. Tratat în moduri foarte variate de maeștrii germani din secolul al XVII-lea (Scheidt, Pachelbel, Böhm, Reinken, Buxtehude), coralul întreține o școală întreagă de polifonie, în care par să se fi refugiat spiritul mistic și principiile muzicale ale contrapunctiștilor din Evul Mediu și din Renaștere. Această artă atinge apogeul cu J.-S. Bach, care îi dă coralului cele mai diverse aspecte, privind atât muzica de cameră, cât și cea de orgă, și chiar instrumentală. Ca și fuga, coralul a cam ieșit din uz începând cu mijlocul secolului XVIII, deși muzicieni precum Franck și Honegger au încercat, nu fără succes, să îl readucă la viață.

Fig. 1 – Coralul lui Luther. Versiune originală. Început.



Structura. – Trebuie făcută diferența între coral și învelișurile sale polifonice. Coralul propriu-zis nu este, după cum s-a observat, decât un simplu imn religios. În această calitate, structura lui este cum nu se poate mai simplă: se

reduce la o împărțire a melodiei în perioade mai mult sau mai puțin simetrice, în general separate prin puncte de orgă. Deseori primele două perioade cauzează o repetiție (ABABCDEF). Primele corale, concepute cu scopul de a înnoi cântecul de adunare, erau cântate la unison. Dar acest gen de temă se pretează celor mai savante combinații contrapunctice, tot așa cum se mulțumește cu un sprijin de caracter armonic. Prin aceasta se deosebește de *cantus firmus*-ul de origine gregoriană; se mai deosebește, cel mai puțin începând cu secolul al XVII-lea, prin caracterul tot mai măsurat, simetric și tonal. Scris în valori lungi și scurte, coralul pare într-adevăr, la origine, mult mai puțin complex decât cântul gregorian; însă chiar și-n forma sa slab dezvoltată din secolul al XVI-lea dă dovadă de independență ritmică, ilustrată de primele perioade ale faimosului coral zis „al lui Luther” (fig. 1).

Dacă se compară versiunea originală a acestui imn religios cu cea dată după două sute de ani de J.-S. Bach, se constată cu ușurință că, în timpul acestei perioade, coralul a pierdut din libertate și prospețime și a câștigat în amploare și stabilitate. Aceasta, deoarece între timp a apărut bara de măsură și muzicienii din secolul al XVII-lea, străduindu-se să introducă melodiile în noul sistem metric muzical, au distrus adesea caracterul ritmic al limbii pe care acestea îl aveau (fig. 2).

Cât despre structurile care pot fi elaborate pornind de la coral, creația lui J.-S. Bach oferă nu mai puțin de douăsprezece tipuri diferite, care, în marea majoritate, își au originea în tehnica variațiunii. Dintre



Fig. 2 – Coralul lui Luther. Versiunea lui Bach.

formulele cele mai des utilizate în muzica de orgă a maestrului Eisenach, trebuie menționate:

1. Coralul contrapunctic, în care tema coralului este în general prezentată în partea superioară, pe când fiecare din celelalte voci propune o linie ritmică și melodică neîntreruptă, care îi este proprie; uneori aceeași unitate ritmică circulă de la parte intermediară la alta (coralul *Nun komm, der Heiden Heiland*, din *Orgelbüchlein*);

2. Coralul fugato, care provine din ricercarul italian și, prin intermediul acestuia, din motetul vocal: fiecare perioadă oferă prilejul unui episod care începe cu un fel de expoziție mică de fugă (coralul *Credo*);

3. Coralul figurat, care diferă de precedentul prin faptul că tema intră întotdeauna în valori lungi, precedată în fiecare episod de intrările în valori scurte ale celorlalte părți; era formula preferată a măștrilor organiști din Germania de Sud în secolul al XVII-lea (Pachelbel, Walther); J.-S. Bach a reluat deseori această formulă, în special în ultima lui lucrare (*Vor deinen Thron tret' ich*);

4. Coralul în canon, în care tema este acompaniată de una sau mai multe imitații canonice, în general în octavă, fie în valori lungi, fie în valori egale, fie prin scădere sau creștere (coralul *In dulci jubilo*, din *Orgelbüchlein*);

5. Coralul ornat, în care tema, prezentată în partea superioară, este împodobită cu numeroase broderii și ornamente (coralul *O Mensch, bewein dein Sünde groß*, din *Orgelbüchlein*).

6. Coralul variat, în care sunt tratate succesiv toate formulele care pot sugera arta variațiunii, în afara diverselor formule deja menționate (*Coralul variat* sau *Partita în sol minor*);

7. Fantezia-coral, care apelează la aceleași elemente, dar într-un mod mai puțin strict, mai eterogen decât în coralul variat (*Veni Creator*).

La aceste structuri, caracteristice muzicii de orgă, se adaugă alte tipuri de coral, specific vocale. Acestea sunt:

1. Coralul armonizat, în general scris pe patru voci. Melodia este în partea superioară; celelalte voci, deși în spiritul contrapunctic, sunt aproape întotdeauna silabice, adică fiecare

silabă este introdusă simultan; acest tip de coral, cel mai simplu, este cel mai frecvent în cantate și pasiuni (coralul *Herzlich* din *Patimile după Matei*);

2. Coralul parafrizat, care este o combinație de coral armonizat, cântat de cor, și o linie în formă de variațiune melodică, încredințată unui instrument din orchestră (coralul *Jesu, meine Freude*);

3. Uneori parafriza se combină cu o formă mai bogată decât aceea a coralului armonizat: în *Patimile după Matei*, coralul nr. 35 est tratat în coral jumătate fugato, jumătate figurat;

4. O construcție și mai complexă este aceea a primului cor din aceeași lucrare, în care tema coralului se suprapune peste un fel de amplă fugă vocală și orchestrală în cor dublu;

5. Dar alte formule mai simple se întâlnesc în cantate; este cazul coralului în trio, practicat și în muzica de orgă: melodia este la tenor, în timp ce basul și vocea superioară, în general încredințate instrumentelor, întrețin polifonia printr-o linie împrumutată din prima perioadă a temei (versetul în trio din cantata *Wachet auf*, nr. 40).

Utilizarea specific simfonică a coralului este destul de neobișnuită. Finalul *Simfoniei pentru coarde*, de Honegger, oferă un exemplu interesant: la dezvoltarea simfonică a fragmentului, care se continuă, se suprapune în chip de concluzie o melodie de coral. Din opoziția acestei teme calme și solemne și a polifoniei zbuciumate pe care o domină ia naștere unui contrast surprinzător, dar poate tocmai caracterul neașteptat al acestei întâlniri contribuie la consolidarea unității lucrării.

CORUL

În mod curent, este numită cor orice piesă corală care nu are legătură cu o formă determinată ca madrigalul, coralul sau chansonul polifonic. Dacă, după definiția dată mai sus, corul apare destul de rar ca lucrare liberă, este foarte des întâlnit începând cu secolul al XVII-lea în cantată, oratoriu și operă. Nu are nici

structură, nici stil bine definite. Lui Händel, unul dintre maeștrii formei, îi plăcea să alterneze în cadrul corului stilul fugato și scrierea silabică. (*Aleluia* din oratoriul *Messia*). Corul este rareori destinat interpretării *a capella*.

CVARTETUL

Cvartetul este o piesă instrumentală scrisă pe patru voci. Aceasta nu înseamnă că orice lucrare scrisă în patru părți este un cvartet în adevăratul sens al cuvântului; de fapt, începând cu secolul al XV-lea, scriitura în patru părți, care permite îmbinarea bogăției cu simplitatea, este cel mai des dezvoltată în aproape toate genurile. Începând cu această epocă, misele, motetele și chansonurile polifonice sunt scrise cel mai adesea pe patru voci. La sfârșitul secolului al XVI-lea se dezvoltă scriitura în cinci sau mai multe părți; în secolul al XVII-lea se poate observa, din contră, o oarecare predominanță a trioului; totuși, scriitura pe patru voci se menține. Spre mijlocul secolului al XVIII-lea, cvartetul de coarde, alcătuit din două părți de vioară, o parte de violă și una de violoncel (dublata în orchestră de contrabas), devine celula principală a viitoarei orchestre simfonice. În timp ce instrumentele tind să capete o personalitate proprie, cvartetul de soliști se individualizează, devenind încetul cu încetul un întreg de sine stătător, atât ca ansamblu, cât și ca formă. Dacă primele cvartete ale lui Boccherini nu sunt, de fapt, decât simfonii pentru coarde, Stamitz și Gossec fac deja distincția între cvartetele care trebuie interpretate pe patru voci și cele care necesită o interpretare orchestrală. Influența *divertismentului*, care a impus ansamblul restrâns de soliști, va asigura definitiv succesul cvartetului de coarde. Începând cu Haydn și

Mozart, cvartetul de coarde, împreună cu sonata, devine principala formă de muzică de cameră. De la Beethoven la Bela Bartok, aproape toți marii muzicieni au cultivat cvartetul.

Începând, în principal, cu secolul al XIX-lea, se dezvoltă alte tipuri de cvartet. Cel mai întâlnit este cvartetul cu pian, în care instrumentul cu claviatură se alătură trioului de coarde.

Trebuie să menționăm alături de cvartetul instrumental și cvartetul vocal, cu toate că acesta are mai degrabă caracterul unui aranjament sonor decât al unei adevărate forme muzicale. Cele patru părți ale cvartetului vocal corespund în mod obișnuit celor patru tipuri de voci: soprano, alto, tenor și bas. Sunt posibile totuși și alte aranjamente; unul dintre cele mai frecvente este cvartetul de voci bărbătești, format din doi tenori, bariton și bas. Cu excepția madrigalului, cvartetul vocal stă la baza tuturor marilor forme corale.

Structura. – Cvartetul instrumental nu are o structură proprie. Ca toate formele clasice de muzică de cameră, el o împrumută pe cea a sonatei. Totuși, numărul mișcărilor este doar arareori mai mic de patru, iar unele cvartete de coarde compuse de Beethoven sunt formate chiar din mai multe (*Cvartetul nr. 14*).

DIVERTISMENTUL

Divertismentul sau *divertimento* este un fel de *suită* instrumentală, dar cu formă mai liberă: nu există în mod obligatoriu afinități de structură între diferitele bucăți din care este compus (în general, cinci, șase, sau chiar mai multe). Pe de altă parte, este scris de obicei mai degrabă pentru un grup de instrumente soliste decât pentru orchestră.

Își face apariția spre jumătatea secolului al XVIII-lea, înlocuind *suita*, din care provine. Se deosebește de sonata clasică, o formă contemporană, printr-o structură mai simplă (scriere puțin contrapunctică, dezvoltare foarte redusă), prin dimensiuni mai mici, în ciuda unui număr mai mare de mișcări și prin caracterul relativ dansant al acestora.

Divertismentul a fost la loc de mare cinste în epoca „stilului galant” (a doua jumătate a secolului al XVIII-lea): se scria pentru instrumente de suflăt, pentru instrumente de suflăt și coarde, pentru pianoforte etc. Totuși, până la urmă este absorbit de muzica de cameră (cvartet și cvintet), pentru a reapărea în secolul XX (Stravinski și Bartok) într-o formă mai condensată și într-un spirit mai puțin lejer.

FANTEZIA

Fantezia este, în general, o piesă instrumentală cu structură liberă. Mai precis, împrumută structura, dacă nu și spiritul, de la o formă asemănătoare: *ricercarul*, *preludiul* sau *sonata*, în funcție de epocă. Fantezia își are originea în secolul al XVI-lea. În secolul al XVII-lea, interpreții englezi la virginal, care au adoptat-o, o numesc *fancy* și o asimilează *ricercarului*; polifoniștii italieni și germani o tratează la fel. În secolul al XVIII-lea, J.-S. Bach o consideră un preludiu mare (*Fantezie și fugă în sol minor*, pentru orgă). În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, se transformă în totalitate și devine un fel de sonată cu o construcție mai puțin rigidă (Mozart). În secolul al XIX-lea, cuvântul nu mai indică de obicei altceva decât aranjamente, un fel de potpuriuri pe ariile principale ale unei opere (*Fantezie pe teme din opera Carmen*), de care publicul era atunci foarte doritor, dar

care, în afara interesului lor muzical redus, nu au nimic în comun cu primul înțeles al termenului.

Structura. — Structura fanteziei variază după autori și chiar după lucrări. La Froberger, de exemplu, fantezia, destul de organizată, se apropie de canțonă: conține o serie de episoade tratate în genul variațiunii, pe o temă călăuzitoare. La Bach, aceasta poate fi foarte organizată (*Fantezie în do minor* pentru clavecin) sau foarte liberă (*Fantezie în sol major* pentru orgă). Celebra *Fantezie în do minor* pentru pian de Mozart este un mare allegro de sonată al cărui plan tonal se îndepărtează de principiile tradiționale.

FORME MEDIEVALE¹

Sub această denumire sunt reunite principalele forme care au însuflețit muzica occidentală în Evul Mediu. Unele forme, precum misa și motetul polifonic, nu figurează printre ele decât cu titlu orientativ, deoarece au cunoscut o dezvoltare ulterioară de asemenea importanță, încât nu ar putea fi tratate în mod justificat în cadrul limitat al muzicii medievale, decât dacă am admite teza — perfect legitimă, de altfel — conform căreia Evul Mediu muzical s-ar întinde până la sfârșitul secolului al XVI-lea. Dimpotrivă, alte forme nu au supraviețuit deloc în cea de-a doua jumătate a secolului al XVI-lea, când este stabilit de obicei sfârșitul perioadei medievale; despre aceste forme este vorba în acest capitol. Considerat astfel, Evul Mediu pare un vast câmp de experiență de care vor ști să profite admirabilele școli franco-flamandă, italiană, spaniolă și engleză din secolul al XVI-lea. Faptul că Evul Mediu a fost mai întâi această perioadă de elaborare a limbajului polifonic nu

¹ Pentru claritatea acestui capitol, s-a considerat necesară utilizarea unei ordini mai mult cronologice decât alfabetic.

micșorează cu nimic perfecțiunea anumitor lucrări medievale și nu face decât să amplifice geniul creatorilor lor, Léonin, Pérotin, Adam de La Halle, Machaut, Landini, Dunstable, Binchois, Dufay.

Formele gregoriene. – *Cantus planus*-ul gregorian, codificat la sfârșitul secolului al VI-lea de către papa Grigore I, care i-a dat numele, este în același timp consecința unei practici milenare, a cântului monodic, și rampa pe care se va construi, câteva secole mai târziu, arta polifoniei. Prin esență liturgic, *cantus planus*-ul gregorian își are originile în psalmii iudaici și se îmbogățește treptat cu contribuții diverse, precum cele din tradițiile păgâne siriană, egipteană, romană și greacă. Sfântului Ambrozie (secolul al IV-lea) i se atribuie răspândirea în Occident a antifonului, adică alternarea a două coruri care își răspund. În activitatea lui de organizare și de epurare a cântului bisericesc, sfântul Grigore consacră această tradiție prin prima lui carte, *Antifonarul*, în timp ce a doua, *Cantatorium*, este destinată cântării solo a psalmilor de către diacon.

Formele gregoriene, numeroase în aparență, se deosebesc unele de altele mai mult prin semnificația liturgică decât prin configurația muzicală. Totuși, pot fi clasate în două mari categorii:

1. Formele recitative: sunt cânturi declamate *recto tono*, adică pe o singură notă. Această notă unică, pe care se sprijină toate silabele textului, este cu toate acestea încadrată de formule melodice foarte scurte, *initium* (introdactiv), *mediatio* (suspensiv) și *punctum* (conclusiv). Din acest tip fac parte lecțiile, orațiile și prefetele, și, într-un mod mai general, psalmodia.

2. Formele melodice, în cadrul cărora domină vocaliza. Melodia pornește aproape invariabil de la grav, urcă spre note înalte și se încheie tot pe tonică. În planul ritmic, această mișcare dublă se traduce printr-un elan

urmat de o pauză. Repetițiile frazelor, cu sau fără modificarea textului, sunt frecvente. Astfel, în cele mai vechi exemple, cele nouă invocații *Kyrie* sunt repartizate după cel mai simplu plan: AAA BBB AAA; dar mai târziu apar planuri mai evolute: ABA CDC EFE. În această categorie mai intră aleluia, *tractus*-ul, un fel de variațiune strofică a unei melodii, imnul, de obicei versificat, în care apar vocalele antice lungi și scurte, și antifonul, un fel de refren unde se unesc cele două coruri și care poate fi și psalmodiat.

De la aleluia se dezvoltă în mod indirect noi forme. Aleluia, care preia de la *Kyrie* schema ABA, cuprinde o mare vocaliză centrală (B), numită *jubilus*. În secolul al IX-lea se răspândește tradiția de a adapta un text la această vocaliză, cu o silabă pe fiecare notă. „Această tradiție va da naștere curând tradiției de a parafraza, uneori îndelung, textele liturgice prin dezvoltări, tot cântate. Acestea au fost numite *tropi*. Numeroase cântări liturgice actuale, *secvențele* și *prozele*, au fost la început *tropi* ai textelor mai vechi.” (Chailley.)

Printr-o generalizare oarecum superficială, de *cantus planus* sunt legate secvența și tropul: ambele se îndepărtează deja vizibil de tradiția gregoriană pură.

De la sfârșitul secolului al XIX-lea, datorită efortului călugărilor din Solesmes, cântul gregorian, care a suferit încă din Evul Mediu o degenerare, deoarece principalele lui tradiții au fost pierdute, și-a regăsit în bună măsură puritatea inițială. Rămâne cântul de biserică prin excelență și constituie fondul imuabil al liturghiei catolice.

Cântecul monodic. – Este dificil, dacă nu chiar imposibil, de stabilit cu precizie originea cântecului medieval. Probabil cele mai diverse influențe și-au dat concursul. Conform unei ipoteze care pare destul de fondată, influența muzicii de biserică – *tropii* și *cantus*

planus-ul gregorian – ar fi fost preponderentă; totuși nu trebuie sistematizat nimic: se poate crede că, între tradiția sacră și repertoriul profan, s-a produs un schimb continuu, nu un stimul unilateral.

Începând cu secolul al XI-lea, cântecul profan se organizează în planul artistic. Truveri și trubaduri inventează muzică și versuri și improvizează un acompaniament instrumental, care se presupune că nu se deosebea deloc de melodie. Artă cântecului, adesea legată de arta dansului, se dezvoltă în cursul secolelor al XII-lea și al XIII-lea. Cântecul se bucură de o mare diversitate: galant ca *pasturelă*, cvasi-religios ca *planh*, aristocratic sau popular, el poate la fel de bine să ia o formă dialogată (ca *jeu-parti*, adică joc în doi), sau să se integreze într-un gen literar, roman de curte sau miracol. Mai târziu, și în timp ce apar și înfloresc diverse forme de cântece pe mai multe voci, cântecul monodic trece printr-o perioadă de declin. Cu toate acestea, opera *minnesinger-ilor* germani din secolul al XIII-lea, moștenitori ai trubadurilor și truverilor nobili, nu este deloc neglijabilă. Din secolul al XIV-lea până în secolul al XVII-lea, tradiția germanică se perpetuează de-a lungul generațiilor de maeștri cântăreți (*Meistersinger*), protectori ai unei arte burgheze strict formaliste.

Diferitele structuri pe care le adoptă cântecul monodic se pot reduce, după Th. Gérold, la patru tipuri principale: cântecul fără refren, cântecul cu refren diferit pentru fiecare strofă, cântecul cu refren care provine din melodia cupletului (sau o determină), cântecul cu structură fixă. Acest ultim tip cuprinde balata, din care se dezvoltă balada, rondelul și *virelai*-ul, care vor da naștere formei *rondeau-virelai*.

Jocuri liturgice și profane. – Începând cu secolul al X-lea, unii tropi în formă de dialog vor da naștere unui germen de dramă: jocul liturgic; acesta se dezvoltă în

cursul Evului Mediu și se termină cu reprezentațiile date de confreria Oratoriului, de unde va lua naștere oratoriul. Subiectele biblice sunt cele mai frecvente. Fiecare episod oferă cadrul unei melodii care este uneori reluată într-o altă scenă. Instrumentele, țitere, viele și harpe, susțin uneori corul și pe soliști. Originile teatrului muzical profan sunt probabil mai puțin vechi. Cea mai celebră piesă medievală, *Jocul lui Robin și Marion* de Adam de la Halle (sfârșitul secolului al XIII-lea), un fel de pasturelă dramatică, cuprinde cinci cântece și melodii foarte scurte intercalate în dialog. Amândouă erau foarte probabil cântate fără niciun acompaniament instrumental.

Organumul. – Organumul sau diafonia este un procedeu de scriere care a determinat o formă. Acesta constituie cea mai veche încercare de organizare a unui limbaj exclusiv polifonic (secolul al IX-lea). Acest lucru nu se întâmplă fără tatonări: organumul primitiv este foarte rudimentar. Pe *cantus firmus*, frază de *cantus planus* exprimată în valori egale, se aplică *vocea organală*, un fel de contrapunct notă contra notă care evoluează la distanță de cvintă sau de cvartă, într-un paralelism strict. Un tip mai evoluat de diafonie este acela în care vocea organală, plecând de la

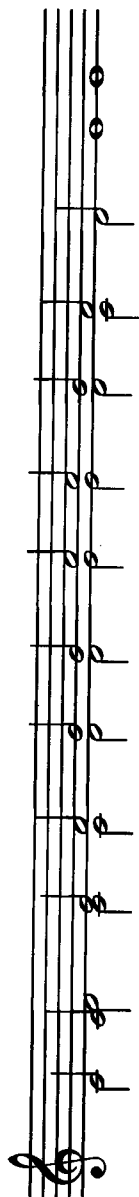


Fig. 3 – Musica enchiriadis: *Organum Rex Celi* (secolul al IX-lea) Vocea organală este sub *cantus firmus*.

unison și îndepărtându-se până la cvarta inferioară, rămâne în acest interval într-o serie de mișcări paralele pe care fiecare inciză o rupe pentru a face cele două părți să se întâlnească la unison. Vocea organală era scrisă sau, de obicei, improvizată de un cantor. Nu se poate spune dacă era sau nu ornată. Mai târziu, i se adaugă o a treia voce, dublând la octavă *cantus firmus*-ul: de aici rezultă o polifonie de cvinte și cvarte paralele care evoluează mereu pe același ritm, notă contra notă (fig. 3).

Începând cu secolul al XII-lea, scrierea polifonică se îmbogățește cu un nou procedeu, discantul. Vocea organală este înlocuită aici de o voce numită *discantus* (de unde numele acestei tehnici), care se distinge prin poziția și intervenția ei: de fapt, *discantus*-ul, adesea improvizat, se suprapune peste *cantus firmus* – care trece în partea inferioară și ia numele de *tenor* – și se folosește cu o anumită libertate de mișcarea contrară, punând capăt paralelismului forțat al fostului *organum* și dând prilejul unor îmbinări de: unison, cvarte, cvinte și octave alternate. În secolul al XIII-lea, vocea improvizată este de obicei ornată. Practica improvizației în discantul pe două voci va rămâne destul de vie până în secolul al XVI-lea. Cu toate acestea, progresele polifoniei, prin impunerea scrierii pe trei și apoi pe patru voci, vor contribui la eliminarea treptată a creației muzicale occidentale, supusă din ce în ce mai mult elaborării.

În cursul secolului al XII-lea, apare și un nou tip de *organum* care ar putea fi numit *organum liber*. Acesta este dominat de fapt de o mare libertate de scriere și de expresie, de unde rezultă o flexibilitate polifonică opusă aspectului grav al *organum*ului inițial. Specificul acestui nou *organum* este mobilitatea: mobilitatea polifoniei, care nu-și impune consonanța decât în punctele principale de sprijin; mobilitatea melodiei, obținută prin

vocalize neîntrerupte. Organumul lui Pérotin (începutul secolului al XIII-lea) este pe două, trei și patru voci. Pe un tenor preluat de la *cantus planus*, dar exprimat în valori extrem de lungi, se suprapun una, două, trei voci organale, bogat ornate.

Cantus gemellus. – Formă unică a primei polifonii engleze, *cantus gemellus*-ul (engl. *gymel*) diferă de organum prin faptul că utilizează intervale armonice mai puțin consonante: cvarta și cvinta sunt înlocuite aici de terță, pe care maeștrii francezi de la acea vreme o considerau disonantă. După ce polifoniștii englezi au aderat la principiile continentale, iar procedeul a fost abandonat, acesta reapare în secolul al XIII-lea sub numele de *bas fals* (*faux-bourdon*). În piesele compuse după această tehnică, o terță gravă acompaniază *cantus firmus*-ul; dar tradiția cerea cântarea acestei voci la octavă, așa că terțele deveneau sexte, de unde numele de bas fals (*falso bordone*) dat procedeului. În secolul al XV-lea, basul fals va marca a doua epocă a așa-numitei *Ars Nova*, deschizând calea unui limbaj strict armonic.

Conductus-ul. – Între secolele al XII-lea și al XIII-lea, este numit *conductus* orice piesă polifonică vocală scrisă în stilul organumului, adică notă contra notă, dar al cărui tenor, în loc să fie împrumutat din fondul gregorian, este compus liber. *Conductus*-ul pe două, trei sau patru voci poate astfel să se desprindă de repertoriul liturgic. Acest tip de scriere a fost reluat de diversele forme laice, în special de *rondeau*.

Motetul medieval. – La origine formă liturgică, motetul (din fr. *motet*, diminutiv al lui *mot*, „cuvânt”) a avut un destin ciudat. Este rezultatul unei încercări de îmbogățire a *conductus*-ului și organumului prin procedeul tropului: pornind de la principiul suprapunerii mai multor melodii diferite, caracteristică a artei discantului,

polifoniștii din vremea lui Ludovic cel Sfânt s-au gândit să asocieze câte un text fiecăreia dintre ele. La sfârșitul secolului al XIII-lea, motetul arată ca o sinteză neobișnuită de elemente sacre și laice: pe un *cantus firmus* liturgic evoluează una, două sau trei voci, fiecare cântând, câteodată în limbă populară, un text diferit, cu un cuvânt pe notă. În multe cazuri se „grefează” și un refren de *rondeau* cu versuri galante (*motet enté*, motet „grefat”). Adesea, *cantus firmus*-ul sau tenorul este susținut de un instrument. Această formă, hibridă în planul liturgic, prezintă un imens interes muzical: este cea mai veche încercare de emancipare a ritmului în polifonie; pentru prima dată, vocile nu mai cântă notă contra notă.

Motetul izoritmnic¹ al lui Ph. De Vitry și Guillaume de Machaut reprezintă o încercare de unificare a discursului muzical prin ritm, idee care nu va fi reluată decât în secolul XX (Stravinski, Messiaen, Boulez).

În secolul al XIV-lea, motetul obișnuit apelează la instrumente. În general, doar partea superioară este cântată; astfel, forma revine în cadrul liturghiei. Preludiul, interludiul și postludiul instrumental au o apariție destul de scurtă: se știe că secolul al XV-lea va fi cel al polifoniei vocale a capella, în care motetul școlii franco-flamande va cunoaște o dezvoltare prolifică. (v. *motetul*).

Misa. — Misa este o formă mult prea importantă pentru a fi tratată în cadrul muzicii medievale; de altfel, se desprinde de aceasta din toate punctele de vedere. Ne vom rezuma să amintim aici că în Evul Mediu misa ia două forme opuse: pe de o parte, misa gregoriană, strict monodică; pe de altă parte, misa polifonică, la început fragmentară și care va fi unificată în secolul al XIV-lea de Guillaume de Machaut (v. *misa*).

¹ Izoritmia este utilizarea aceleiași linii ritmice aplicate la linii melodice diferite.

Rondeau-ul sau virelai-ul. — *Rondeau*-ul medieval este o formă vocală, un fel de dans sau de horă cântată în care alternează vocea singură, pentru cuplet, și corul pentru refren. Importanța ei în muzica polifonică este indiscutabilă, mai ales începând cu Adam de La Halle (secolul al XIII-lea), ale cărui *rondeau*-uri în stil de conductus, pe trei voci și notă contra notă, au rămas pe bună dreptate celebre. Cele opt versuri ale *rondeau*-ului sunt de obicei împărțite în două formule melodice, după schema aba'aa''b'ab; uneori, a și b se aplică mai multor versuri. *Rondeau*-ul din secolul al XV-lea, numit mai ales *virelai*, este acompaniat la instrumente. Este forma de chanson cea mai răspândită în Franța în epoca *Ars Nova*. Dufay și Binchois au lăsat numeroase exemple. *Roda*, o altă formă de *rondeau*, preia de la *caccia* florentină scrierea pe trei voci, dintre care două în canon. *Rondeau*-ul dispare la începutul secolului al XVI-lea. O sută de ani mai târziu, lutiștii și clavecinistii francezi îi vor asigura o descendență prolifică în domeniul pur instrumental.

Lai-ul. — *Lai*-ul este o piesă lirică acompaniată instrumental, sau, mai rar, o piesă pur instrumentală. Originile nu-i sunt cunoscute. Multe piese calificate drept *lai*-uri de către autorii lor nu sunt decât niște simple cântece. Dar, la Guillaume de Machaut, maestrul formei, *lai*-ul ia forma unei compoziții vocale destul de ample, cu douăsprezece strofe, din care doar ultima strofă o reia melodic pe prima.

Lauda. — În procesiunile italiene, din secolul al XIII-lea până în secolul al XVI-lea, se cântau de obicei laude, un fel de imnuri pioase în limba populară. Aceste cântări de laudă, aproape întotdeauna anonime, erau la origine monodice. Devenite polifone, nu mai păstrează decât o structură dintre cele mai rudimentare, ale cărei caracteristici sunt scrierea silabică, notă contra notă, și o mare simetrie a structurii. Este posibil ca lauda să fi

ANTECEDENT

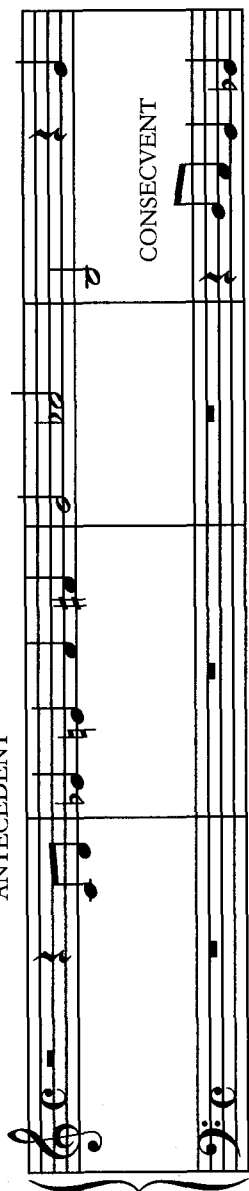


Fig. 4 – Ofranda muzicală (J.-S. Bach). Canon pe două voci.

influențat la începuturile ei arta coralului și a oratoriului.

Canonul. – Canonul este un procedeu de scriere din care italienii secolului al XIV-lea au făcut o formă, numită *fuga* – care nu trebuie confundată cu *fuga* clasică – sau *caccia* (vânătoare). Ca procedeu tehnic, canonul se caracterizează prin urmărirea aceleiași fraze melodice, pe două sau mai multe voci care intră una după cealaltă. Este deci vorba despre imitația contrapunctică așa cum există în toată muzica polifonică până la Bach, dar în cea mai strictă formă a ei, după regula (*canonul*) cea mai rigidă.

Există numeroase tipuri de canoane. În canonul la unison și canonul la octavă, prima voce care propune linia melodică, numită și *antecedentul*, este imitată integral, notă cu notă, de vocea secundară sau *consequentul*. În canonul la cvintă, *consequentul* reproduce același ritm și aceleași

intervale ca acelea exprimate de antecedent, dar cu o cvintă mai sus. Se pot stabili canoane la orice interval.

La canonul în augmentare, consecventul împarte în două valorile propuse de antecedent, pătrimea devenind doime și doimea, notă întreagă. Procesul invers este valabil pentru canonul în diminuare. Se distinge canonul în mișcare contrară, în care fiecare mișcare melodică ascendentă devine descendentă și viceversa (fig. 4), de canonul retrograd sau recurent (numit și *canon cancricans*), în care ultima notă a antecedentului devine prima notă a consecventului, așa cum s-ar întâmpla dacă am citi antecedentul în oglindă. O a patra formulă rezultă din combinarea mișcărilor contrară și retrogradă.

Caccia și fuga, mici piese pe două voci cu acompaniament instrumental, apar în secolul al XIV-lea în opera primilor maeștri florentini. Cu toate acestea, nu există dubii în ce privește existența anterioară a canonului în muzica populară. Cel mai vechi canon cunoscut aparține școlii engleze din secolul al XIII-lea. Totuși, catch-ul englez și roda franceză nu sunt decât adaptări după *caccia* italiană. De altfel, arta canonului nu întârzie să fie valorificată în cadrul celei mai bogate forme a motetului, de către muzicienii școlii franco-flamande. Își atinge apogeul la sfârșitul secolului al XV-lea cu Ockeghem, autorul faimosului *Deo Gratias*, canon repetat de nouă ori pe treizeci și șase de voci. În consecință, în timp ce forma însăși dispare, procedeul canonului continuă să întrețină regulat arta polifonică. Unii maeștri moderni (Messiaen) utilizează chiar procedee ingenioase și recente de *canon ritmic*.

Madrigalul florentin. – Madrigalul este, alături de *caccia*, forma preferată a maeștrilor din Ars Nova florentină. Apare la sfârșitul secolului al XIII-lea, adică în epoca lui Dante și Petrarca. Un prieten al lui Dante, Pietro Casella, este considerat inițiatorul acestei forme.

Este vorba de un cântec pe o voce acompaniant de instrumente cărora le sunt atribuite și interludii și postludii. Stilul este mai flexibil, melodia mai ornată, textul mai fin și mai delicat decât al *rondeau*-ului francez contemporan cu el. Madrigalul florentin înflorește în secolul al XIV-lea cu maeștri ca Jacopo da Bologna și Francesco Landino. În secolul al XV-lea, stilul mai popular al frottolei va predomina în toată Italia de Nord. Dar influența melodiei florentine asupra întregii Ars Nova a fost una dintre cele mai prolifiche.

Balada medievală. — Ca și *rondeau*-ul francez, madrigalul florentin și frottola italiană, balada din secolele al XIV-lea - al XV-lea, spaniolă sau franceză, este un cântec artistic acompaniat, care se distinge de acestea prin stilul și structura lui. Originea ei poate fi observată într-o anumită stilizare a ariilor de dansat cu care truverii și trubadurii din secolele al XII-lea - al XIII-lea erau obișnuși. Spre sfârșitul secolului al XV-lea va face loc chansonului polifonic și ariilor de dansat instrumentale.

Structura baladei spaniole cuprinde un fel de refren, *ripresa*, care se cântă în cor la începutul și la sfârșitul lucrării, un cuplet dublu sau *piedi* și un refren fals, *volta*, care, pe muzica din *ripresa*, are versuri diferite. În baladele franceze de pe vremea lui Dufay, ultimul vers joacă rolul de refren; nu există *ripresa* inițială.

Frottola. — Frottola, foarte în vogă în secolul al XV-lea în Italia de Nord, prezintă asemănări importante cu madrigalul florentin, din care provine, și cu balada contemporană. Cu toate acestea, stilul este vizibil mai popular, versurile (adesea presărate cu onomatopee) mai fruste, structura mai simplă. Este scrisă pe patru voci, notă contra notă, dar numai partea superioară este cântată, celelalte sunt încredințate instrumentelor. Textul este strofic; fiecare strofă se compune din opt versuri

octosilabice. Muzica include două fraze, fiecare se etajează pe două versuri, prima fiind dezvoltată de trei ori (AAAB). Dintre autorii principali de frottole, îi cităm pe Marco Cara și Bartolomeo Tromboncino. Deși supraviețuiește până în secolul al XVI-lea, frottola este treptat dominată de madrigalul italian, mult mai bogat, și de vilanelă, al cărei stil facil este mai bine gustat de popor.

Vilanela. – Vilanela sau cançoneta este o formă vocală populară. Mai exact, este una dintre formele cele mai obișnuite pe care o ia cântecul popular italian în secolul al XV-lea. Se cântă pe mai multe voci, dar scrierea și structura ei sunt dintre cele mai rudimentare. Ca și frottola, cu care are anumite trăsături comune, îndeosebi un caracter ușor, de un comic firesc, este strict omofonă. Stilul ei este totuși mai puțin rafinat. Dispare treptat în cursul secolului al XVI-lea.

FUGA

Fuga este o compoziție în stil contrapunctic, care se bazează pe folosirea imitației și preponderența unei teme generatoare, scurte, dar caracteristice, numită *subiect*. Apărută spre sfârșitul secolului al XVII-lea, este legată de tradiția polifonică din secolele XV-XVI, a cărei încununare este într-o oarecare măsură: la nicio altă formă echivalența dintre diferitele voci nu este atât de evidentă; nicio altă formă nu mai atinge perfecțiunea unității ei. Deși este situată în descendența motetului, fuga pare să aparțină artei instrumentale; cu toate acestea, au fost făcute cu succes numeroase încercări de adaptare la arta vocală: nu vom cita decât *Sanctus* din *Misa în si*, de J.-S. Bach, în care partea a doua este o amplă fugă vocală pe șase voci.

În secolele XIV-XVI, italienii atribuiau numele de

fugă unor simple *canoane* (v. *forme medievale*). Abia după 1650 apare adevărata fugă, provenită din *ricercar* (v. acest termen), de care se deosebește printr-o organizare care valorifică mai bine posibilitățile sistemului tonal și îndeosebi relațiile dintre tonuri. În plus, în vreme ce *ricercarul*, cu câteva excepții, dezvoltă succesiv un anumit număr de teme, fuga își trage în general substanța dintr-un singur subiect. Evoluția *ricercarului* în fugă este consecința căutării tot mai asidue a Unității. Dintre principalii muzicieni care au lucrat în acest sens, trebuie amintiți Andrea și Giovanni Gabrielli, Frescobaldi, Sweelinck, Scheidt și Froberger. La sfârșitul secolului al XVII-lea, fuga, deși recentă, este una dintre formele esențiale ale limbajului polifoniștilor germani din Sud (Pachelbel) și din Nord (Buxtehude). Dar J.-S. Bach este cel care, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, va da cele mai perfecte modele de fugă (*Clavecinul bine temperat*, *Arta fugii*, *Fugile* pentru orgă etc.). Prin urmare, dacă stilul *fugato* rămâne una dintre bazele scrierii clasice — fragmentele *fugato* abundă în simfoniile clasice și chiar romantice —, fuga în calitate de formă este mai puțin solicitată. Totuși, Mozart, Brahms, Franck și mai ales Beethoven i-au înnoit spiritul și limbajul. În zilele noastre, fuga este foarte adesea un simplu exercițiu de școală, fără o autentică forță estetică, deși unii maeștri contemporani (îndeosebi Béla Bartok în *Muzică pentru coarde, celestă și percuție*) o consideră mai mult decât un teren interesant de experiență: se pare că încă nu s-a reușit integrarea fugii, operă tonală prin excelență, în universul sonor contemporan, care are tendința să respingă din ce în ce mai mult noțiunea de tonalitate.

Structura. — Trebuie deosebită *fuga academică*, un fel de arhetip, de fuga propriu-zisă sau *fuga liberă*. Fuga academică nu are decât valoare scolastică: mult mai convențională decât fuga

liberă, se pretează cu atât mai bine analizei. O vom lua deci ca exemplu.

Fuga academică, scrisă pe patru voci, se compune dintr-o expoziție, o dezvoltare și un stretto.

Expoziția cuprinde: 1. enunțarea *subiectului*; 2. intrarea *răspunsului* pe o altă voce; 3. din nou *subiectul*, intrând de această dată pe o a treia voce; 4. intrarea *răspunsului* pe a patra voce.

Răspunsul este tot subiectul transpus în tonul dominantei. Această transpunere care modifică raportul dintre intervale – dominantă-tonică (4) este mai mic decât tonică-dominantă (5) – face necesare anumite modificări melodice sau *mutații*, care nu sunt totuși destul de importante pentru a schimba aspectul temei.

Începând cu a doua intrare, subiectul și răspunsul sunt acompaniate de o linie contrapunctică, numită *contrasubiect*, care, atunci când trece de la tonul dominantei la cel al tonicii, suferă aceleași mutații ca subiectul însuși.

Dacă subiectul este foarte scurt, cele patru intrări pot să nu fie suficiente pentru o expoziție bine echilibrată. Atunci se efectuează o *contraexpoziție* compusă din patru intrări noi (uneori doar două), începând de data aceasta cu răspunsul.

Dezvoltarea. Dacă expoziția impune tonul principal și pe cel al dominantei, dezvoltarea constă într-o serie de modulații care permit înțelegerea subiectului, în continuare acompaniat de contrasubiectul lui, în fiecare din celelalte patru tonuri asemănătoare. Fiecare intrare a subiectului este separată de scurte *episoade* sau *divertimente* în stilul imitației ale căror elemente sunt preluate, în principiu, de la subiect sau contrasubiect. În general, dezvoltarea se încheie pe o pedală de dominantă care pregătește întoarcerea la tonul inițial.

Stretto-ul este, într-un fel, perorația fugii. Se compune dintr-o serie de intrări canonice ale subiectului și ale răspunsului, din ce în ce mai apropiate (strânse). Toate aceste canoane sau *stretto-uri* sunt de obicei mai mult sau mai puțin trunchiate, mai puțin acela al răspunsului pe subiect, numit *stretto veritabil*. Acesta utilizează toate procedeele susceptibile să mărească intensitatea polifonică și arhitectonică a fugii: augmentarea și diminuarea valorilor, mișcări contrare și

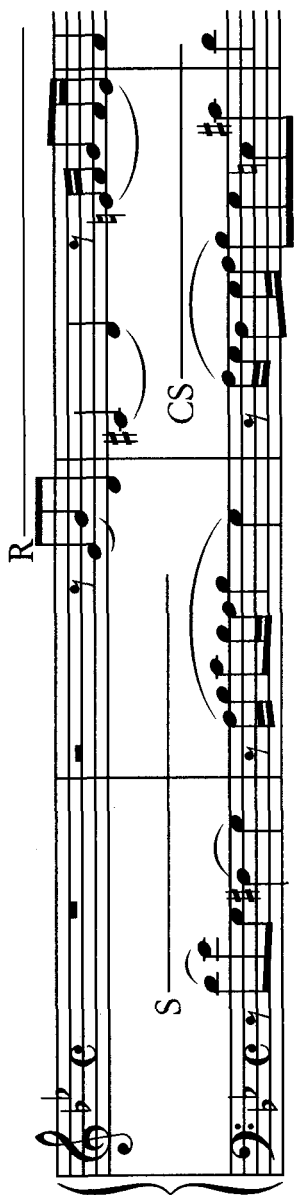


Fig. 5 — *Clavecinul bine temperat* (J.-S. Bach). I, XVI. S, subiect; R, răspuns; CS, contrasubiect

retrograde, combinații de mai multe elemente prezente în expoziție etc. Din punct de vedere tonal, stretto-ul evoluează în sfera tonului principal; modulațiile din cadrul lui sunt doar temporare.

Fuga liberă, scrisă pe două, trei, patru, cinci voci sau chiar mai multe, nu respectă nicio regulă precisă. Are aceleași elemente ca fuga academică, dar acestea se combină într-un mod mult mai puțin rigid și premeditat. Cel mai valoros este exemplul lui J.-S. Bach, căruia îi place să înnoiască de fiecare dată structura fugilor sale, ale căror proporții variază de la fuga scurtă pentru clavecin la monumentală fugă pentru orgă.

Dintre cele mai celebre fugi ale lui, este amintită de obicei fuga a XVI-a din primul caiet al *Clavecinului bine temperat*, al cărei plan se apropie cel mai mult de fuga academică (fig. 5). Aceasta este pe patru voci, în sol minor. Subiectul, destul de scurt, dar bine conturat, intră la alto, iar răspunsul, la soprano; se observă *mutația*, care se situează între primele două note ale răspunsului.

Sub acesta, alto-ul introduce contrasubiectul, care, fiind inversabil, se va întâlni frecvent deasupra subiectului sau al răspunsului în cursul fugii. A treia intrare – subiectul la bas, acompaniat de contrasubiect la soprano – este separată de a doua printr-un divertisment de o măsură, procedeu utilizat destul de des cu scopul de a îmbogăți expoziția, atunci când subiectul este scurt. Intrarea răspunsului la tenor (contrasubiect la bas) încheie expoziția. Aceasta ocupă în total șapte măsuri. Dezvoltarea, care urmează, conține douăzeci. Ea începe printr-un divertisment de patru măsuri, construit pe coda subiectului. Acest episod, la început static, evoluează până la urmă spre tonul si bemol major, relativa tonului principal. Intrarea subiectului în această nouă tonalitate se face la alto (contrasubiect la tenor). Apoi răspunsul, la dominantă relativă, este dat la bas (contrasubiect tot la tenor) și autorul profită de această modulație pentru a introduce la soprano subiectul, în tonul fa major (contrasubiect la bas). Al doilea divertisment, în întregime modulănt, merge, în trei măsuri și jumătate, de la fa major la do minor, tonul subdominantei. Este compus dintr-un canon la cvinta subiectului, care începe în si bemol, pentru a se bifurca spre final, în mod neașteptat, spre mi bemol major. Pasajul acestei ultime tonalități la do minor se produce, nu fără o scurtă urcare spre fa minor, prin intermediul unor imitații în mișcări contrare, pe trei voci, pe coda subiectului. Tot pe trei voci au fost realizate pasajul la subdominantă și al treilea divertisment. Intrarea subiectului la subdominantă se face la bas (contrasubiect la alto), apoi la soprano (contrasubiect la bas). Autorul nu neglijează exprimarea răspunsului la dominantă și la subdominantă, adică în tonul inițial. Dar această fază, fiind axată pe răspuns, nu are deloc caracterul unei reintrări a temei în tonul principal. De altfel, răspunsul (dat la alto) și contrasubiectul (la soprano) apar aici cu mici ornamente. Cel de-al treilea divertisment are sarcina de a întoarce fuga într-un mod pozitiv la tonalitatea centrală: reușește, în trei măsuri și jumătate, printr-o serie de modulații rapide pe tonuri asemănătoare, tot utilizând ca motiv principal coda subiectului. În sfârșit, în șapte măsuri, stretto-ul aduce lucrării o încheiere scurtă, dar suficientă, ținând cont de proporțiile sale atât de neînsemnate. Probabil autorul ar fi

putut să dezvolte mai mult această parte finală, redusă aici la un stretto dublu, abia precizat, al celor două elemente ale subiectului, început și codă, combinate cu contrasubiectul. Nu a vrut-o astfel, preferând concizia, la care îl obliga deja alegerea subiectului.

Am ales să analizăm această fugă tocmai pentru că se numără printre cele mai scurte și mai puțin complexe semnate de J.-S. Bach. Evident că universul fugilor lui Bach n-ar putea fi redus la un singur exemplu, oricât de bine echilibrat ar fi acesta. Ar trebui examinată întreaga operă a maestrului din Eisenach. Ne vom limita să amintim câteva piese dintre cele mai semnificative: în primul caiet al *Clavecinului bine temperat*, fuga a IV-a, pe două subiecte; fuga a XX-a, cea mai dezvoltată din acest caiet, în care permanența temei, prezentată alternativ direct și în mișcare contrară, duce cu gândul la un stretto gigantic; fuga a VIII-a, culegere uluitoare de combinații contrapunctice și de imitații etc.

GROUND-UL

Ground-ul sau *basso ostinato* este în același timp un procedeu de scriere și o formă (procedeul condiționând aici forma). Apare în secolul al XVI-lea, în Anglia, Spania și Italia, fără a se putea preciza care dintre aceste țări este locul lui de origine. Ground-ul este la loc de cinste în toată muzica instrumentală a secolului al XVII-lea: interpreții la virginal englezi și clavecinisti latini îl utilizează din plin. Muzica vocală îl preia și ea (Monteverdi, Purcell). Neglijat în toată perioada clasică și în secolul al XIX-lea, procedeu ground-ului, dacă nu forma, reapare în anumite lucrări moderne (*Cvartetul* de Jolivet). (v. *passacaglia* și *ciacona*).

Structura. — Principiul ground-ului este că basul continuu, care susține dezvoltarea melodică și condiționează armonia lucrării, repetă la infinit aceeași linie (*ostinato*), pe care

celelalte părți construiesc de fiecare dată un cuplet diferit: este evidentă analogia cu formele foarte asemănătoare ciaconei, variațiunii și mai ales passacagliei.

Ground-ul se poate combina cu alte forme, chiar aparent cele mai îndepărtate. Este cazul *Ariei* din *Dido și Aeneas* de Purcell, care constituie un exemplu perfect de ceea ce s-ar putea numi „invenția melodică dirijată”. La prima vedere, această arie celebră nu pare condiționată de un anumit procedeu. Cu toate acestea, este construită în mod riguros pe un basso ostinato. Fiecare din cele patru faze care o alcătuiesc se sprijină pe aceeași figură de bas (fig. 6). Din succesiunea lor perfectă ia naștere continuitatea melodică a ariei. Cu toate acestea, se observă cum a reușit compozitorul să evite rigiditatea structurală care ar fi rezultat dintr-o simetrie prea mare a melodiei și a basului: astfel A', care urmează după A, este vizibil mai scurtă: căderea sa pe o semicadență pregătește o pauză necesară în alcătuirea lucrării; mai departe, B, depășind de o parte și de cealaltă desenul de bas, distruge de asemenea simetria perioadelor, în timp ce B', mai scurtă, restabilește echilibrul.

IMPROMPTU-UL

Impromptu-ul este o mică piesă instrumentală, cu caracter semi-improvizat, a cărei structură, fără să fie fixată, urmează cel mai adesea schema ABA. Este la loc de mare cinste în muzica de pian din secolul al XIX-lea, îndeosebi la Schubert, Chopin și Fauré.

INTERMEZZO-UL

Intermezzo-ul este o formă dramatică minoră, cu o anumită importanță istorică. Își are originea în secolul al XV-lea și se dezvoltă spre sfârșitul secolului următor. Amintim intermezzo-urile pe care le-au scris, printre alți compozitori ai epocii, Marenzio și Cavalieri pentru

A

A'

B

B'

BAS CONTINUU.

Fig. 6 – *Dido și Aeneas* (Purcell. *Aria* lui Dido).
Cele patru faze A A' B și B' se înlanțuie pe același desen de bas.

nunta lui Ferdinand de Medici, celebrată în 1588 la Florența. Intermezzo-ul era atunci un divertisment muzical intercalat între două acte ale unei tragedii, preponderent în stilul madrigalului. În jurul anului 1600, se impune noul stil al florentinilor; intermezzo-ul devine un fel de operă în miniatură, în care cântecul și dansul își găsesc locul. Prin urmare, se generalizează tradiția de a intercala intermezzo-uri în *opera seria* italiană. Intermezzo-ul nu are nicio legătură cu acțiunea principală, dimpotrivă, se organizează și dă naștere unei alte acțiuni, de o cu totul altă natură, în general comică, nefiind exclusă parodia. De aici va lua naștere *opera buffa*: *La serva padrona* de Pergolesi este la limita dintre cele două forme. Intermezzo-ul, care a existat doar în Italia, avea să dispară în cursul secolului al XVIII-lea, detronat de opera bufă și înlocuit de baletul-divertisment (v. *opera bufă*).

INVENȚIUNEA

Invențiunea este o mică piesă instrumentală, un fel de studiu în stil extrem de concis și construit cu multă rigoare. Cel puțin așa apare la J.-S. Bach, unul dintre foarte pușinii maeștri care au abordat această formă. *Invențiunile* lui pe două voci și *Sinfoniile* pe trei voci pun în joc un limbaj polifonic în care domină arta contrapunctului inversabil și a canonului. În secolul XX, Berg a lărgit forma, introducând o serie de invențiuni în opera *Wozzeck*.

LIEDUL

Liedul este o piesă vocală, la o voce, în general acompaniată la pian, care pune în valoare un poem scurt. Este bine să facem deosebirea dintre lied și melodie,

două forme foarte asemănătoare, ca să nu spunem identice, dar una aparține tradiției germane, cealaltă tradiției franceze (chiar dacă Musorgski, un rus, a fost unul dintre maeștrii ei). Această distincție a școlilor – care nu este întru totul nefondată (v. *melodia*) – face ca folosirea termenului francez *melodie* pentru numirea unui lied german să fie posibilă, pe când utilizarea termenului german pentru a desemna melodia franceză ar fi improprie. De asemenea, trebuie diferențiat *Volkslied*-ul, sau cântecul popular, de *Kuntslied* (liedul artistic). Primul își are originea în Evul Mediu și este mai vechi decât coralul, căruia îi dă naștere. Al doilea, de care ne vom ocupa în mod mai special aici, apare spre mijlocul secolului al XVII-lea. Heinrich Albert este considerat dacă nu inventatorul, cel puțin organizatorul lui. Primele *Kuntslieder* țin atât de *Volkslied*, cât și de aria italiană. Dar abia spre sfârșitul secolului al XVIII-lea această formă le stârnește interesul maeștrilor de dincolo de Rin. Gluck, Haydn, Mozart nu-i acordă încă prea multă importanță. Beethoven face cunoscut liedul romantic, care-și atinge imediat apogeul la Schubert și se reînnoiește minunat la Schumann. Niciunul dintre cei doi nu ezită să preia textele de la cei mai mari poeți ai vremii: Goethe, Schiller, Heine; astfel se realizează deosebita îmbinare dintre cea mai inspirată poezie și cea mai emoționantă muzică. Cu Brahms se încheie marea epocă a liedului romantic german. Dar Hugo Wolf și Mahler, apoi Schönberg, Berg și Webern încep o reînnoire considerabilă: la Mahler, orchestra înlocuiește pianul de acompaniament; Schönberg îndreaptă evoluția liedului spre muzica de cameră și muzica dramatică: *Pierrot lunaire*, cu a lui *Sprech-melodie* (melodie vorbită) și micul ansamblu instrumental, este la jumătatea drumului dintre lied și cantată.

Structura. – Kuntslied-ul sau liedul artistic împrumută de obicei construcția strofică de la volkslied, în care doar textul de modifică la fiecare cuplet, melodia rămâne aceeași. Schubert rămâne parțial fidel acestui tip simplist: un mare număr al liedurilor lui au o riguroasă structură strofică. Acesta poate conține, în ce privește textul, refren și cuplete (*Nerăbdare*). Cu toate acestea, refrenul nu este indispensabil; din când în când, partea muzicală rămâne neschimbată. Dar cel mai adesea, Schubert nu ezită să introducă, de fiecare dată când textul îl invită, modificări de detaliu, uneori destul de importante, în linia melodică sau acompaniamentul unui cuplet: astfel ia naștere construcția strofică pe variante (*Noapte bună*). O a treia structură este cea numită a compoziției continue, în care compozitorul își ia toată libertatea să urmeze cursul poemului (*Regele arinilor*). Uneori intervine și recitativul (*Sosia*). În sfârșit, a patra structură se bazează pe reluarea perioadei inițiale, după inserarea unui episod central, al cărui caracter, în general mai violent, contrastează cu aceasta (*Portretul iubitei*). Oare nu se regăsește aici schema ABA a ariei italiene, a cărei influență este cunoscută în țările germanice, în secolele al XVII-lea - al XVIII-lea? Pe de altă parte, este interesant de remarcat că dispoziția ABA este, în fond, aceea cunoscută în muzica instrumentală sub numele de „formă lied”.

Partea de pian, a cărei importanță expresivă crește și se dezvoltă la începutul secolului al XIX-lea, găsește cel mai fertil teren pentru expansiune în ciclurile liedurilor. Preludiul și mai ales postludiul schumanniene sunt mai mult decât simple etape de tranziție între lieduri: lungimea lor, adesea egală cu aceea a părții cântate, impune considerarea lor ca veritabile interpretări muzicale. În ce privește construcția ciclică a acestor culegeri, abia dacă este precizată: Beethoven în *Către iubita îndepărtată*, Schumann în *Dragoste și viață de femeie* amintesc doar, în cursul ultimului lied, câteva elemente din primul.

„Forma lied”. – Structura cunoscută sub numele de „formă lied” aparține prin esență domeniului muzicii instrumentale. Ea utilizează în mod special mișcarea lentă a sonatei, concertului și simfoniei clasice. Probabil își ia numele

din caracterul cantabil pe care-l ia această mișcare, în opoziție cu cele care o înconjoară: analogia de plan pe care o putem reliefa, de exemplu, între adagio-ul beethovenian și liedul vocal al lui Schubert sau Schumann este foarte superficială.

„Forma lied” este o construcție tripartită care amintește de aceea a ariei da capo. Caracteristica acestei structuri este că fiecare dintre cele trei părți din care este alcătuită se subdivizează la rândul ei în trei episoade, după următorul plan:

- I (A); *a*: linie inițială, care evoluează spre dominantă;
 b: episod modulănt, care ajunge de asemenea la dominantă;
 a': reexpoziție a episodului *a*, dar care se încheie pe tonică;
- II (B); parte centrală modulăntă, la fel împărțită în *a b a'*;
- III (A); reluarea părții I, cu variante de scriere.

Această dispunere, foarte obișnuită în vremea lui Haydn și Mozart (*Adagio-ul Sonatei în re major* pentru pian) se îmbogățește, începând cu Beethoven, cu un anumit număr de variante, precum liedul dezvoltat, care cuprinde un al doilea fragment central modulănt (A B A' C A"), liedul-sonată, un fel de „formă sonată” fără dezvoltare centrală, cu tema A tripartită, și liedul variat, în care fiecare nouă expoziție a temei-lied (A) oferă prilejul unei variațiuni.

MADRIGALUL

Madrigalul este o piesă vocală cu stil și structură foarte libere. Foarte diferit de madrigalul florentin (v. *forme medievale*) din secolul al XIV-lea, scris la o voce cu acompaniament instrumental, madrigalul italian din secolul al XVI-lea, la care se face referire aici în mod special, este în stil polifonic, în general pe cinci voci și *a cappella*, deși uzanța a permis înlocuirea vocilor cu instrumente. Este născut din fuziunea a două stiluri: al frottolei italiene și al chansonului polifonic franco-flamand. De altfel, primii madrigaliști sunt străini:

Arcadelt, Willaert, Verdelot, Cipriano de Rore. A doua generație, mai specific italiană (Claudio Merulo Ingegneri, Philippe de Monte, Nanini, Palestrina), conduce arta madrigalului spre apogeu. Dar cu maeștrii celei de-a treia generații, Marenzio, Andrea și Giovanni Gabrielli și mai ales Gesualdo și Monteverdi, se afirmă, în ultimul sfert al secolului, cel mai variat stil al madrigalului cromatic sau *madrigal expresiv*, cu limbaj armonic îndrăzneț. Prin urmare, sub impulsul lui Monteverdi, madrigalul începe să evolueze așa cum o impune estetica vremii: monodia și basul continuu înlocuiesc stilul polifonic. Apar duouri, triouri și recitative: *madrigalul acompaniat* devine curând *madrigalul dramatic* (secolul al XVII-lea), formă mult mai apropiată de cantată decât de madrigalul a cappella. Totuși, acesta dăinuie *extramuros*: nu numai Orlando di Lasso, Claude Le Jeune, Hassler, Sweelinck și mulți maeștri străini îl adoptă, ci o întreagă școală de madrigaliști apare în Anglia la sfârșitul secolului al XVI-lea, care, alături de maeștri precum Byrd, Morley, Gibbons, Weelkes, Dowland, Wilbye, lasă, într-un stil puțin diferit, dar într-un spirit înrudit, un ansamblu de lucrări la fel de admirabile ca și cele ale polifoniștilor italieni.

Structura. — Structura madrigalului este cu atât mai greu de definit cu cât ia numeroase și diverse forme. Dacă rămânem la cele două forme principale: madrigalul expresiv și madrigalul dramatic, se poate spune că primul diferă de chansonul polifonic francez printr-o mai mare flexibilitate: mai strict subordonat descrierii cuvântului, alternează episoadele în stil polifonic și în scriere silabică într-un mod uneori fantezist. În ceea ce-l privește pe al doilea, introducerea stilului recitativ și a duourilor, triourilor și corurilor care încadrează fragmentele monodice, este suficientă pentru a arăta înrudirea strânsă a acestui tip cu cantata în devenire: deși numit

„madrigal”, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi, nu este altceva decât o cantată.

MASCA

Masca, formă tipică a muzicii dramatice engleze în secolele al XVI-lea - al XVII-lea, este destul de asemănătoare *mascaradei* și *baletului de curte* francez (v. *baletul*). Este un fel de divertisment care conține scene alegorice, mitologice și satirice. Intervin cântecul și dansul, susținute de instrumente. Ca și mascarada franceză, *masca* este, în secolul al XVI-lea, în stil polifonic. Corurile sunt scrise în genul madrigalului. În secolul al XVII-lea domină stilul monodic. Această formă, pe care au abordat-o principalii autori englezi (Gibbons, Purcell), se află la baza încercărilor din a doua jumătate a secolului al XVII-lea de a crea o operă engleză. Dar nici *masca*, nici opera engleză în devenire nu aveau să supraviețuiască până în secolul al XVIII-lea: succesul definitiv al operei italiene în fața publicului britanic este suficient pentru a explica această dublă dispariție.

MELODIA

Melodie îi corespunde aceeași definiție ca și *liedului* (v. acest termen): este o piesă vocală, pe o voce, în general acompaniată la pian, și menită să pună în valoare un scurt poem. Deoarece tradiția a impus rezervarea calificativului *lied* lucrărilor specific germane, termenul *melodie* este utilizat pentru a desemna lucrările de muzică de cameră cântată, care nu se încadrează în diversele școli germanice. *Melodia* are numeroase trăsături comune cu *liedul*, în special lirismul lăuntric – în opoziție cu lirismul scenic al operei – care este esența lui.

Cele două forme se deosebesc totuși într-un punct de o importanță deloc neglijabilă: pe când liedul german are origini populare (volkslied), melodia franceză este categoric aristocratică, rafinată, savantă. Termenul își face apariția în 1830 cu *Melodii irlandeze* de Berlioz, dar aceste piese nu se deosebesc prea mult de *romanță* (v. acest termen) pe atunci la modă, decât printr-o influență din muzica dramatică. De fapt, Berlioz a scris puține melodii demne de acest nume. Cele ale lui Gounod amintesc de asemenea de romanță, de care Saint-Saëns și Lalo, care se inspiră din liedul german, se îndepărtează și mai mult. Sub această dublă influență, melodia franceză se dezvoltă. Totuși, nu va atinge maturitatea decât începând de prin 1875, cu Fauré, Duparc, Chabrier și Chausson; cel puțin primii doi se numără printre maeștrii formei. Aceasta se înnoiește în zorii secolului XX sub pana lui Debussy, care dă capodopera genului: *Chansons de Bilitis*.

În afara Franței, arta melodiei este dominată de figura impunătoare a lui Musorgski, ale cărui trei cicluri, *Colțul copiilor*, *Fără soare* și *Cântecele și dansurile morții*, compuse între 1865 și 1875, depășesc cu mult melodia franceză contemporană. De altfel, se știe că Debussy a fost inspirat de aceasta.

Structura. — Melodia preia de la romanță, din care provine, în primul rând construcția strofică, în cuplete, ale cărei defecte sunt cunoscute: lipsa flexibilității, prozodia deformată inevitabil de la al doilea cuplet, neadaptarea muzicii la text, absența dezvoltării muzicale. Duparc și Fauré, ca Schubert altădată, rup acest cadru prea rigid și melodia cunoaște împărțirea bazată pe variantă strofică, da capo și mai ales compoziția continuă, deja explorate de *lied* (v. acest termen). Dar această ultimă formulă capătă în întregime semnificație la Debussy: cum să nu vezi că arta impresionistă, realizată doar din sugestii și nuanțe, respinge orice structură prestabilită și pretinde să urmeze doar cuvântul? În ciuda

acestui fapt, melodia lui Debussy nu neglijează orice construcție: se știe cu ce artă este introdusă repriza desenului inițial în *Syrinx*.

MENUETUL

Menuetul este un dans francez, foarte la modă în mediile aristocratice din vremea lui Ludovic al XIV-lea și Ludovic al XV-lea, deși de origine populară (în secolul al XVI-lea, menuetul lui Poitou este un tip de branle) și care va deveni, spre mijlocul secolului al XVIII-lea, o formă instrumentală deloc neglijabilă, ca parte a simfoniei clasice (Stamitz, Haydn, Mozart). Mai înainte, este întâlnit în suită, în locul facultativ pe care-l ocupă și gavota, passepied-ul și forlana, și în baletele operei franceze (la Lully și succesorii lui). În acea epocă este un dans în trei timpi, cu scriere simplă, dar în stil uneori prețios. La început foarte moderată, mișcarea menuetului, începând de la includerea sa în simfonie, nu încetează să se accelereze, ajungând astfel la scherzo-ul beethovenian care îl urmează. Nu prea s-au mai scris menuete de la sfârșitul secolului al XVIII-lea.

Structura. — Menuetul este alcătuit din două piese distincte, care se succedă fără întrerupere și oferă prilejul unui *da capo* (ABA), prima piesă (A) fiind reluată integral la sfârșitul celei de-a doua (B). Aceasta, numită al doilea menuet sau *trio* (în opoziție cu prima, cântată de obicei tutti, era aproape întotdeauna încredințată soliștilor: două vioare și o violă, sau două oboae și un fagot), are aceeași structură ca și prima, dar diferă prin caracterul temei, în general mai melodică, și adesea și prin tonalitate, care poate fi relativă sau dominantă tonului principal. În secolul al XVII-lea și la începutul secolului al XVIII-lea, structura comună a celor două piese, primul menuet și trioul, este aceea pe care o adoptă diversele bucăți din suită de la dansuri: „forma binară” (v. *suita*). Menuetul

dublu din *Prima suită orchestrală* de J.-S. Bach, de exemplu, nu diferă cu nimic din construcția sa de celelalte mișcări. Dar în a doua epocă a menuetului, aceea a stilului galant, influența „formeii sonată” impune împărțirea ternară. Primul menuet din *Sonata în la major* pentru pian de Mozart este construit ca un fel de mic allegro de sonată – se distinge aici chiar schița unei a doua teme – a cărei parte centrală modulantă ar fi stabilită pe un element nou. Reintrarea temei principale în tonul inițial are caracterul unei reexpoziții de sonată. Trioul care urmează este la subdominantă (tradiție care s-a păstrat în marșurile militare, a căror structură este o simplificare a structurii menuetului), și monotematic, în ciuda utilizării în partea mediană a unui desen secundar. În afara acestui lucru, structura sa coincide cu aceea a primului menuet.

MISA

Misa este probabil cea mai importantă formă, dacă nu și cea mai veche, din muzica sacră. Este o formă vocală compusă: cuprinde cinci părți distincte, care corespund celor cinci rugăciuni cântate din *ordinarium* în misa catolică. Originea ei datează din primele etape ale creștinismului, sau cel puțin din Evul Mediu foarte timpuriu.

Din perioada cântului gregorian s-au conservat șaptesprezece mise, compuse între secolele al X-lea - al XIV-lea. Primii polifoniști (secolul al XII-lea) pun pe muzică anumite fragmente, *Kyrie* sau *Gloria*. Dar abia în secolul al XIV-lea apar primele mise pe patru voci în care diversele orații sunt tratate într-un spirit asemănător (*Misa Nostre Dame* de Guillaume de Machaut, jumătatea secolului al XIV-lea). Cu Guillaume Dufay (secolul al XV-lea) se impune tema generatoare, un fragment de melodie gregoriană sau laică, care asigură unitatea formeii, în timp ce prosperă stilul polifonic, care, în secolul al

XVI-lea, va favoriza succesul capodoperelor genului, de la Josquin des Prés la Palestrina.

Cu toate că misele polifonice din secolele al XV-lea - al XVI-lea sunt concepute pentru a fi interpretate *a cappella*, uneori sunt solicitate instrumentele pentru a completa o parte insuficient de bogată. La fel, melodia gregoriană tradițională, singura practică până în secolul al XIV-lea, cedează treptat locul melodiilor laice, sub influența *Ars Nova* a madrigaliștilor florentini. Dar, spre mijlocul secolului al XVI-lea, se conturează o reacție intensă împotriva excesului pe care-l fac maeștrii contemporani cu temele populare și artificile contrapunctice, care fac textul neinteligibil, și împotriva utilizării instrumentelor. Conciliul de la Trente impune o nouă estetică a muzicii sacre. Palestrina, însărcinat să pună în aplicare directivele eclesiastice, va compune totuși un anumit număr de mise pe teme laice.

Misa este una din rarele forme care au păstrat un strict aspect polifonic în secolul al XVII-lea: misele lui Monteverdi nu sunt deloc influențate de apropierea operei în formare; puteau fi semnate de Palestrina sau de Victoria. Abia la sfârșitul secolului venețienii (Caldara, Lotti) pun capăt tradițiilor, introduc orchestra în misă și tratează separat fiecare verset din *Kyrie* sau din *Gloria* sub formă de arie, de duo sau de cor, pe scurt fac din misa „concertantă” un fel de cantată – principiu pe care J.-S. Bach îl va relua și îl va extinde în gigantica lui *Misă în si minor* (1733-1738). Apoi, cu Haydn, Mozart și Beethoven, pătrund în misă stilul simfoniei și al operei și se vor menține pe parcursul întregului secol al XIX-lea, când misa pare mai degrabă o lucrare de concert decât una de biserică. La fel cum marii muzicieni romantici abandonează misa obișnuită pentru misa de *Requiem* (v. acest termen), pe text mai dramatic.

În sfârșit, în secolul XX au avut loc câteva

încercări de a-i da formei caracterul liturgic (*Misele* compuse de Caplet, Jolivet, Stravinski). Cu toate acestea, declinul muzical al misei, din secolul al XVI-lea până în zilele noastre (lăsând deoparte excepția glorioasă a *Misei în si*) pare să fie corelată cu declinul sentimentului religios.

Structura. – În mod normal, misa catolică include cinci cântări principale: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* (cu *Benedictus*) și *Agnus Dei*. În funcție de epocă și de tendințe, din punerea pe muzică a acestor cinci texte, rezultă structuri foarte variate. Vom aminti aici câteva:

1) *Misa gregoriană*. – Este la o voce și *a cappella*. Unitatea celor cinci părți ale misei nu este asigurată decât prin alegerea aceluiași procedeu (v. *forme medievale*).

2) *Misa polifonică*. – Misa din secolul al XVI-lea este, împreună cu motetul, cea mai înaltă expresie a artei polifonice religioase. Structura ei pare pe atât de simplă pe cât de complexă este scrierea, bazată în întregime pe imitația contrapunctică. O temă unică, aproape întotdeauna împrumutată din repertoriul gregorian, de la un motet polifonic sau de la un cântec profan¹, este suficientă pentru a întreține întreaga lucrare. Planul acesteia este determinat de text. Astfel, de exemplu, *Kyrie* este împărțit în trei fraze: *Kyrie*, *Christe*, *Kyrie*, care corespund câte unei linii melodice extrase din temă. Fiecare episod oferă prilejul unui mod de expoziție de fugă, vocile intrând succesiv și imitându-se unele pe altele. Și aici frazele se înlanțuie prin imbricare: adică în cadența finală a fiecărei fraze se introduce deja motivul director al frazei următoare. Lungimea *Gloriei* și a *Credo*-ului permite uneori mai multă libertate. Un mare număr de mise sunt „parodiate”: toate elementele lor provin de la un motet compus anterior de același autor: misa *Assumpta est Maria* de Palestrina nu conține niciun motiv care să nu provină, direct

¹ Așa se explică titlurile anumitor mise: misa *Assumpta est Maria* de Palestrina, misa *Douce mémoire* de Orlando di Lasso.

sau indirect, dintr-un element al motetului cu același nume (v. *motetul*).

Un alt tip, mai vechi, dar pe care Palestrina îl valorifică în mod curent, este misa pe *cantus firmus*, motiv împrumutat de la *cantus planus*, care circulă de la o parte la alta sau se repetă la aceeași voce, în valori lungi, în felul temei unui coral (misa *Veni Creator* de Palestrina). De altfel, acest tip de misă se află fără îndoială la originea anumitor forme de coral și, în același timp, de variațiune.

3) *Misa concertantă*. — Acest tip de misă se înrudește incontestabil cu cantata, chiar dacă recitativul și coralul lipsesc. Conține coruri, arii și duouri. Când lucrarea ia proporții ample, împărțirea tradițională în cinci sau șase piese este abandonată în favoarea unei fragmentări care face din fiecare verset o bucată separată, care împrumută o formă adesea diferită de a celorlalte versete din aceeași orăție. Astfel, *Misa în si* de J.-S. Bach cuprinde nu mai puțin de douăzeci și patru numere, din care cincisprezece coruri, șase arii și trei duouri, totul acompaniat de orchestră — chiar dacă unele coruri în stil arhaizant sunt scrise în spiritul polifoniei *a cappella*, instrumentele limitându-se să dubleze vocile.

MOTETUL

Motetul este o piesă vocală, prin esență liturgică, cu funcția de a ilustra specificul unei slujbe¹.

În cursul secolului al XV-lea, motetul medieval (v. *forme medievale*) îi face loc unei noi forme a cărei importanță istorică va fi considerabilă. Din motetul *a cappella* în stilul imitațiilor — din care școala franco-flamandă (Josquin, Orlando di Lasso) și școala romană (Palestrina, Victoria) au lăsat exemple admirabile — vor deriva într-adevăr cele mai diverse forme, de la misă (vocală) la *ricercar* (instrumental).

¹ În mod curent, motetul este asimilat pieselor cu aceeași funcție, răspunsuri, imnuri, bocete, litanii și versete de mărire.

În secolul al XVII-lea, sub influența unor idei noi, motetul italian evoluează spre un stil categoric monodic, în care vocile soliste (în general una sau două) sunt susținute fie de un simplu bas continuu, fie de orchestră (Monteverdi, Carissimi, Schütz, Legrenzi). În paralel, se schițează chiar o acțiune: forma tinde să se identifice cu cantata de biserică în devenire. Lucrarea se fragmentează, ia amploare. La sfârșitul secolului, motetul, ca și cantata, este presărat cu recitative, arii, duouri și triouri. Tot așa arată și motetul mare francez, de la Lully la Michel de Lalande. În sfârșit, în jurul anului 1720, J.-S. Bach dă capodopera motetului cantată¹, cu *Magnificat*, și ceva mai târziu, atinge culmea expresiei muzicale religioase, cu motetele mari în cor dublu *a cappella*. După el, motetul sub toate formele cunoaște un declin căruia nicio lucrare genială nu pare să-i fi pus capăt (v. *cantata, anthem-ul, psalmul*).

Structura. — Motetul *a cappella*, în general scris pe patru sau cinci voci, este determinat de un text latin extras dintr-o slujbă religioasă. La polifoniștii școlilor franco-flamandă și romană, textul determină într-adevăr structura muzicală a lucrării. Fiecărei fraze sau fragment de frază care are un sens complet îi corespunde o frază melodică inventată liber, pe care fiecare voce o intonează la rândul ei, după procedeul imitației contrapunctice apreciată în polifonia vremii. De aici rezultă o serie de episoade între care, în afară de text, nu există altă legătură decât construcția în aceeași gamă, în același stil, și imbricarea episoadelor. Până la urmă, este exact procedeul misei, doar că nu este impusă nicio temă generatoare. Aici unitatea provine doar din egalitatea perfectă a vocilor; niciuna dintre ele nu este

¹ Din punct de vedere liturgic, *Magnificat*, cântec de laudă a Fecioarei, nu ar putea fi considerat motet; din punct de vedere muzical, se pare că poate fi asimilat acestei forme.

subordonată celei învecinate, bas sau soprano (fig. 7).

Motetul în duplex este cel mai adesea scris pe patru voci. Este alcătuit dintr-o serie de mici expoziții de fugă (câte una pe frază), în care vocile intră două câte două, linia melodică principală fiind acompaniată de un contrasubiect (*Duo seraphim clamabant*, de Victoria).

Răspunsurile sunt în general grupate câte trei. Fiecare din cele trei piese este la rândul ei împărțită în două părți, răspunsul propriu-zis și versetul, ambele se încheie cu o rugăciune identică. Mai mult decât motetul însuși, răspunsul oferă cadrul unor expoziții omofone în care cromatismul madrigalului este uneori utilizat (*Plange quasi virgo*, de Palestrina).

Uneori motetul adoptă structura răspunsului (*O vos omnes*, de Victoria). De aceea am considerat necesară tratarea în același capitol a acestor două forme care, dacă facem abstracție de semnificația lor liturgică, nu sunt decât una.

În ce privește motetul mare, acesta prezintă asemănări prea evidente cu cantata pentru a-i consacra un studiu particular (v. *cantata*).

OPERA

Opera, formă principală a teatrului liric, este o mare tragedie sau dramă pusă pe muzică. Toate rolurile ei sunt cântate, deși vorbitul poate interveni în anumite cazuri. Apare în Italia în ultimii ani ai secolului al XVI-lea, în momentul în care tonalitatea înlocuiește modurile și monodia acompaniată contrapunctul. Un cenaclu florentin se angajează la restaurarea principiilor dramatico-muzicale din Antichitate. Poetul Rinuccini, muzicienii Galilei, Caccini, Peri, dornici să-i dea textului poetic înțâietate, creează *stilo rappresentativo*, un fel de recitare muzicală susținută de un bas continuu. *Dafne* de Rinuccini este pusă pe muzică de Peri (1594), apoi de Caccini. Se pare că acestea sunt primele lucrări

The image displays a musical score for a motet by Palestrina, titled 'Canantibus illis'. It consists of five staves of music, each with a vocal part and Latin lyrics. The notation is in a historical style, featuring a single-clef treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written in a Gothic script. The score is divided into sections labeled A and B. Section A is the first staff, and Section B is the second staff. The lyrics for Section A are: 'Cœ.nan . ti.bus il . lis — ac.cé.pit Je . sus pa . . nem —'. The lyrics for Section B are: 'Cœ . nan — ti.bus il . lis ac.cé.pit Je.sus pa . . nem ac.cé.pit Je.sus pa . .'. The score continues with two more staves, each with a vocal part and lyrics. The lyrics for the third staff are: 'Cœ . nan — ti.bus il . lis — ac.cé.pit Je.sus pa . .'. The lyrics for the fourth staff are: 'Cœ . nan — ti.bus —'. The lyrics for the fifth staff are: 'Cœ . nan —'. The score ends with a final measure on the fifth staff.

A Cœ.nan . ti.bus il . lis — ac.cé.pit Je . sus pa . . nem —

B Cœ . nan — ti.bus il . lis ac.cé.pit Je.sus pa . . nem ac.cé.pit Je.sus pa . .

A Cœ . nan — ti.bus il . lis — ac.cé.pit Je.sus pa . .

B Cœ . nan — ti.bus —

A Cœ . nan —

Fig. 7 — Motetul *Canantibus illis* de Palestrina.

într-adevăr dramatice. Mișcarea ia amploare la începutul secolului al XVII-lea. Curând opera, numită atunci *dramma per musica*, părăsește calea ușor ascetică pe care i-o trasaseră florentinii. Sub impulsul lui Monteverdi, evoluează spre un stil mai melodic și mai expresiv. Recitativului i se adaugă arii, duouri, ansambluri; orchestra accentuează acțiunea dramatică. În 1637, la Veneția, se deschide primul teatru de operă. După Monteverdi, Cavalli, Legrenzi și Cesti sunt cei care mențin pe prima poziție școala venețiană. Cu toate acestea, spre sfârșitul secolului școala de la Napoli pare să fie, la rândul ei, cea mai reprezentativă pentru teatrul liric din peninsulă. Dar supremația napolitană coincide, în ciuda măreției incontestabile a prolificului Alessandro Scarlatti, cu un al doilea declin al operei italiene. În mai puțin de un secol, a deviat radical de la principiile originale. Acțiunea dramatică este redusă la maximum, textul poetic este sacrificat în favoarea belcantoului: contează doar cântărețul și efectele lui vocale. În aceeași epocă, opera franceză, care se situează mult mai mult în linia florentinilor și a lui Monteverdi, cunoaște, cu Lully și succesorii lui, una din cele mai strălucitoare perioade din istoria ei. Rameau o va încununa cu o serie de capodopere. În Anglia, admirabila *Dido și Aeneas* de Purcell (1689) rămâne o încercare efemeră de a crea o operă națională: de la începutul secolului al XVIII-lea, opera italiană, reprezentată prin Bononcini și Händel, va aduna toate voturile publicului londonez. În Germania, unde, după modelul florentinilor, Schütz a dat o operă *Dafne* în 1627, abia în 1678 se deschide un teatru public la Hamburg, care va rămâne mai mult de o jumătate de secol metropola operei germane. Keiser, Kusser, Mattheson, Telemann apar pe afiș alături de autorii italieni din care se inspiră.

În prima jumătate a secolului al XVIII-lea, apare *opera buffa*, care va înnoi opera italiană și va da naștere *operei-comice* franceze (v. *opera bufă*). Dar *opera seria*, sau

opera mare, nu pierde imediat popularitatea publicului din peninsula. Cei mai apreciați autori sunt, alături de germanul Hasse, Bononcini, Porpora, Jomelli și Piccini. Acesta din urmă va fi comparat în Franța cu Gluck. Totuși Gluck va reuși să reformeze cu folos opera seria, redându-i toate calitățile dramatice și reducând partea belcantoului la proporții normale. În urma acestei reforme Parisul devine centrul artei lirice: italienii înșiși caută aici consacrarea; este cazul compozitorilor Cherubini, Spontini, Bellini, Rossini. Școala franceză propriu-zisă cunoaște totuși o eclipsă neplăcută: între Rameau și Berlioz nu poate fi amintit niciun nume mare. În schimb, școala germană se îmbogățește, datorită lui Mozart, cu primele ei capodopere dramatice.

În secolul al XIX-lea va dispărea opera tradițională cu ariile, recitativele și arioso-urile ei. Pe când declinul operei italiene se accentuează, opera germană cunoaște o înnoire totală, în formă și spirit, mai întâi cu Weber, apoi cu Richard Wagner, cu dramele muzicale care realizează o nouă simbioză între dramă și muzică. Școala rusă, la început influențată de italieni, atinge cele mai înalte vârfuri ale artei tipic slave în *Boris Godunov* de Musorgski. După câteva lucrări care, spre sfârșitul secolului, atestă o redresare evidentă, școala franceză inaugurează secolul XX cu un mare succes: *Pelléas și Mélisande* de Claude Debussy. Totuși, se pare că este un succes excepțional și izolat. De altfel, secolul XX nu pare să fie o mare epocă a teatrului liric. Oare sensibilitatea contemporană se obișnuiește mai greu cu convențiile unui gen pe care mulți îl consideră învechit? Trebuie să recunoaștem că foarte puține capodopere infirmă această condamnare. Piesa de rezistență a expresionismului german, *Wozzeck* de Berg, încă prea puțin cunoscută în Franța, a fost compusă la scurt timp după primul război mondial.

Structura. – Structura operei este dictată de libret¹. După numărul personajelor puse în scenă și modul în care acestea sunt făcute să acționeze, partitura muzicală ia forma recitativului, a arioso-ului, a ariei, a duoului sau a corului. Din această enumerație se poate vedea că opera, la fel ca și cantata, este o formă compusă și se organizează pornind de la aceleași forme simple. Totuși, acțiunea dramatică fiind mai susținută, recitativul și arioso-ul ocupă probabil un loc mai important.

Structura generală a operei aparține unuia din următoarele două tipuri:

1. Tipul vechi sau „opera pe numere”, în care fiecare tablou constituie un întreg, net separat de ceea ce precedă și ceea ce urmează. Poate că este util să rezumăm planul primului act din *Don Giovanni* de Mozart, care, deși se află la limita dintre opera comică și operă, rămâne un exemplu excelent de construcție „pe numere”:

Nr. 1. Introducere (ansamblu)	Leporello, Anna, Don Giovanni, Comandorul;
Nr. 2. Recitativ și duo	Anna și Ottavio;
Nr. 3. Trio	Elvira, Don Giovanni, Leporello;
Nr. 4. Arie	Leporello;
Nr. 5. Duo și cor	Zerlina, Masetto, țărani;
Nr. 6. Arie	Masetto;
Nr. 7. Duo	Don Giovanni, Zerlina;
Nr. 8. Arie	Elvira;
Nr. 9. Cvartet	Elvira, Anna, Ottavio, Don Giovanni;
Nr. 10. Recitativ și arie	Anna;
Nr. 11. Arie	Ottavio;
Nr. 12. Arie	Don Giovanni;
Nr. 13. Arie	Zerlina;
Nr. 14. Final (ansamblu)	Toate personajele.

¹ Această constatare se poate aplica evident și celorlalte forme dramatice sau semidramatice, balet, cantată și oratoriu.

Se observă că fiecare număr este separat de următorul printr-un *recitativo secco*, în timpul căruia se dezvoltă acțiunea. Acest tip de recitativ exclusiv italian este înlocuit în opera franceză, la Rameau de exemplu, de recitativul liber, cu caracter mai puțin ușor.

2. Tipul modern sau drama lirică, în care unitatea de construcție nu mai este tabloul, „numărul”, ci scena. Aici continuitatea dramatică este asigurată în mod mai riguros, printr-o înlănțuire continuă a diverselor faze muzicale. De altfel, acestea sunt mult mai puțin diferențiate unele de altele decât în opera de tip vechi. S-a văzut că la Wagner aria devine un fel de arioso care domină o intrigă orchestrală foarte densă și continuă, ea însăși clarificată, în planul dramatic, de utilizarea laitmotivului (motiv muzical care simbolizează o idee sau un personaj). La Debussy apare un nou tip de recitativ, deosebit de flexibil și melodic, care înlocuiește formele tradiționale. *Pelléas și Mélisande* nu conține nicio arie, niciun duo, niciun cor. Singura împărțire care poate fi întâlnită este cea oferită de interludiile orchestrei care separă fiecare tablou.

OPERA BUFĂ

Opera bufă (it. *opera buffa*) sau comică se distingea la început de *opera seria* prin subiectul și stilul lejere, care permiteau folosirea mult mai frecventă a discursului. Forma se extinde însă spre sfârșitul secolului al XIX-lea, abordând subiectele și stilul rezervate până atunci operei, ceea ce a îngreunat considerabil încercarea de a-i da o definiție exactă.

Opera buffa italiană provine din *intermezzo* (v. acest termen), care în mod tradițional se executa între actele *operei seria*. Se impune la Neapole, la începutul secolului al XVIII-lea, odată cu Logroscino și Pergolesi. La început este doar o parodie grotescă a *operei seria*, însă, foarte repede, forma se organizează și găsește un stil propriu; intriga *operei seria* antice este înlocuită cu intriga de

comedie; construcția dramatică, mai puțin ancorată în convenție, este mult mai vie. Astfel, opera bufă, înprospătând genul pe placul publicului din epocă, capătă un avantaj care avea să se manifeste foarte curând în plan estetic: majoritatea operelor lirice valoroase din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea aparțin acestei noi forme. Pe de altă parte, *La serva padrona* a lui Pergolesi, jucată la Paris în 1752, stârnește celebra „Ceartă a bufonilor”, care va da naștere operei comice franceze a lui Rousseau, Philidor, Monsigny și Grétry. Aproape în aceeași perioadă, Hiller devine, în Germania, inițiatorul unei opere comice naționale, pe baza liedurilor, pe care o numește *Singspiel*. Însă Mozart este cel care, inspirându-se din școala italiana a lui Cimarosa și Paesello, avea să creeze capodoperele operei comice germane ce anunță expansiunea formei la care avea să se ajungă o sută de ani mai târziu, odată cu Bizet și a sa *Carmen*; de aici, prin ricoșeu, avea să se nască operele. Între timp, secolul al XIX-lea a consemnat decăderea operei bufă italiene, a cărei ultimă manifestare importantă este *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, și elanul școlii franceze. În fine, se pare că în zilele noastre, în ciuda câtorva încercări interesante, opera bufă traversează o criză de originalitate la fel de gravă ca aceea a *operei seria*.

Opera comică își împrumută direct structura din vechea operă „pe numere”. Totuși, recitativele cântate din opera seria sunt adesea înlocuite aici de dialoguri vorbite (*Carmen*)

OPERETA

Opereta, care a luat naștere din opera comică spre jumătatea secolului al XIX-lea, se deosebește de aceasta, în principal, prin simplitatea subiectului și un

stil ușor. Părțile vorbite sunt mult mai frecvente, în timp ce muzica se limitează doar la o serie de cuplete, încadrate de câteva ansambluri, și unele și celelalte fiind acompaniate discret de orchestră. Orientarea operei comice către subiecte care altădată erau rezervate operei, a dus așadar la cristalizarea operei în forma ei actuală. Opereta ține însă de o lungă tradiție din care nu trebuie să excludem nici opera bufă italiană din secolul al XVIII-lea, nici interludiile și farsele din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, și nici măcar jocurile medievale, ca *Jocul lui Robin și Marion* de Adam de La Halle (secolul al XIII-lea). Opereta secolului al XIX-lea este cel mai adesea o încununare a bunei dispoziții și a curtoaziei: Hervé, Offenbach, Lecocq, Planquette, Johann Strauss au compus pagini simple, dar mai melodioase decât multe dintre operele vremii. Cu excepția lui Messager, se pare că, în secolul XX, opereta, ca și celelalte ramuri ale teatrului liric, nu prea reușește să se reînnoiască.

ORATORIUL

Oratoriul este un fel de cantată mare, adesea cu personaje numeroase, care își are originile în piesele liturgice și misterele pe care publicul roman le asocia cu oratorienii sfântului Filip Neri (secolul al XVI-lea). Printre cele mai vechi oratorii, cităm *Reprezentarea despre suflet și trup* (1600) de Cavalieri. Se poate ca, inițial, oratoriul să fi avut o formă dramatică. Este oare Carissimi acela care, introducând solistul spre mijlocul secolului al XVII-lea, face să evolueze forma spre muzica de concert? Este posibil. În orice caz, oratoriul cunoaște un moment de vârf la sfârșitul secolului al XVII-lea și în prima jumătate a secolului al XVIII-lea:

în Franța cu ciclul de „Istorii sacre” al lui M.-A. Charpentier; în Germania și în Anglia, mai ales cu *pasiunile* (v. acest termen) compuse de Bach și cu oratoriile biblice ale lui Händel.

Anotimpurile lui J. Haydn ilustrează extinderea oratoriului și la domeniul profan. Cu excepția câtorva pagini frumoase de Berlioz, Liszt și Franck, secolul al XIX-lea poate fi considerat o perioadă de decadență a formei, care va cunoaște o oarecare reînnoire după primul război mondial, îndeosebi cu Honnegar și Milhaud.

Structura. – Oratoriul, ca și cantata, este o formă compusă. Găsim aceleași elemente: arie, arioso, recitativ, duet, trio și cor. Rolul orchestrei este în mod evident mai important: trebuie să dezvolte, uneori, lungi interludii expresive (în *Sinfonia pastorală* din *Messia*).

Messia lui Händel, care reprezintă tipul oratoriului din secolul al XVIII-lea, recrează în trei părți viața lui Hristos; este alcătuit din șapte recitative, șaptesprezece arii și șaptesprezece coruri. În anumite oratorii, Händel nu folosește decât corul, rând pe rând stil fugat și omofon. La compozitorii moderni, solistul înlocuiește, în general, părțile cântate cu cele vorbite (în *Dansul morților* de Honneger); același lucru se întâmplă și cu numeroasele personaje care însuflețesc o frescă celebră precum *Jeanne d'Arc pe rug*, tot de Honnegar, în care găsim amestecate elementele cele mai variate: cântec popular, coral, melodii de dans, bucăți simfonice, coruri, înlănțuindu-se într-o suită de scene după modelul operei moderne, spre deosebire de „numerele” oratoriului vechi.

PASIUNEA

Pasiunea nu este o formă bine definită: se înrudește atât cu motetul, cât și cu oratoriul; se

deosebește însă de acestea prin spiritul ei semidramatic, în care se armonizează lirismul și stilul religios. Sunt istorisite patimile lui Hristos după Evangheliile, conform ritualului Săptămânii Mari. Încă din Evul Mediu, se obișnuia să se împartă mai multor cantori rolurile lui Iisus, Pilat, Iuda etc. Spre 1600, în Italia apare în cadrul reprezentațiilor religioase stilul recitativ. Astfel, pasiunea devine un fel de motet cu mai multe personaje, o cantată fără orchestră. Această formă ia amploare, în Germania, odată cu Schütz și Sebastiani (în secolul al XVII-lea), care introduc coralul protestant, apoi cu Telemann, Händel și Bach, care dezvoltă pasiunea ca pe un imens oratoriu. Decadența pe care a cunoscut-o muzica religioasă începând cu a doua jumătate a secolului al XVIII-lea se vedește clar îndeosebi în acest domeniu: ne este imposibil să mai adăugăm vreun nume, după cel al cantorului din Leipzig, pe lista muzicienilor care au compus pasiuni de o oarecare valoare.

Structura. — Deși este mai vastă, pasiunea din secolul al XVIII-lea nu se deosebește cu nimic, din punctul de vedere al structurii, de oratoriu și de cantată. Întâlnim la Bach recitativul pur sau acompaniat (în acest caz, solistul personifică Evanghelistul), arioso-ul, aria, corul și coralul armonizat sau figurat, care se înlanțuie într-o imensă frescă, compusă din șaptezeci și opt de numere. Pasiunile mai vechi nu se servesc decât de o parte din aceste elemente: la Schütz, recitativul alternează cu coralul; și mai sobră este pasiunea semipsalmodiată din secolul al XVI-lea (la Victoria, Byrd), unde accentul se pune pe textul recitat *recto tono*.

PASSACAGLIA

De origine spaniolă, cântec de marș în secolul al XVI-lea, passacaglia devine mai apoi un dans lent în trei

timpi. De-abia în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea se va bucura de un rol important în muzica instrumentală, conturându-se astfel ca formă. Passacaglia va ocupa un loc în suită, devenind piesa finală și cea mai dezvoltată. Atât compozitorii clasici, cât și cei romantici au abandonat complet această formă, care, până în prezent, a apărut doar arareori în muzica contemporană (în *Wozzeck*).

Structura. — Compoziție polifonică, passacaglia prezintă multe trăsături comune cu *ciacona* și *ground-ul* (v. acești termeni): toate aceste forme pleacă de la un motiv, al cărei repetiții duce la diverse variațiuni, fie în expunerea acestei teme, fie în celelalte părți. Principiul passacagliei este ca motivul generator, care fie se menține în bas, fie, mai rar întâlnit, se deplasează în celelalte părți, să rămână neschimbat în majoritatea variațiunilor. Deci, celelalte părți fac ca lucrarea să avanseze. Astfel se întâmplă în *Passacaglia și fuga* pentru orgă a lui Bach, cea mai bogată lucrare din punct de vedere polifonic, compusă vreodată plecând de la procedeul basului obstinat. Expoziția temei, o melodie foarte simplă, al cărei început este împrumutat de la un muzician francez din secolul al XVII-lea, André Raison, este urmată de douăzeci de variațiuni, caracterizate prin combinarea temei cu un motiv secundar, de fiecare dată altul. Se poate observa că tema se menține în cincisprezece din cele douăzeci de variațiuni, se modifică ritmic după amplexarea motivelor secundare care o acompaniază în variațiunile 5, 9 și 13, apare la soprano în variațiunile 11 și 12, la alto în 13, și este doar sugerată de bas în variațiunile 14 și 15 (v. *variațiunea*).

Fuga, care îi urmează Passacagliei, este scrisă pe același subiect. Este interesant de remarcat că, din punctul de vedere al construcției tonale, structura passacagliei și, în general, procedeul basului obstinat nu prea permit modulația: intrarea răspunsului (subiectul este luat în tonul dominantei) pe măsura a cincea a Fugii, introduce, pentru întâia oară, în această lucrare de proporții, o tonalitate nouă (căci, într-adevăr, cele

câteva „împrumuturi”, cu care Bach încearcă să compenseze partea statică a planului tonal pe care i-l impune tema nu pot fi considerate adevărate modulații).

POEMUL SIMFONIC

Poemul simfonic rezumă cel mai bine esențialul „muzicii cu program”. În acest caz, fără a se îndepărta definitiv de la ideea de plan muzical și de arhitectură, muzica încearcă să descrie și chiar să povestească. Poemul simfonic reprezintă un tablou sau o dramă care sunt exprimate doar cu ajutorul instrumentelor. După cum o arată și numele, acesta este conceput, în general, pentru orchestra mare, care-și canalizează toate resursele pentru împlinirea unui țel atât de ambițios; cu toate acestea, au fost scrise remarcabile poeme simfonice pentru pian solo (*Tablouri dintr-o expoziție* de Moussorgsky). Chiar înainte de apariția poemului simfonic în secolul al XIX-lea au existat, încă din secolul al XVI-lea, autori care au încercat să compună muzică descriptivă. (*Le chant des oiseaux* de Janequin). Poemul simfonic nu se rezumă însă doar la o simplă descriere; aceasta se organizează în jurul unui subiect bine determinat, istorioară sau poem, încercând să evoce cu precizie diferitele momente și peripeții. Astfel, îl putem considera pe Johann Kuhnau adevăratul precursor al poemului simfonic. Unele lucrări intitulate *simfonii* sunt de fapt poeme simfonice (*Simfonia fantastică* de Berlioz).

Structura. – Strâns legat de istorioara din care se inspiră, poemul simfonic nu are o structură bine conturată: poate împrumuta orice altă formă sau poate să nu aibă niciuna. *Sonatele biblice* pentru clavecin compuse de Kuhnau, care se numără printre primele dintre cele mai cunoscute încercări narative, recurg, chiar atunci când caută să evoce cele mai mărunte detalii, la construcțiile cele mai frecvente în epocă

(sfârșitul secolului al XVII-lea). Tema poemului simfonic propriu-zis caracterizează, de regulă, un decor sau un personaj. Fiecare dintre aspectele din *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss corespunde unui motiv melodic, al cărei reveniri periodice face din lucrare un fel de rondo. Deci, în acest caz, tema are o semnificație atât narativă cât și muzicală. Astfel, autorul încearcă să-și urmeze programul, ca să spunem așa, măsură cu măsură. Cazul *Mării* lui Debussy este diferit, în sensul că orice element narativ pare exclus din această pagină pur impresionistă, în care autorul și-a propus – a posteriori, poate – să sugereze trei aspecte ale oceanului.

PRELUDIUL

Preludiul se încadrează esențialmente în muzica instrumentală. Este o lucrare cu dimensiuni variabile, care, după cum o arată și numele, are rolul de a introduce una sau mai multe piese: fugă sau suită de dans. Muzicieni ca Chopin și Debussy au compus totuși cicluri de preludii de sine stătătoare. Deși unele lucrări pentru orgă din tablaturile lui Ileborgh, (1448), printre altele, poartă numele de *preludia*, putem considera că preludiul își are originile în muzica pentru lăută din secolul al XVI-lea. Italienii numeau *intonazione* cele câteva fraze pe care instrumentistul le improviza înaintea interpretării unei bucăți muzicale, dând astfel tonul lucrării în timp ce își acorda instrumentul. Trecând de la lăută la clavecin și apoi la orgă, *intonazione* devine în secolul al XVII-lea preludiul, al cărei importanță va continua să crească până în epoca lui J.-S. Bach. Toți marii polifoniști englezi, germani și francezi au cultivat această formă (v. *fantezia*, *tocata*, *uvertura*).

Structura. – În secolul al XVII-lea, preludiul este o formă foarte liberă: chiar dacă este scris, amintește de improvizație. La maeștrii francezi ai epocii (Louis Couperin,

Lebègue), preludiul nici măcar nu are măsură. Reprezintă o simplă înlănțuire de fraze, legate între ele doar prin tonalitate, reminiscență a originii lui. Din acest punct de vedere, prezintă trăsături comune cu *fantezia* și în mod special cu *tocata* (v. acești termeni).

Bach se numără printre primii compozitori care se gândesc să organizeze preludiul, dându-i odată cu o structură mai fermă și dimensiuni mult mai ample. Găsim în muzica lui Bach pentru clavecin și orgă o mare varietate de preludii. Cel mai întâlnit este probabil preludiul în *bicinium* (contrapunct reversibil pe două voci), în care elementele tematice expuse în bas sunt menite să treacă în partea superioară și viceversa. Această formă de preludiu împrumută adesea structura binară a mișcărilor de suită (*Clavecinul bine temperat*, caietul al doilea, XX). Un alt tip foarte frecvent este preludiul pe două sau trei voci în stilul imitației (caietul al doilea, IX). O altă formă, care amintește și mai mult de tocată, recurge, ca aceasta, la o scriitură cu un specific mai armonic din care nu lipsesc efectele antrenante și luminoase (primul caiet, XXI). Alte preludii sunt adevărate *ricercare*, făcând apel la toate resursele contrapunctului (caietul al doilea, XXII), dacă nu cumva își propun, dimpotrivă, să dezvolte armonic, un motiv simplu în formă de arpeggiu (primul caiet, I). Există și cazuri mai rare când preludiul poate împrumuta structura uverturii de tip francez sau a simfoniei italiene. Și nu în ultimul rând, marile construcții sunt în mod obișnuit rezervate preludiului pentru orgă, care au la bază o temă sau două (o singură lucrare, celebrul *Preludiu în mi bemol* este construit pe trei teme). Așadar, am fi fost poate tentați să spunem că J.-S.Bach a fost cel care a epuizat forma, dacă preludiul nu ar fi cunoscut o reînnoire de necontestat la unii maeștrii din secolul al XIX-lea și al XX-lea. Reînnoire care afectează însă îndeosebi stilul: preludiile lui Chopin sau al lui Debussy, admirabile din punctul de vedere al expresiei, nu suscită, în schimb, prea mult interes arhitectonic.

PSALMUL

Psalmul este una dintre formele vocale cel mai puțin definite. Cântec de slavă în cultul izraelit, a trecut

mai apoi în liturghia catolică, pe urmă în templul protestant. Se pare că sfântul Ambrozie a împrumutat de la Biserica Răsăriteană forma originală cu două coruri care își răspund. Psalmul a suferit numeroase transformări de-a lungul secolelor. Este mai întâi însușit de *cantus planus*-ul gregorian, apoi dezvoltat de primii polifoniști sub formă de organum (în secolul al XII-lea și al XIII-lea). În secolul al XIV-lea, psalmul este cântat de obicei pe o voce cu acompaniament instrumental. Reforma franceză face din acesta unul din cânturile cele mai frecvente: Goudimel, Claude Le Jeune scriu psalmi pe patru voci (câteodată chiar pe mai multe), *a cappella*, într-o manieră foarte silabică. În secolul al XVII-lea, acesta ia forma generală a cantatei și a motetului mare, cu coruri, soliști și orchestre (*De Profundis* a lui Lalande). Lucrări moderne ca *Psalm* de Florent Schmitt și *Simfonia Psalmilor* de Stravinski se situează în continuarea acestei tradiții a psalmului mare cu orchestră.

RAPSODIA

Formă esențialmente instrumentală, rapsodia este un fel de fantezie în stil foarte liber, compusă pe baza cântecelor populare sau pe teme asemănătoare foarte simple; putem chiar adăuga că rapsodia nu atinge efectul deplin decât în cadrul orchestrei. Are, de cele mai multe ori, un caracter net folcloric, ca de exemplu *Rapsodiile ungurești* compuse de Liszt sau *Rapsodia norvegiană* a lui Lalo, care rămân printre cele mai celebre rapsodii ale secolului al XIX-lea. În secolul XX, maestrul acestei forme este, fără îndoială, Bela Bartok, ale cărui lucrări instrumentale, *cvartete* sau *concerte*, deși au adesea o structură bine construită, sunt compuse în spiritul rapsodiei. Acest spirit ar putea fi definit ca juxtapunere continuă a unor episoade mai lungi sau mai scurte, care

contrastează unele cu celelalte. Plecând de la asemenea elemente, putem observa deci că rapsodia nu se prea poate încadra într-un tip de structură caracteristic.

RECITATIVUL

În cadrul recitativului, fraza muzicală se supune într-un mod riguros limbajului; aceasta îi adoptă ritmul, punând accent nu atât pe sensul cuvintelor, cât pe expresivitatea lor. Această formă a luat naștere odată cu opera, pentru care constituie unul din elementele principale. Asemenea operei, apariția recitativului se datorează măștrilor florentini de la sfârșitul secolului al XVI-lea (Peri, Caccini, Galilei), care considerau că în muzica vocală cel mai important era să pună pe primul plan textul poetic, căruia complexitatea compozițiilor polifonice îi făcea un deserviciu.

Recitativul era inițial acompaniat doar de un simplu bas continuu instrumental care trebuia să asigure, susținând-o, intonația potrivită. Cântărețul dispunea de o foarte mare libertate de interpretare, nefiind deloc incomodat de cele câteva acorduri la care se reducea partea instrumentală. Cultivarea acestor texte rimate trebuia, însă, inevitabil, să-i readucă pe compozitori la o muzică mai organizată din punctul de vedere al melodiei și al ritmului. Astfel au apărut, în decursul secolului al XVII-lea, noi forme intermediare între recitativul pur și arie. Unele dintre acestea recurg la un acompaniament destul de bogat, alcătuit din mai multe părți instrumentale obligatorii. Trebuie să facem diferența între *recitativul acompaniat*, încă riguros supus textului poetic pe care-l subliniază, și *arioso* (v. acest termen), cu un caracter mai melodic și mai măsurat. În secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, ambele forme sunt frecvent întâlnite în opere, cantate, oratorii și motete mari. Ele fac



Fig. 8 – Nunta lui Figaro (Mozart).

legătura între recitativul pur (*récitatif simple* la francezi și *recitativo secco* la italieni) și arie.

Dar, în timp ce recitativul pur va dispărea în cursul secolului al XIX-lea (găsim la Rossini, ultimele exemple de *recitativo secco*), recitativul acompaniat va da naștere unui nou stil dramatic: la Wagner, recitativ, arioso și arie tind să se confunde, și să nu mai formeze decât o simplă melodie neîntreruptă, ghidată doar de cerințele dramei. O concepție destul de asemănătoare va triumfa la începutul secolului XX odată cu Debussy (în *Pelléas*); pentru prima oară, fraza cântată, flexibilă, se îmbină cu vorbirea pe tot parcursul piesei. Într-o manieră destul de diferită, Berg (în *Wozzeck*), înlocuiește recitativul cu procedeul expresionist al melodiei vorbite (*sprech-melodie*).

Deși unii compozitori, de exemplu Beethoven în finalul *Simfoniei nr. 9*, au adaptat recitativul la stilul instrumental și orchestral, el rămâne o formă esențialmente vocală.

Structura. – Însuși principiul recitativului se opune oricărei structuri muzicale bine definite. Este vorba de îmbinarea frazei melodice cu fraza vorbită. Limba italiană, cu un debit rapid și foarte accentuat, se poate adapta volubilului *recitativo secco*, cel mai apropiat de vorbire. Acompaniat, în general, de clavecinul solo,

acest tip de recitativ este alcătuit din formule melodice punctate la sfârșitul frazelor de câteva formule cadențate (fig. 8).

Recitativul simplu francez este, în schimb, mai melodic, cu un ritm mai flexibil, care recurge, fără ezitare, la schimbări frecvente de măsură (fig. 9).



Fig. 9 – *Zaïs* (Rameau). Recitativul Zélidiei.

Aceste două forme de recitativ pur au, totuși, în comun o mare libertate a măsurii. Și una, și cealaltă vor ca acțiunea dramei să progreseze; totodată, dialogurile sunt foarte prezente. Dimpotrivă, recitativul acompaniat sau *obligato*, mai meditativ și mai expresiv, se prezintă aproape întotdeauna sub formă de monolog. Basul continuu este în acest caz înlocuit de orchestră (sau cel puțin de instrumentele cu coarde). Măsura este mult mai riguroasă. Câteodată, recitativul pur și recitativul acompaniat alternează în cursul aceleași perioade; acest lucru se întâmplă în *Patimile după Matei*, de fiecare dată când se aude vocea lui Hristos, care este mereu susținută de vioare (în timp ce vocile celorlalte personaje sunt susținute doar de basul continuu). Importanța pe care o capătă rolului orchestrei este, evident, mult mai mare în formele moderne ale recitativului acompaniat; totuși, în *Pelléas* de Debussy, orchestra rămâne, aproape mereu, în urma cântăreților.

RECVIEMUL

Misa recviemului diferă de misa obișnuită nu doar prin caracterul ei funebru, dar și prin ordinea și numărul

diverselor părți din care este alcătuită. Textul misei funerare, rezervat mai întâi *cantus*-ului gregorian, apoi dezvoltat de câțiva maeștri polifoniști din secolul al XVI-lea, printre care, Orlando di Lasso și Victoria, nu devine important decât în secolul al XIX-lea; Berlioz, Schumann, Liszt, Verdi și Fauré, urmând exemplul lui Mozart, al cărui *Requiem* (1791) este ultima lui lucrare, fac din acesta punctul de plecare al unui fel de cantată mare sau de misă concertantă, în care alternează melodii și coruri, acompaniate de o orchestră foarte bogată. Unii muzicieni (Wolff, Duruflé) mai preferă încă acest fel de compoziție.

Structura. – *Gloria* și *Credo* sunt suprimate din misa recviemului. Aceasta debutează cu *introitus*-ul (*Requiem aeternam dona eis*) împreună cu versetul de psalm *Te decet hymnus*, se continuă cu *Kyrie*, apoi cu *Graduale* (*Requiem aeternam*), cu *tractus*-ul *Absolve* și cu secvența *Dies irae*, urmează ofertoriul (*Domine Jesus Christe, Sanctus et Benedictus*), pe urmă *Agnus Dei*, și în sfârșit comuniunea (*Lux aeterna*).

RICERCARUL

Ricercarul („ricercar”: „căutare”) este o piesă instrumentală, cu o structură destul de liberă, după modelul motetului vocal. Creată mai întâi pentru lăută, apoi pentru orgă sau clavecin, această formă cu un caracter mai sobru decât al cântonei, apare încă de la începutul secolului al XVI-lea. Italienii o denumesc *ricercar*, *fantasia* sau *capriccio*; englezii - *fancy*; dar această formă este cultivată și în Spania, Germania sau Franța. În secolul al XVII-lea, *ricercarul* capătă o nouă formă; urmând direcția impusă de Titelouze, Sweelinck, Frescobaldi și Fröberger, el evoluează spre fugă, ducând astfel la naștere acesteia. În secolul al XVIII-lea, acest

termen se mai întrebuițează doar pentru a desemna, destul de paradoxal, un tip de fugă construită într-o manieră particulară (v. *canțona, fantezia, fuga*).

Structura. – Asemenea motetului din care provine, ricercarul recurge la scriitura contrapunctică imitativă. Se compune, în general, din mai multe episoade (de la trei la nouă), care aduc fiecare câte un motiv diferit. Unitatea nu este asigurată decât de tempo și de tonalitate. Dacă o asemenea punere cap la cap a mai multor teme era explicabilă în cadrul motetului, unde textul comanda demersul muzical, aceasta se justifică mai puțin aici. Anumite ricercare monotemetice ale lui Gabrielli, cele și mai bine organizate ale lui Frescobaldi și Fröberger, sunt, totuși, deja foarte apropiate de fuga secolului al XVIII-lea.

ROMANȚA

Romanța este un cântec de dragoste, cu un caracter, îndeosebi sentimental, care a fost cultivat în perioada preromantică și romantică. Se diferențiază de baladă, contemporana ei, prin absența oricărui element dramatic și tragic, și în plan muzical, prin preponderența absolută a melodiei. Din punct de vedere vocal, romanța este un fel de lied, mai mult monden decât popular, având suplețea, rafinamentul superficial al muzicii de salon. Pe plan instrumental, ea conservă același caracter, luând, totuși uneori, amploare (mișcarea lentă din *Simfonia nr. 4* de Schumann). Mendelssohn a compus un important ciclu de *Cântece fără cuvinte* pentru pian. În Franța, romanța vocală acompaniată de pian a cunoscut un mare succes. Maeștrii francezi: Gossec, Grétry, Boïeldieu au cultivat această formă care, din mai multe puncte de vedere, provine din vechea *arie de curte* (v. acest termen), și pe care apariția *melodiei*, cu mult mai bogată, o va face să pară depășită.

Structura – Romanța nu are, în general, o structură bine definită. Adesea, o împrumută pe cea a rondoului sau a „formeii-lied”. Totuși, romanța franceză are aproape întotdeauna o structură strofică, formată din cuplete și ritornele, fiind câteodată însoțită de un recitativ în loc de introducere. Împrumută de la aria de curte din secolul al XVII-lea, *double-ul* pe jumătate improvizat, în care cântărețul își punea în valoare vocea, inventând variante care, ne putem imagina, dădeau naștere unor regretabile abuzuri.

RONDOUL

Rondoul este o formă instrumentală foarte răspândită în secolele al XVII-lea și XVIII-lea. Nu prea există suite din școala franceză, care să nu conțină unul sau mai multe rondouri. Opera pentru clavecin a lui Francois Couperin, printre altele, se axează, în principal, pe această formă. Sonata și simfonia clasice o cultivă deopotrivă. Rondoul este privit atunci ca o piesă luminoasă și antrenantă, executată cu vivacitate: i se încredințează rolul de piesă finală, altădată îndeplinit de gigă. După un moment de declin, spre sfârșitul secolului al XIX-lea, rondoul are scurte apariții în lucrările unor maeștrii contemporani (în *Dans sacru* din *Încoronarea primăverii* de Stravinski, în *Pas de dans* din *Septetul* lui Schönberg).

Structura. – Rondoul se caracterizează prin alternanța unei fraze principale – refrenul – și a unor episoade secundare, care sunt de fiecare dată diferite – cupletele. Dacă notăm refrenul cu A, obținem următoarea schemă: ABACADA etc.. Dimensiunile refrenului sunt destul de reduse, fiind în general format din opt până la șaisprezece măsuri. La maeștrii francezi din secolele al XVII-lea și XVIII-lea, cupletele au de obicei aceleași dimensiuni. Conțin uneori elemente din refren (*La Joyeuse* a lui Rameau), alteori derivă din acesta (*Les Niais de*

Sologne), dar totodată pot fi foarte diferite. Cupletele evoluează, fie în tonalitatea principală, care este aceea a refrenului, fie într-un un ton apropiat. Numărul lor nu este limitat.

Rondoul-sonată. – La clasici, rondoul final din sonată sau simfonie ia amploare. Cupletele devin mai lungi ca refrenul. Acesta poate fi reexpus în tonalități diferite. Primul cuplet coboară adesea spre tonul dominantei și comportă un fel de o a doua temă care va reapărea în ultimul cuplet în tonul principal; cupletul central, care recurge la elemente noi, servește drept dezvoltare modulatorie (finalul *Sonatei în si bemol* pentru pian a lui Mozart). Se poate observa analogia cu „forma-sonată”.

SCHERZO-UL

Scherzo-ul este o piesă dublă, a cărei construcție amintește de cea a menuetului. Este alcătuit ca și acesta din trei timpi, dar are o mișcare mult mai vivace. Apare la începutul secolului al XIX-lea. Desigur, italienii foloseau încă din secolul al XVI-lea termenul de scherzo (glumă, capriciu) pentru a desemna lucrările cu un caracter antrenant, melodii profane sau piese instrumentale; dar scherzo-ul nu devine o formă în adevăratul sens al termenului decât odată cu Beethoven, adevăratului lui organizator, care îi încredințează un loc în sonată și simfonie, unde înlocuiește menuetul. Se diferențiază de acesta prin caracterul lui modern, nondansant și prin ritm. Chopin dezvoltă scherzo-ul ca pe o piesă independentă. Din aceste două puncte de vedere, este foarte la modă în secolul al XIX-lea; secolul XX nu-l dă uitării (îl regăsim îndeosebi în *Suita lirică* a lui Berg).

Structura. – Ca și menuetul din care provine, scherzo-ul se compune din două piese distincte. Prima se cheamă scherzo, a doua – trio. Între ele se creează un contrast tematic, care accentuează tonalitățile lor diferite. Fiecare dintre

cele două se subdivizează la rândul ei în trei perioade: prima suspensivă, a doua modulatorie, a treia conclusivă, cea din urmă reprezentând o reexpoziție a celei dintâi, după schema ABA'. Aceeași schemă ABA reglează, de altfel, structura generală a lucrării, dat fiind că prima din cele două piese este reluată în manieră *da capo* în finalul trioului: o altă trăsătură pe care o are în comun cu menuetul. Totuși Beethoven, aplicând, avant la lettre, sfatul lui Schönberg: *nu scrie niciodată ceea ce copistul tău ar putea să scrie în locul tău*, încearcă să varieze această reexpoziție a piesei inițiale, introducând modificări de scriitură și adăugându-i o coda. Schumann îmbogățește și mai mult forma prin adăugarea unui al doilea trio, care duce la schema ABACA.

Principala diferență dintre menuet și scherzo vine însă din faptul că perioada centrală B din scherzo este aproape întotdeauna tratată ca o dezvoltare modulatorie, concepută în spiritul dezvoltării centrale a allegro-ului de sonată

SERENADA

Formă vocală la origini, serenada a devenit o formă aproape în exclusivitate instrumentală. Se află la jumătatea distanței dintre divertisment și simfonie: cu o scriitură mai dezvoltată și mai rafinată decât cea a divertismentului, nu are proporțiile simfoniei, și nici nu face apel la o orchestră la fel de bogată; pe de altă parte, are un stil mai concertant. Serenada este în vogă pe vremea „stilului galant” (a doua jumătate a secolului al XVII-lea), când Mozart, îndeosebi, aflându-se atunci în serviciul arhiepiscopului de Salzburg, compune un număr de serenade pentru masă sau aer liber. Compozitorii moderni (Roussel, Schönberg, Stravinski, Milhaud) reiau această formă căzută în desuetudine în secolul al XIX-lea. (v. *casățiunea, divertismentul*).

Structura. — Structura serenadei provine din cea a vechii suite — prin numărul mare de mișcări — și din cea a

simfoniei – prin construcție. Adesea, este alcătuită din cinci sau șase piese, uneori chiar din mai multe: *Serenada nr. 7* de Mozart (KV 250) nu este formată din mai puțin de opt, pe când, într-adevăr, *Serenada nocturnă* (KV 239) este compusă doar dintr-un marș, un menuet și un rondo.

SIMFONIA

Simfonia este, în general, o compoziție de proporții destul de mari, alcătuită din mai multe mișcări, și făcând apel la orchestra simfonică, sau cel puțin la o parte din această orchestră (simfonie pentru orchestră de coarde, simfonie de cameră). O vom distinge de *sinfonie* (v. acest termen), care nu stă la baza simfoniei decât parțial, influența muzicii de cameră asupra perioadei de elaborare a acesteia fiind cel puțin la fel de evidentă. Apare spre mijlocul secolului al XVIII-lea, aproape simultan în Italia (cu Vivaldi, Sammaritini), în Germania (cu Stamitz și școala de la Mannheim), în Franța (Gossec), în Austria (Cannabich), în Anglia (J.-Chr. Bach). Atât prin succesiunea mișcărilor, cât și prin structura internă, simfonia imită sonata; deci, s-a spus pe bună dreptate că simfonia este o sonată pentru orchestră. În ceea ce privește stilul, simfonia se caracterizează prin diversitatea orchestrației; instrumentele de suflat, îndeosebi, sunt mult mai individualizate decât în simfonia anterioară. Haydn, (supranumit pe nedrept, „părintele simfoniei”) și Mozart, profitând de inovațiile făcute de predecesorii lor, sunt creatorii primelor capodopere ale genului. În secolul al XIX-lea, odată cu Beethoven, care înlocuiește menuetul cu scherzo-ul, mărește orchestra, și adaugă ocazional coruri, simfonia capătă niște dimensiuni colosale, pe care Schumann și Brahms le păstrează, dar care se vor dezvolta și mai mult, odată cu Bruckner și Mahler. Impresioniștii vor neglija simfonia, aceasta își va

recăpăta, însa, o parte din actualitate, după Primul Război Mondial (*Simfonia nr. 3* de Roussel, *Simfonia pentru orchestră de coarde* de Honegger, *Simfonia în trei mișcări* de Stravinski).

Structură. – Fiind construită pe planul sonatei, simfonia nu pune probleme speciale de structură¹. Dar totuși, pe când sonata clasică este alcătuită, adesea, doar din trei mișcări, simfonia este formată, în general, din patru: un allegro, precedat uneori de o scurtă introducere; o mișcare lentă, andante sau adagio; un menuet, reminiscență a suitei de dans; un final, foarte alert. Începând cu Beethoven, menuetul face loc scherzo-ului, care se intercalează uneori între allegro-ul inițial și mișcarea lentă (*Simfonia a IX-a*).

Structura internă a fiecăreia dintre mișcări o imită, în principal, pe cea a sonatei (v. acest termen). Varietatea timbrilor orchestrei și mulțimea instrumentelor îi dau însă acesteia posibilitatea unor dimensiuni mai mari și a unor dezvoltări mai bogate. Se pare că muzicienii secolului al XIX-lea au înțeles prea bine acest aspect: începând cu Beethoven, simfonia și orchestra simfonică încep să ia proporții, concomitent. În epoca lui Mozart, orchestra se compunea, în afara cvintetului de coarde (pupitre de vioara I și a II-a, alto, violoncel și contrabas), din unul sau două flaute, două oboae, doi fagoți și doi corni, cărora li se adăugaseră trompetele și timpanele, apoi clarinetele. Beethoven introduce flautul mic și tromboanele, apoi contrafagotul și o baterie destul de bogată; în paralel, pupitrele de coarde se măresc, se dublează numărul de corni (găsim patru în *Simfonia a IX-a*). La sfârșitul secolului al XIX-lea, uriașa orchestră post-wagneriană se adaptează după simfoniile foarte dezvoltate – interminabile, după cum le

¹ Nu vom putea, desigur, aici, să începem să analizăm sau măcar să expunem problemele estetice foarte complexe pe care le pun unele lucrări-cheie – ca de exemplu, *Simfonia a V-a* a lui Beethoven – și care ar putea face obiectul de studiu al unui „tratată al formei tonale”, unde ar putea fi studiate marile inovații beethoveniene (depășirea tematicii, materialul care impune structura etc.).

numesc detractorii acestei estetici – ale lui Brahms, Franck, Chausson, Dukas, d'Indy, Ceaikovski, Bruckner, Mahler. Împotriva acestei duble hipertrofii reacționează Schönberg, atunci când compune, la începutul secolului al XX-lea, scurta lui *Sinfonie de cameră*, pentru 15 instrumente.

SIMFONIA CONCERTANTĂ

Sinfonia concertantă realizează sinteza dintre simfonie și vechiul *concerto grosso*: este un fel de concert pentru mai mulți soliști (în general, doi sau trei), care are stilul și structura simfoniei. Această formă, care a cunoscut un mare succes în ultima parte a secolului al XVIII-lea (Mozart este autorul unor capodopere ale genului), nu a avut o descendență foarte marcantă: secolul al XIX-lea a neglijat-o aproape în întregime – chiar dacă, de exemplu, *Dublul concert* pentru vioară și violoncel al lui Brahms s-ar putea situa pe aceeași linie; dintre lucrările secolului al XX-lea, cităm *Sinfonia concertantă* a lui Franck Martin.

SINFONIA

Sinfonia este o formă muzicală destul de imprecis definită; sau mai bine zis, care a cunoscut mai multe definiții succesive. La începutul secolului al XVII-lea se face diferența între *sinfonia*, piesă instrumentală cu o scriitură omoritmă, și *sonata* sau *canțona da sonar*, esențialmente polifonică. Spre jumătatea secolului, între cele două apare o nouă diferență: sinfonia devine o sonată, plasată la începutul unei *partite* sau a unei lucrări lirice. Odată cu Lully, termenii de *sinfonie* și de *uvertură italiană* încep să se confunde. Apoi prin extindere, uzajul va impune denumirea de *sinfonie* pentru orice piesă de orchestră formată din una sau mai multe mișcări. De aici

va lua naștere, spre jumătatea secolului al XVIII-lea, *simfonia clasică*, cu un stil mai bogat, și cu o structură mai echilibrată. Simfonia se va mai menține o vreme ca uvertură italiană, dar va dispărea înainte de sfârșitul secolului al XVIII-lea. (v. *canțona, uvertura, sonata*).

SONATA

Sonata este o lucrare instrumentală, formată din mai multe mișcări, de obicei foarte dezvoltată, destinată unui număr restrâns de executanți: în general unul sau doi. Pare deci legitim să o încadrăm în muzica de cameră: are bogăția limbajului și forța expresivă a acesteia. Am fi fost deci tentați să spunem că sonata este o formă esențialmente concertantă¹, dacă n-ar fi existat, începând cu Kuhnau, un tip de sonată pentru instrument solo, pe care nu putem să o considerăm o formă inferioară, deși unii compozitorii o transformă într-un simplu vehicul al virtuozității digitale superficiale. În sprijinul acestei teze, putem totuși avansa ideea că, fiind de obicei compusă pentru instrumentele cu claviatură, sonata pentru instrument solo prezintă unele posibilități polifonice de care cineva ca Beethoven – creatorul unui tip de sonată pur dinamică – a știut să profite.

Sonata, care a apărut în Italia la începutul secolului al XVII-lea, rezultă din fuziunea *canțonei* și a *suitei* (v. acești termeni), fuziune, care, îndrăznim să spunem, nu a fost multă vreme decât o confuzie. Se știe că spre sfârșitul secolului al XVI-lea, italienii denumeau *canzone da sonar* orice piesă destinată să fie cântată („sunată”) la orgă, la instrumentele de suflat sau cu coarde. De abia mai târziu s-a impus termenul de *sonată* pentru a desemna

¹ După cum și este la origini: vom vedea mai departe, că secolul al XVII-lea va fi cel al trio-sonatei.

o lucrare instrumentală cu un caracter polifonic, spre deosebire de *sinfonie* care avea o scriitură mai omorîtnică. La începutul secolului al XVII-lea, sonata este o formă minoră; cel mai adesea, ea servește ca introducere sau interludiu într-o lucrare vocală, cantată sau operă. Spre 1650, germanii o plasează la începutul suitelor sau *partitelor*. Mai târziu vor desemna cu numele de sonată suitele pe mai multe mișcări, de unde este exclusă orice idee de dans. Cam în aceeași epocă (pe la 1670), italienii fac diferența dintre sonata de biserică (*sonata da chiesa*), cu un stil fugat, și suita de dans, pe care o denumesc sonată de cameră (*sonata da camera*). Totuși cele două forme au multe puncte comune: sonata de biserică și sonata de cameră sunt alcătuite, în general din patru mișcări alternativ lente și rapide; în ambele cazuri domină vioara: aceste piese sunt scrise de obicei pentru vioară și bas continuu, sau pentru două viori și bas continuu (*trio-sonata*). La sfârșitul secolului al XVII-lea, Couperin introduce în Franța sonata italiană. Puțin mai târziu, germanii vor dezvolta această formă: Kuhnau adaptează sonata la clavecinul solo, iar J.-S. Bach scrie primele sonate pentru vioară și clavecin cu acompaniament. Spre jumătatea secolului al XVIII-lea, are loc marea transformare, care va da naștere sonatei clasice. De aici înainte, orice legătură cu suita, de altfel pe cale de dispariție, va fi exclusă. Odată cu Ph.-Em. Bach, Boccherini, Stamitz, se cristalizează structura ternară și bitematică a sonatei, și apare noțiunea de *dezvoltare*, care se va bucura de cea mai mare importanță la Haydn, Mozart și Beethoven. Astfel ia naștere „forma sonată”. Aceasta se va impune, de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, ca structura tip a muzicii de cameră și chiar a muzicii simfonice. Începând cu Debussy, mulți compozitori vor încerca să se îndepărteze de la această structură, în timp ce alții o vor cultiva periodic.

Structura. — În magistralul său *Curs de compoziție*, căruia acest modest studiu îi datorează mult, Vincent d'Indy stabilește cele trei puncte esențiale, prin care, după opinia lui, sonata se deosebește de suită; acestea sunt:

1. reducerea numărului de mișcări la trei sau patru (câteodată cinci);
2. înlocuirea stilului galant cu stilul polifonic fugat;
3. apariția graduală a structurii ternare, mai întâi monotematică, apoi bitematică.

Vincent d'Indy atrage atenția asupra acestui ultim aspect, pe care-l consideră distinctiv. Astfel, el nu ezită în a vedea în Corelli, care ar fi impus cel dintâi reexpoziția motivului inițial în tonul principal, creatorul sonatei

Fără a dori să diminuăm importanța acestei inovații, care odată cu introducerea reexpoziției, a dus la formarea structurii ternare a viitoare sonate clasice, putem totuși spune că d'Indy invocă o chestiune de structură, care nu reprezintă *esența* însăși a formei. Mai mult chiar, aceasta nu este afectată de numărul mișcărilor: de fapt, multe dintre suitele de pe vremea lui Corelli nu erau formate decât din patru părți. Cât despre înlocuirea stilului galant cu cel polifonic, aceasta marchează mai degrabă trecerea de la o epocă la alta, decât de la un stil la altul, prin cuvântul stil înțelegându-se în acest caz, raporturile cele mai strânse cu o anumită formă; totodată această substituție nu a avut loc în timpul lui Corelli, ci mult mai târziu.

În schimb, Vincent d'Indy nu acordă poate destulă importanță faptului că maeștrii italieni și germani din secolul al XVII-lea și de la începutul secolului al XVIII-lea au început să înlocuiască, încetul cu încetul, titlurile dansurilor sonatelor lor de cameră cu simple indicații de mișcare. Nu întâmplător, *allemanda* devine *allegro*, *sarabanda* — *adagio*, iar *giga* — *presto*: aceste noi denumiri își propuneau să îndepărteze caracterul de muzică de dans pe care-l aveau aceste piese. Dacă definițiile pe care le-am expus la începutul acestei lucrări sunt exacte, atunci o asemenea modificare afectează mai direct spiritul formei, și deci forma însăși, decât observațiile despre structură și stilul de epocă, prezentate în *Traité de composition*.

Problemele de structură pe care le pune sonata nu sunt totuși mai puțin importante; sunt poate mai importante decât cele referitoare la oricare altă formă. Evoluția sonatei reprezintă una dintre cele mai remarcabile încercări ale spiritului uman de a organiza o lume sonară, care prin pluralitatea dimensiunilor transcende structurile monotematice cele mai complexe. De aceea merită să trecem în revistă, cu o atenție particulară, diferitele structuri succesive pe care sonata le-a adoptat, și odată cu ea, muzica simfonică și muzica de cameră. E foarte clar că dacă sonata nu poate fi definită doar prin structură, nu o putem totuși defini fără să ținem cont de ea.

Sonata preclasică. — Secolul al XVII-lea este cel sonatei formată din trei mișcări sau a trio-sonatei, concepută pentru două viori și basul continuu (viola da gamba sau violoncel, dublat sau nu de un instrument de armonie: clavecin, orgă sau lăută, cu rolul de a „realiza cifrajul”). Acest tip de sonată este esențialmente polifonic, în timp ce sonata pentru vioară solo și bas continuu, care nu-și va lua revanșa decât la începutul secolului al XVIII-lea, tinde cu siguranță spre un limbaj mai monodic. Opera lui Corelli (sfârșitul secolului al XVII-lea) rezumă destul de bine tendințele perioadei preclasice, în care sonata și suita nu diferă foarte mult una de cealaltă din punctul de vedere al structurii. Ca să fim sinceri, structura sonatei, departe de a fi fost una stabilă, era atunci în stadiul experiențelor: de a lungul operei sale, Corelli se străduiește să găsească un echilibru, încercând tot timpul structuri noi. Dacă majoritatea mișcărilor sonatelor lui de cameră împrumută, conform tradiției, „forma binară” a *suitei* (v. acest termen), altele adoptă construcția ternară ABA, unde prima expoziție a lui A se termină cel mai adesea în relativă, ceea ce face necesară o bifurcație tonală în timpul reexpoziției. Mișcările *grave* și cele fugate ale sonatelor de biserică sunt dezvoltate cu o mare libertate: adesea chiar se întâmplă ca motivul inițial al unei mișcări *grave* să nu fie nici reluat, nici evocat în continuarea piesei. Alteori, fără ca măcar să ne putem da seama dacă este vorba de o a doua temă, motivul principal al unui allegro este secționat în două fragmente, primul în tonică,

iar celălalt în dominantă (*giga* din *Sonata nr. 4*, op. 4). Intuiește Corelli în mod direct apariția sonatei clasice, cu toate contrastele ei, când intercalează în mai multe reprize un scurt adagio în mijlocul unui allegro? (*Sonata nr. 12*, op. 3). Stabilind o legătură între temele diferitelor mișcări, anticipează el oare forma ciclică, atât de îndrăgită de César Franck (*Sonata nr. 10*, op. 1, nr. 1 și 3, op. 2, nr. 10, op. 5)? Aceasta ar însemna să-i atribuim o genialitate pe care, probabil, Corelli nu a avut-o. Totodată, toate aceste construcții nu erau inovații personale; mulți alți maeștri le dezvoltaseră înaintea lui. Opera lui Corelli rămâne totuși punctul de intersecție al tuturor încercărilor contemporane.

După cum am văzut, Vincent d'Indy îi atribuia lui Corelli meritul de a fi făcut această inovație, și anume reexpoziția motivului inițial în tonul principal. Dacă acesta a inventat sau nu structura ternară care a rezultat, contează prea puțin. Ar fi mult mai interesant să retrasăm procedeul care a dus la crearea acestei noi structuri. De fapt, structura ternară nu apare oare ca un fel compromis între aria da capo și „forma binară” a suitei? Exceptând modificările de scriitură care apar în reexpoziție, gavota finală din *Sonata nr. 8*, op. 2, ar fi un exemplu perfect de arie da capo, dacă perioada A nu s-ar termina în dominantă, ca într-o bucată muzicală binară. Cu ce diferă allegro-ul din *Sonata nr. 9*, op. 5, cu cele două reprize care se termină în tonică, de aria da capo, dacă nu prin faptul că A' nu este aici o simplă reluare a lui A, de care diferă în aceeași măsură în care diferă, într-o piesă binară, partea a doua de prima?

În general, aceste observații privitoare la structură nu se referă decât la piesa principală a sonatei, adică în principal la primul allegro, care în cursul secolului al XVIII-lea avea totodată să devină și piesa inițială, preludiul corellian reducându-se puțin câte puțin la dimensiunile unei scurte introduceri, de altfel facultative. Putem spune odată cu Vincent d'Indy că „muzicianul pare că și-a concentrat dintotdeauna toate eforturile asupra acestei piese inițiale, singura care, din cauza unei lacune singulare din vocabularul

muzical, nu a avut niciodată o denumire exactă¹. Însă această preponderență a primului allegro a „formei sonată” – cum este numit de obicei din lipsa unui alt termen care să-l desemneze – nu trebuie să ne facă să pierdem din vedere lucrarea în ansamblul ei.

În epoca lui Corelli, sonata este alcătuită cel mai adesea din patru mișcări, după următoarea schemă: L.R.L.R.². Unele sonate de biserică și un număr mai mare de sonate de cameră sunt formate din cinci mișcări, sau chiar mai multe; trebuie remarcat, totuși, că unele mișcări lente reprezintă doar niște episoade de trecere, fiind compuse doar din câteva măsuri.

„*Forma sonată*” clasică. – La o primă vedere, s-ar zice că sonata preclasică și cea clasică se supun unor structuri total diferite. Totuși o cercetare oricât de sumară a evoluției formei arată că trecerea de la una la cealaltă s-a făcut aproape insesizabil. Un nou element, reexpoziția temeii în tonul principal, fusese îndeajuns pentru a face deosebirea între tipul ternar al allegro-ului de sonată și tipul binar al suitei. Maeștrii secolului al XVIII-lea au adoptat, în general, această structură, așadar eforturile lor trebuiau canalizate în mod firesc asupra organizării interne a fiecăreia dintre cele trei părți. Am văzut că în sonata preclasică, prima parte tindea spre dominantă sau relativă și că această nouă tonalitate se afirma frecvent prin intermediul unui motiv secundar B, în general, partea a doua a lui A, tema unică. Istoria sonatei din secolul al XVIII-lea este reprezentată de emanciparea lui motivului secundar B. B se detașează puțin câte puțin de A, și încetând să-l mai imite, capătă o turnură proprie, care mai târziu va merge până la un contrast sistematic. Compat la fel de puternic în dominantă sau relativă, după cum A este în tonică, B își cere dreptul la egalitate: astfel, ia naștere a doua temă. Rezultă de aici o subdiviziune în două secțiuni distincte (sau chiar trei, dacă ținem cont și de trecerea necesară care le leagă) a primei părți sau expoziție: secțiunea „tonică”, consacrată lui A, și știința „dominantă” axată pe B. În partea a treia (reexpoziția), avem

¹ V. d'Indy: *Cours de composition*, II, 1, p. 158.

² L.: mișcare lentă; R.: mișcare rapidă.

de a face cu o altă problemă: secțiunea B, din necesitatea de a termina în tonul principal, trece de la tonul dominantei la cel al tonicii. Între aceste două părți se află partea mediană, asupra căreia se vor concentra, de această dată, toate eforturile compozitorilor, după ce expoziția și reexpoziția se vor fi organizat definitiv.

Fără a anticipa amploarea și importanța fundamentală pe care le va căpăta în sonata beethoveniană, putem spune că această parte mediană își merită, începând cu mijlocul secolului al XVIII-lea, denumirea de *dezvoltare* pe care i-o dăm în prezent. Într-adevăr, aceasta încetează puțin câte puțin să mai fie un simplu joc de modulații, care se rezuma la repetarea aceluiași motiv; va da naștere, în curând, unei execuții tematiche, unde temele vor fi analizate și divizate în elementele lor constitutive.

Ne-am gândit că un tabel în care să comparăm planul obișnuit al allegro-ului inițial al sonatei clasice cu cel al piesei corespunzătoare preclasice, ar putea să lămurească mai bine cititorul, decât analiza unei partituri, asupra evoluției acestei forme între epoca lui Corelli și aceea care începe cu Karl-Philipp-Emmanuel Bach și se termină cu Mozart și Haydn. Trebuie totuși să ținem cont că este vorba de o schemă, lipsită deci de orice caracter flexibil; de multe ori în practică, allegro-ul de sonată se îndepărtează mai mult sau mai puțin de la această schemă, fie că tema B revine în reexpoziție înaintea temei A (*Sonata în do minor pentru pian* a lui Mozart), fie că dezvoltarea ia ca temă motivul de cadență care finalizează prima parte (*Sonata „facilă” în do major*), fie că introduce un element nou (*Sonata în sol major*), fie că A intră în subdominantă (*Sonata „facilă” în do major*). Se mai întâmplă ca piesa principală să fie construită după o altă structură decât aceea a „formei sonate”: acesta este cazul *Sonatei în la major*, a cărei primă mișcare este o temă variată. Aceleași observații se pot face și referitor la sonata preclasică. Așadar, ar fi bine să acordăm tabelului de la pagina următoare doar o valoare indicativă.

Spre mijlocul secolului al XVIII-lea, sonata nu mai este formată, în general, decât din trei mișcări, arareori patru, și

Allegro-ul de sonată

PRECLASICĂ
monotematică

CLASICĂ („FORMA
SONATĂ”)
bitematică

I. – *Expoziție*

1) tema A, în tonul principal;

2) B, partea a doua a lui A, coboară în dominantă;

Expoziția se termină, de obicei, în tonul dominantei.

II. – *Divertisment*

Parte modulatorie: joc imitativ pe A sau B, pregătind întoarcerea în tonul principal.

III. – *Reexpoziție*

1) tema A, în tonul principal;

2) B, tot în tonul principal.

I. – *Expoziție*

1) tema A, în tonul principal;

2) trecere modulatorie, denumită *punte* (în tonul dominantei);

3) tema B, în dominantă; această temă, care provine uneori din A, conține, în principiu, trei fraze: b' b" b"";

4) motiv de cadență care se termină în dominantă (acest motiv este uneori atât de important, încât poate fi considerat ca o temă C).

III. – *Dezvoltare*

Execuție tematică modulatorie pe A și B, și uneori dacă este loc, pe C, pregătind întoarcerea în tonul principal.

III. – *Reexpoziție*

1) tema A, în tonul principal;

2) punte, care ajunge de această dată în tonul principal;

3) tema B, în tonul principal;

uneori două. Fără a avea o construcție la fel de bogată ca aceea a piesei principale, acestea sunt pe cale să se organizeze. Fiecare dintre ele va căpăta o structură proprie; astfel, vor dispărea vestigiile suitei. Mișcarea lentă, care are loc imediat

după allegro-ul inițial, adoptă o construcție de tip ternar¹, aceea a „*formei lied*” (v. acest termen). Uzajul va impune definitiv scrierea aceastei mișcări într-o tonalitate apropiată de tonul principal. *Menuetul* (v. acest termen), facultativ, se orientează spre „forma sonată”. Mișcarea finală împrumută de la școala franceză forma *rondoului* (v. acest termen), care nu va întârzia să evolueze spre aceea, mult mai bogată, a *rondoului-sonată*.

Sonata beethoveniană. — Beethoven nu abandonează modelul „formei sonată”, pus la punct de predecesorii lui. Introduce, totuși, niște concepții atât de îndrăznețe încât îl putem privi ca pe creatorul unui nou tip de sonată. Odată cu Beethoven, tema nu mai este un simplu motiv; devine oarecum o idee, un personaj. Ceea ce explică neta diferențiere dintre temele principale ale allegro-ului de sonată beethovenian: A reprezintă principiul masculin, iar B — principiul feminin. Și acționează întocmai: dacă părțile care nu sunt modulatorii se mulțumesc să le descrie, pasajele modulatorii, adică tranzițiile (transitions) și dezvoltările, devin un fel de drame în care fiecare, rând pe rând, o ia înaintea celuilalt. Deci, importanța dezvoltării în sonata lui Beethoven este relativ mult mai mare decât în sonata secolului al XVIII-lea. Totodată, dezvoltarea beethoveniană va pune în practică noțiuni care, deși nu absolut noi, nu duseseră niciodată la o asemenea organizare. Vincent d'Indy distinge în sonata (și în simfonia) lui Beethoven, șase procedee principale de dezvoltare:

1. *dezvoltarea ritmică*: persistența unui ritm, deja auzit într-o altă melodie și alte armonii;

2. *dezvoltarea melodică*: melodia rămâne intactă, schimbându-se doar ritmul și armonia;

3. *dezvoltarea armonică*: de această dată, se menține armonia; ritmul și armonia se transformă;

4. *amplificarea*: reprezintă scoaterea în evidență a unui anumit element tematic, prin adăugarea de note suplimentare sau mărirea ambitusului melodic;

¹ Mozart o structurează adesea ca pe allegro-ul inițial.

5. *eliminarea*: proces invers, care constă în suprimarea anumitor note constitutive ale temei;

6. *suprapunerea*: se aud simultan mai multe teme sau fragmente de teme.

Alte particularități ale sonatei lui Beethoven: divizarea lui B în trei fraze, pe care o anticipam în cadrul sonatei clasice, devine aici o regulă. Trebuie să semnalăm, totodată, și amploarea pe care o ia „puntea” dintre A și B, atât în expoziție cât și în reexpoziție, dar și folosirea din ce în ce mai frecventă a unei coda finale care îi urmează reexpoziției; această coda, de dimensiuni uneori apreciabile, este adesea precedată de o a doua dezvoltare.

Cu excepția câtorva lucrări excepționale (ca de exemplu, *Op. 111*), planul general al sonatei beethoveniene nu diferă foarte mult de planul tradițional. Sonatele în trei mișcări sunt cele mai numeroase; un mic număr nu este format decât din două. În ceea ce privește sonatele în patru mișcări, am văzut că Beethoven înlocuise *menuetul* cu *scherzo-ul* (v. acești termeni), introdus, de obicei, între mișcarea lentă și cea finală. Ca și în sonata clasică, mișcarea lentă recurge la „forma lied”, pe care Beethoven o lărgeste (lied dezvoltat, lied-sonată), iar finalul, la aceea a *rondoului* — mai precis, a *rondoului-sonată* (v. acești termeni).

Se poate observa că ideea necesității identității diferitelor mișcări, abandonată odată cu suita, este pe cale de reparație. Cele trei părți esențiale ale sonatei tind să adopte o structură asemănătoare, liedul-sonată și rondoul-sonată, provenind, desigur, din „forma sonată”. În acest caz, însă, nu e vorba despre o simplă mărginire la ideea de unitate. Reluând, conștient sau nu, o concepție dragă compozitorilor germani și italieni din secolul al XVIII-lea, Beethoven se gândește să construiască întreaga sonată sau simfonie pe o aceeași temă; sau mai bine zis: pe o aceeași celulă. Aceasta reprezintă originea sonatei ciclice, al cărei creator, după încercările făcute de Schumann și Liszt, va fi César Franck.

Sonata ciclică. — Dintre figurile sonore din care se compune o temă, celula este cea mai caracteristică; deci, aceea

de care, compozitorul se va servi cel mai mult în construcția operei sale. Prin definiție, celula este ireductibilă: nu o putem simplifica, eliminând cea mai mică notă fără a-i distruge deopotrivă semnificația.

Celula poate fi ritmică (fig. 10), sau melodică (fig.11).

Exemplul Sonatei lui Franck, citat de nenumărate ori, este tipic pentru dezvoltarea acestei celule generatoare: această simplă figură se află, într-adevăr, la originea principalelor teme în jurul cărora se organizează cele patru mișcări ale lucrării. Unii comentatori mai disting două celule secundare (fig. 12),



Fig. 10 – *Sonata op. 106*
(Beethoven)



Fig. 11 – *Sonată*
(Franck)

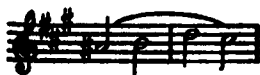


Fig. 12 – *Sonată* (Franck)

dar este evident că și una și cealaltă provin din aceeași celulă mamă, al cărei element caracteristic este nu atât intervalul terței sau numărul notelor, cât mișcarea ascendentă care atinge un accent expresiv puternic, fiind urmată mai apoi de o mișcare descendentă. Privite din acest punct de vedere, așa-zisele celule nu apar decât ca niște variațiuni ale celei unice: regăsim aceeași mișcare ascendentă și descendentă (de două ori exprimată în ultima dintre ele), același accent pe nota culminantă a motivului melodic.

Orice temă este alcătuită, desigur, dintr-o celulă: am putea stabili ușor celula din care este format subiectul unei fugi oarecare din secolul al XVII-lea. Dar, după cum am văzut, noțiunea de dezvoltare, prin analiza și divizarea temelor, nu va apărea decât în secolul următor. De abia în secolul al XIX-lea, încolțește ideea unui întreg ciclu, sonată sau simfonie, care să

derive integral dintr-o simplă diviziune a temei¹.

Iau naștere, în epoca lui Franck, alte tendințe destul de asemănătoare. Înainte de acestuia, Liszt încercase să reînnoiască structura sonatei într-o manieră apropiată de cea a concepției ciclice; *Sonata pentru pian* a acestuia, cu douăzeci de ani anterioară lucrărilor marcante ale maestrului franco-belgian, suferă însă, nu atât de pe urma construcției foarte libere, care o apropie de fantezie, cât din cauza lipsei evidente a unei dezvoltări tematice solide. Brahms, Fauré par a conserva modelul clasic; la primul dintre ei, formula ciclică apare, însă, nu doar o dată (*Sonata pentru vioară și pian*, op. 78); și câte modulații surprinzătoare la cel de-al doilea! Aceste sonate au, totuși, multe puncte comune: abundența modulațiilor, îndrăzneala planului tonal, bogăția armonică, dragostea pentru disonanță; la alții (Franck) cromatismul este împins la maximum: influența lui Wagner ajunge și la muzica de cameră. Disocierea sistemului tonal nu este foarte îndepărtată. Va avea loc odată cu apariția operei lui Arnold Schönberg.

Suita-sonată schönbergiană. – În timp ce școala franceză de început de secol XX reînnoiește, pentru un timp, stilul sonatei, însă nu și structura acesteia, decât, cel mult, printr-un efort de simplificare, Schönberg descoperă noua lume sonoră: aceea a atonalității. Explorând-o, el încearcă să o organizeze, și pentru aceasta, își construiește un instrument de lucru: tehnica serială. Tema ideală ia, aici, aspectul unei serii de douăsprezece note care exprimă totalitatea celor douăsprezece sunete ale gamei cromatice. Prezentate la început în ordinea lor originală, aceste sunete pot fi expuse și într-o mișcare inversă sau retrogradă, sau ambele; la fiecare revenire, ritmul lor se poate modifica. Se creează astfel un fel de variațiune neobosită care reprezintă una din părțile cele mai captivante ale universului schönbergian. Cu sau fără motive întemeiate, maestrul vienez încearcă să introducă acest concept în modelul „formei sonate” (*Uvertura* din *Suita* op. 29). La el, această structură păstrează unele din aspectele ei beethoveniene: oare, refuzând

¹ Ar trebui totuși să precizăm că o lucrare semiciclică, precum *Arta fugii*, realizase, deși într-o altă manieră, această unitate.



Fig. 13 – *Cvartetul op. 28* (Webern).

Această „serie” este construită în întregime pe cele patru note care, conform notației germane, alcătuiesc numele lui Bach.

să introducă în reexpoziție orice reluare textuală a unui fragment din expoziție, nu beneficiază Schönberg de pe urma spiritului inovator care se manifestă în ultimele sonate ale maestrului de la Bonn?

Cititorul va fi poate uimit să audă vorbindu-se despre „forma sonată”, într-o lucrare intitulată *Suită*. Această contradicție nu este decât aparentă. De fapt, Schönberg creează un nou tip de sonată, pe care l-am putea denumi *suita-sonată*: nu împrumută el de la una structura ei generală, iar de la cealaltă câteva din structurile ei particulare? Una și aceeași temă, provenind din aceeași serie, animă adesea diferitele mișcări ale lucrării, ținând prin aceasta de tradiția ciclică. Într-una dintre cele mai celebre suite, *Suita lirică* pentru cvartet de coarde a lui Alban Berg¹, fiecare din cele șase părți derivă din unul sau mai multe motive sau teme, deja auzite în cursul unei mișcări precedente. Doar prima face, bineînțeles, excepție; această mișcare inițială rămâne totuși interesantă. Este alcătuită dintr-o expoziție și o reexpoziție, fără o dezvoltare centrală; o examinare mai atentă a partiturii arată, totuși, că dezvoltarea este inclusă în expoziție și reexpoziție sub forma unei variațiuni

¹ Cititorul ne va ierta că am împrumutat exemplele din lucrări care nu pot fi considerate sonate. Să nu uităm însă că sonata se află la baza întregii muzici de cameră.

continue. Găsim în această lucrare câteva din structurile proprii sonatei: îndeosebi pe cele ale rondoului (mișcarea a doua) și ale scherzo-ului (mișcarea a treia și a cincea). Cât despre ideea de celulă, aceasta nu este nicăieri mai bine pusă în lumină decât în *Cvartetul*, op. 28, a lui Anton Webern, un alt discipol al lui Schönberg. Nu este oare evident că întreaga serie – și deci, lucrarea – derivă în acest caz din cele patru note care simbolizează numele lui Bach? (fig. 13)

Astfel rezumate – probabil, prea succint – evoluția structurii sonatei și formele care decurg din aceasta, apar ca o suită logică de inovații, ca o căutare neobosită a unității în contextul unei diversități din ce în ce mai mare. De cum a găsit un oarecare echilibru, artistul se grăbește să-l distrugă, prin introducerea unui element nou. Suita, în uniformitatea ei binară, era o formă perfect echilibrată. Apariția celei de-a doua teme, contrastul mișcărilor reprezintă o problemă la care întreagă istorie a sonatei încearcă să găsească un răspuns. În urma acestei neîncetate căutări rezultă o complexitate crescândă a structurii muzicale care poate, într-adevăr, să dezorienteze auditorul, deja contrariat de multiplicarea disonanțelor: el identifică adesea o ruptură acolo unde nu este decât o prelungire.

STUDIUL

Termenul de studiu nu ar putea fi înțeles cu alt sens decât acela de lucrare, de cercetare. Aici însă, această cercetare se referă simultan la două puncte foarte diferite: 1. la elementele exclusiv muzicale; 2. la elementele de pură tehnică instrumentală. Un studiu bine conceput trebuie deci să acorde o parte aproximativ egală muzicii și virtuozității: este cazul lui Chopin. Originile studiului sunt destul de îndepărtate: în secolul XV, se scriau deja piese pedagogice pentru orgă; în secolul XVI, pentru clavecin. Oare *Invențiile* lui Bach nu sunt și ele un fel de studii? Cu toate acestea, termenul nu este utilizat niciodată până la Cramer și Clementi, spre sfârșitul secolului XVIII.

Studiul nu are o structură precisă, ci o împrumută de la diferite tipuri: formă binară, lied sau, mai rar, rondo.

SUITA

Suita este formată dintr-o succesiune (o *suită*) de mișcări de dans, cu caracter diferit, dar cu aceeași tonalitate, și cel mai adesea cu o structură identică. Dintre toate formele instrumentale compuse (pe multe mișcări), suita este cea mai veche: își are originile chiar în Evul Mediu, unde exista obiceiul de a grupa anumite dansuri două câte două. În secolul al XVI-lea, cântăreții din lăută italieni puneau adesea laolaltă câte două perechi de dansuri, și adăugau uneori câte o tocată ca postludiu. Tot în această perioadă apare și *double-ul* (variațiunea). Stilul suitei se va dezvolta în cursul secolului al XVII-lea, în direcția impusă de maeștrii italieni (de la Frescobaldi la Corelli), germani (Peurl, Fröberger, Schein), și englezi (Locke, Purcell), conferindu-i o mare bogăție polifonică. La sfârșitul secolului al XVII-lea, „ordinele” lui François Couperin se numără printre lucrările marcante ale genului. În secolul al XVIII-lea, celebrele *Partite* (sau *Suites Allemandes*) ale lui J.-S. Bach ating o desăvârșire a formei, pe care suita nu o va mai cunoaște niciodată. Influențată de stilul „galant”, pe atunci la modă, suita face loc, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, *divertimentului*, *serenadei* și *casafuniei* (v. acești termeni), care se îndepărtează de aceasta atât prin structură, cât și prin limbaj. În secolul al XX-lea au loc câteva încercări de a reda suitei poziția de onoare. Ravel, Milhaud și îndeosebi Schönberg, caută să reînsuflească această formă de mult timp abandonată.

Structura generală. — Structura tip a suitei, așa cum a fost impusă de Fröberg în 1650, este alcătuită dintr-o succesiune de mișcări moderate sau lente și de mișcări rapide. Este formată din cel puțin patru părți, dispuse după cum urmează: allemandă, curantă, sarabandă, gigă. Dar între sarabandă și gigă se pot intercala și alte dansuri: de exemplu, o pereche de menuete

(*Suita franceză nr. 1* a lui J.-S. Bach) sau o gavotă și o arie (*Suita franceză nr. 4*). Numărul acestor piese facultative este câteodată destul de mare: putem număra patru, în *Suita franceză nr. 6*, ceea ce ridică numărul mișcărilor totale la opt.

Dintre dansurile cel mai frecvent incorporate suitei – sau sonatei de cameră italiană, care se organizează după reguli asemănătoare – mai cităm: pavana, galiarda, bourée-ul, rigodonul, loure-ul, forlana, saltarella, branle-ul, passepiedul, ciacona, passacaglia. Din cauza dimensiunilor, ultimele două capătă, aproape întotdeauna, un rol final (*Partita în re minor* pentru vioară solo de J.-S. Bach). Mai trebuie menționat că sarabanda este uneori înlocuită de arie. Și nu în ultimul rând, folosirea double-ului, a cărui definiție o vom discuta mai târziu, este dintre cele mai frecvente.

Se întâmplă adesea ca allemanda, piesă inițială a suitei, să fie precedată de un preludiu de proporții (*Suites Allemandes* de J.-S. Bach). Când acest preludiu se prezintă sub forma uverturii franceze, se schimbă, în general, ordinea pieselor care îi urmează. Avem de-a face, într-un fel, cu un alt tip de suită, după cum o arată și denumirea de *uverturi*, pe care Bach o aplică suitelor sale de orchestră, astfel concepute. Prima uvertură, în do major, se compune din uvertura propriu-zisă, o curantă, o gavotă dublă, o forlană, un menuet dublu, un bourée dublu și un passepied dublu (fiecare din piesele duble fiind reluate în maniera da capo).

Partita. – Partita este numele pe care germanii îl dau suitei. Intre cele două este, totuși, o mică diferență pe care trebuie s-o semnalăm. Termenul de partită implică în general ideea de variațiune (J.-S. Bach își denumeste coralul variat *partită*). De fapt, conform tradiției germanice, celelalte mișcări ale suitei decurg cel mai adesea din prima mișcare. Această dependență, care nu are nimic rigid, este condiționată de dezvoltarea acelorași motive și de similitudinea modulațiilor. Multe dintre suitele denumite partite se abat de la această regulă, însă cea mai mare parte dintre ele o respectă. *Sonata de cameră italiană* se supune aceleași reguli (*Sonata nr. 2* de Vivaldi).

Ordinul. – Unii maeștrii francezi – mai precis, François Couperin și discipolii lui – își denumesc suitele: *ordine*. Dacă

despre suită putem spune că are o structură bine definită – aceea stabilită de Fröberger – despre ordin nu putem spune că are întotdeauna structura suitei; dar am văzut că suitele de origine franceză, sau cel puțin cele care se plasează sub semnul uverturii franceze se îndepărtează ele însele de la acest tip. Putem deci considera ordinul ca pe o suită cu o structură generală destul de liberă, care grupează un număr de piese, uneori destul de mare. *Les folies françaises ou les dominos* de Couperin sunt alcătuite din douăsprezece piese, cu titluri atrăgătoare și pline de expresivitate:

1. *Virginitatea* (domino invizibil);
2. *Pudoarea* (domino roz);
3. *Ardoarea* (domino roșu-stacojiu);
4. *Speranța* (domino verde);
5. *Fidelitatea* (domino albastru);
6. *Perseverența* (domino gri metalic);
7. *Moleșeala* (domino verde);
8. *Cochetăria* (dominouri diferite);
9. *Bătrânii galanți și Trezorierele trecute* (domino purpuriu și ruginiu);
10. *Ajutoarele de bunăvoie* (domino galben);
11. *Geloșia tăcută* (domino gri cafeniu);
12. *Nebunia sau Deznădejdea* (domino negru).

Suita modernă. – Suita contemporană are, cel mai adesea, o ordine și mai liberă. Dorind să restabilească legătura cu formele mai vechi, unii maeștrii introduc fuga, care, în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, nu figura decât în mod excepțional, în piesa liminară (preludiu sau uvertură). *Mormântul lui Couperin* de Ravel se compune din șase piese: preludiu, fugă, forlană, rigodon, menuet și tocată. *Suita simfonică nr. 2* a lui Milhaud este alcătuită din uvertură, preludiu și fugă, pastorală, nocturnă și final. Cu o structură și mai complexă, ne apare suita-sonată a lui Schönberg, dar aceasta ține probabil mai mult de arta *sonatei* (v. acest termen).

Structura internă. „forma binară”. – Cu excepția pieselor expuse în rondo, foarte frecvent în ordinele franceze, însă

mult mai rare la muzicienii germani și italieni, și cele în care domină spiritul variațiunii (ciacona și passacaglia), mișcărilor suitei respectă, în mare, o aceeași structură. Așa cum structura ternară este legată de sonată, „forma binară” – pe care germanii o denumesc „lied în două părți” – ține de suită. Dar pe când în sonata clasică doar mișcarea de început aparține, în mod obișnuit, „formei sonată”, în cazul suitei, allemanda, curanta, sarabanda și giga (la fel ca majoritatea pieselor facultative) se organizează într-o manieră identică. Rezultă de aici o structură omogenă, care alături de tonalitatea unică a ansamblului și – uneori – de dezvoltarea ciclică a acelorași motive, asigură suitei o unitate indiscutabilă.

Structura binară se caracterizează prin diviziunea unei piese în două părți de dimensiuni aproape egale: spre centrul piesei se plasează o bară dublă de reluare, care arată că fiecare dintre cele două părți trebuie cântată de două ori. Prima jumătate ia sfârșit pe o cadență în tonul dominantei. Dacă luăm ca exemplu, *Curanta din Suita franceză nr. 4*, o piesă relativ simplă, putem observa cu ușurință că melodia și armonia, odată ce a fost expus motivul inițial, coboară spre această nouă tonalitate (măsura a cincea), modulează (măsura a opta), se instalează (măsura a noua) și finalizează pentru moment (măsura a șaisprezecea). După bara dublă, are loc operația inversă; dar această întoarcere la tonul inițial nu se realizează fără unele incursiuni în diverse tonalități vecine: astfel sunt repede explorate zonele relativei (măsura a optsprezecea), ale treptei a doua (măsura a douăzeci și una) și ale subdominantei (măsura a douăzeci și șasea). Materialul tematic al părții a doua este, în general, împrumutat de la prima: regăsim, dezvoltate diferit însă, aceleași motive melodice. Imitarea formulei finale este o regulă, cea a motivului inițial – dintre cele mai frecvente.

Prima parte nu se termină întotdeauna în dominantă, ci în relativă. Acest plan tonal este dezvoltat îndeosebi de suitele în minor. Astfel, trei, din cele șase piese din care este alcătuită *Suita franceză nr. 2*, au cadența centrală în relativă. Pe parcursul secolului al XVIII-lea, lucrările scrise în minor vor recurge din ce în ce mai des la această practică: chiar va deveni o regulă în sonata clasică.

Schema „formeî binare” se poate rezuma în felul următor (AB):

A) PRIMA PARTE progresie din tonul inițial spre cel al dominantei sau al relativei.		B) PARTEA A DOUA revenire prin diverse modulații în tonul principal
---	--	---

Double-ul. – Se întâmplă adesea ca într-o suită, o piesă să fie urmată de double-ul ei, un fel de variațiune cu un caracter ornamental¹. Originea acestuia este îndepărtată: încă de la sfârșitul secolului al XV-lea, cântăreții din lăută spanioli își îmbogățeau melodiile de dans cu *differencias* improvizate. În secolul al XVII-lea, aceste variațiuni încep să fie scrise. Double-ul, în forma lui cea mai simplă, se rezumă la o ornamentare, mai mult sau mai puțin extinsă a melodiei. Astfel, J.-S. Bach, urmând exemplul compozitorilor francezi, desemnează double-ul uneia dintre piesele *Suitei engleze nr. 2*, prin formula: „Ornamentele aceleiași sarabande”. Double-ul poate lua și forma mai subtilă a unei parafraze, și fără a înceta să evoce piesa din care provine, evită totuși să-i reproducă contururile exacte. *Curanta* din *Partita în si minor* pentru vioară solo a lui J.-S. Bach nu are în comun cu double-ul său decât armonia (care, în acest caz, nu este exprimată, ci doar intens sugerată); aceasta pare însă îndeajuns auzului ca să facă legătura dintre cele două (v. *variațiunea*).

TIENTO-UL

Tiento-ul („tiento”: „tatonare”) este o formă instrumentală spaniolă, asemănătoare cu ricercarul italian. Ca și acesta, apare în secolul al XVI-lea, dar, în vreme ce

¹ Unele piese sunt alcătuite din mai multe asemenea variațiuni. Această multiplicare stă probabil la baza temei variate la compozitorii clasici.

ricercarul este compus mai întâi pentru laută, tiento ul, care se folosește de orgă, face dovada unei scriituri și a unui stil mai bogate. Regăsim în tiento-urile lui Cabezon, maestrul genului, un amestec de scriitură imitativă și de stil specific improvizației, ritmuri ternare și binare, de muzică diatonică și cromatică, care arată o căutare neobosită și un oarecare avans față de arta polifoniștilor instrumentali italieni – avans pe care aceștia îl vor recupera în secolul al XVII-lea, un secol de regres pentru muzica spaniolă.

TOCATA

Asemenea preludiului și fanteziei, *tocata* (de la „toccare”: „a atinge”) este o piesă esențialmente instrumentală, destinată în special instrumentelor cu claviatură: orgă, clavecin sau pian. Provine probabil din semnalele de trâmbiță, care se auzeau, în Evul Mediu, din înaltul turnurilor mobile; de unde și caracterul ei adesea eroic și abundența acordurilor frânte, pe care le găsim cel puțin la origini. Tocata înlocuiește destul de frecvent preludiul ca piesă liminară (*Tocata și fuga în re minor* de J.-S. Bach). Se conturează în secolul al XVI-lea; secolul următor reprezintă epoca de aur a tocatei. Abandonată de pe la jumătatea secolului al XVIII-lea, tocata re apare episodic la unii compozitori romantici (Schumann) și moderni (Debussy, Ravel), care o dezvoltă, însă, într-un spirit destul de puțin tradițional.

Structura. – Tocata nu are o structură precisă. Este foarte probabil, una din formele instrumentale cel mai puțin structurate. Cele mai vechi piese cunoscute – îndeosebi cele ale lui Andrea Gabrielli – opun scriitura verticală (de la începutul lucrării) pasajelor pline de virtuositate și, uneori, chiar fragmentelor polifonice în stilul imitației. Frescobaldi și

discipolii săi dezvoltă tocata ca pe o improvizație meditativă. J.-S. Bach o concepe atât ca pe o pagină luminoasă, formată doar din contraste (*Tocata și fuga în re minor*), cât și ca pe un fel de preludiu destul de bine structurat (*Tocata* căreia i se spune *doriană*). Tocata modernă, scrisă în general în valori scurte, apare ca o piesă cu un caracter antrenant și cu un ritm susținut.

TRIOUL

Pe scurt, trioul poate fi definit ca piesa instrumentală sau vocală scrisă pe trei voci. Trebuie totuși să avem în vedere cel puțin cinci dintre sensurile pe care le are termenul de *trio*:

1. În secolul al XVII-lea și la începutul secolului al XVIII-lea *trio-sonata* era, în mod obișnuit, denumită *trio*; aparent paradoxal, aceasta era de altfel dezvoltată de patru instrumente: două viori și o viola da gamba, plus un clavecin care, realizând doar armonia subînțeleasă în bas, nu se includea, deci, numărul părților reale. Totodată, la începutul secolului al XVIII-lea, *trio-sonatele* lui Telemann nu sunt dezvoltate decât de o vioară și un clavecin, care, de această dată, înlocuiește două voci, pe care le exprimă efectiv (v. *sonata*).

2. Începând cu perioada clasică, *trioul* devine un fel de sonată concertantă pentru pian, vioară și violoncel (Beethoven, Schumann). Sunt totuși posibile și alte combinații instrumentale; cea mai întâlnită este *trioul de coarde*: vioară, alto, violoncel (unde alto-ul este, uneori, înlocuit de o a doua vioară), ilustrat de Beethoven. *Trioul de instrumente de suflat cu ancie* este format din clarinet, oboi și fagot.

3. *Trioul pentru orgă* este o piesă pe trei voci, cântată la două claviaturi manuale, și pedale, fiecare voce fiind puternic individualizată de registru. Scriitura este, firește,

foarte contrapunctică (cf. *coralul pe trei voci* sau *trio-sonata* din opera lui Bach).

4. *Trioul vocal* ține de muzica lirică. Își are locul lui în operă sau cantată, atunci când trebuie să exprime o situație la care participă trei personaje. (*Don Giovanni*, I, 3).

5. Mai denumim *trio* și partea centrală a unor piese cu reexpoziții și *da capo*, precum *menuetul* sau *scherzo-ul* (v. acești termeni). De această dată, termenului își găsește origine în creația lui Lully, ale cărui interludii erau uneori expuse, din teama de contrast, de două viori și un alto, sau de două oboaie și un fagot.

UVERTURA

Compusă în mod tradițional pentru orchestră, uvertura este piesa de proporții mai mari sau mai ici, cu care debutează cea mai mare parte a lucrărilor lirice, opere sau oratorii, dar și anumite suite. Cel mai vechi exemplu pe care îl cunoaștem este tocata pentru tromboane și orgă care precedă opera *Orfeu* de Monteverdi (1608). În secolul al XVII-lea se obișnuia ca la începutul operei să se plaseze o scurtă canțonă sau o simfonie: este vorba despre *uvertura de tip italian*. *Uvertura de tip francez*, pe care-o regăsim deja în baletul de curte, și pe care răspândirea lucrărilor lui Lully o va impune în întreaga Europă, cu excepția Italiei, este considerată mult timp o formă mult mai bogată. Aceasta dă numele suitei franceze (v. *suita*), unde este piesa de început, și ocazional, suitei germane; se știe J.-S. Bach își intitula *uverturi* celebrele suite pentru orchestră. Această denumire se extinde chiar și la *suita pentru clavecin*. Însă spre mijlocul secolului al XVIII-lea, odată cu evoluția concepțiilor muzicale, aceasta începe să fie considerată perimată, în timp ce uvertura de tip italian face un

progres remarcabil sub condeiul lui Händel, Hasse, Galuppi, Jomelli, luându-și astfel revanșa. Apoi, uvertura se modifică, influențată de simfonia clasică, împrumutând de la aceasta stilul și structura allegro-ului inițial (la Mozart). În secolul al XIX-lea, apare uvertura de tip potpuriu, în care se succedă principalele melodii ale operei (la Rossini), apoi prologul simfonic wagnerian, care, conceput într-o manieră apropiată de cea a poemului simfonic, devine o formă de sine stătătoare, ca de altfel, și uvertura lui Mozart; interpretarea în concerte a acestor uverturi este frecventă. Se pare că opera și oratoriul secolului XX renunță în mod intenționat la uvertură, înlocuind-o în general cu o scurtă introducere orchestrală (în *Pelléas și Mélisande*), care se reduce uneori la câteva măsuri (în *Wozzeck*).

Structura. — Structura uverturii variază în funcție de tipul adoptat. Uvertura de tip italian, așa cum apare, de exemplu, la Alessandro Scarlatti, este alcătuită din două mișcări rapide care încadrează o mișcare lentă, totul succedându-se fără întrerupere.

Uvertura de tip francez a lui Lully este formată tot din trei părți, dar în acest caz, sunt două mișcări lente (*grave*) care încadrează o mișcare rapidă. Mișcările *grave* sunt scrise pe cinci voci — reminiscență a madrigalului expresiv? — pe un ritm în care domină valorile punctate. Sunt rare cazurile în care a doua mișcare *grave* să fie o repetiție textuală a celei dintâi. Mișcarea centrală este adesea în stil fugat. Acesta este tipul de uvertură pe care Bach îl plasează la începutul celor patru *Suite* ale sale pentru orchestră.

Uvertura de tip francez se modifică cu Rameau, prin suprimarea celei de-a doua mișcări *grave*. Mișcarea lentă inițială evoluează spre dominantă, iar cea rapidă revine spre tonică.

Uvertura clasică este alcătuită și ea dintr-o introducere lentă, dar tinde să se reducă începând cu Mozart; accentul se pune pe allegro-ul care împrumută de la sonată, planul ei tonal.

Câteodată întâlnim totuși câte un episod central care scoate în evidență elemente distincte de cele din expoziție (în *L'antul fermecat*).

Formele de uvertură predilecte în a doua jumătate a secolului al XIX-lea se îmbină și mai îndeaproape cu piesa. Uvertura de tip potpuriu (din *Carmen*) redă pe scurt, într-o punere cap la cap destul de rudimentară, principalele melodii ale partiturii. Preludiul wagnerian (din *Lohengrin*, *Parsifal*), mai bine construit, evocă cu mai multă finețe atmosfera dramei. În opera modernă, acest preludiv se reduce câteodată la dimensiunile vechii introduceri a uverturii clasice; crește în schimb numărul interludiilor care fac trecerea de la un tablou la altul (în *Pelléas*).

VARIAȚIUNEA

Variațiunea poate reprezenta, în funcție de unghiul din care privim, fie o formă sau un procedeu, fie ambele. Variațiunea unei teme înseamnă transformarea acestei, fără alterarea părții esențiale, fie ornând-o, fie depășind-o, fie scoțând în evidență motivele secundare care o acompaniază. Ca formă, variațiunea înglobează multe altele: canțona, ciacona, coralul, passacaglia; ca procedeu, nu există structură în elaborarea căreia să nu intervină. Ideea de variațiune este probabil la fel de veche ca muzica. Găsim numeroase exemple de variațiune ornamentală în *cantus planus*-ul gregorian. Însuși principiul misei pe *cantus firmus* se bazează pe acela al variațiunii polifonice. Organizarea variațiunii ca formă datează abia din secolul al XVI-lea, fără a se putea însă preciza dacă este de proveniență spaniolă sau engleză. Trebuie să-i căutăm originile în melodiile de dans pe care le interpretau atunci violoniștii englezi și cântăreții spanioli din lăută: multe erau formate din double-uri (diviziuni sau *differencias*), care reprezintă deja variațiuni (v. *suita*). Compozițiile (*differencias*) ale lui Cabezon (mijlocul

secolului al XVI-lea), scrise pentru orgă, fac deja dovada unei tehnici foarte dezvoltate, care o prefigurează pe cea a coralelor lui Bach. Puțin mai târziu, cântăreții la virginal englezi, aduc variațiunea preclasică pe culmile gloriei. Maeștrii din secolul al XVII-lea cultivă această formă sub diferitele ei aspecte. În prima jumătate a secolului al XVIII-lea, Händel, Rameau și, îndeosebi, J.-S. Bach (*Corale, Passacaglie, Variațiunile Goldberg*) sunt creatorii unor modele celebre. Dacă Haydn, Mozart și contemporanii lor renunță la unele forme de variațiune, acordă, în schimb, o atenție deosebită uneia dintre ele, *temei variate*, care va face furori în cursul primei jumătăți a secolului al XIX-lea, dând astfel naștere unei mulțimi de opere simple și antrenante, dar care nu prezintă un interes muzical foarte mare. Compozitorii, de la Beethoven la Franck, au continuat totuși să cultive variațiunea. Secolul al XX-lea nu a neglijat-o deloc: noul val polifonic al școlii vieneze îi conferă o poziție privilegiată. Astfel, variațiunea, instrumentală sau vocală, ne apare ca forma care a trezit, dintotdeauna, interesul marilor compozitori de-a lungul istoriei muzicii occidentale.

Structură. — Principiul variațiunii constă în a expune aceeași temă de mai multe ori, sub diverse aspecte, diferite din punct de vedere melodic, ritmic și armonic. În opinia lui Vincent d'Indy, putem clasa numeroasele procedee de variațiune în trei mari categorii:

1. *Ornamentarea ritmico-melodică.* — Acest sistem de variațiune, fără a altera substanța temei, o modifică totuși într-un mod intrinsec, prin adăugarea unor note suplimentare sau a unor grupuri ritmice accesorii. Folosit în *cantus*-ul gregorian, acest procedeu păstrează principalele accente, cadențele suspensive și finale, și de obicei, chiar și notele extreme ale melodiei, din registrul grav sau înalt. Double-urile suitei se înscriu, în general, în acest tip (fig. 14).

2. *Variațiunea polifonică.* – Oponându-se celui precedent, acest sistem de variațiune, esențialmente extrinsec, nu afectează tema, care rămâne de cele mai multe ori neschimbată; îi suprapune unul sau mai multe motive melodice, pe care le exprimă celelalte voci. Variațiunea ia naștere din combinarea diferitelor părți: recunoaștem, aici, principiul *passacagliei* (v. acest termen) (fig. 15).

3. *Amplificarea tematică.* – Acest sistem de variațiune, deopotrivă intrinsec și extrinsec, este mai subtil decât precedentele: în acest caz, tema nu este propriu-zis exprimată; uneori este de-abia sugerată. Deși punctele de reper par a fi absente, analogia cu tema și parafraza care derivă din aceasta, este totuși evidentă (fig. 16).

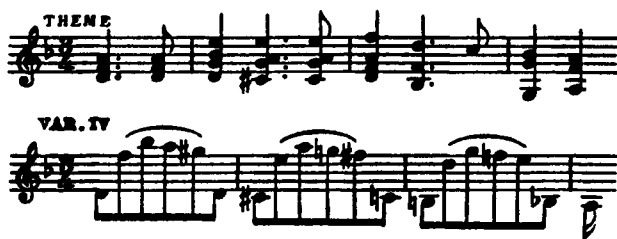


Fig. 16 – Ciacona din *Partita în re minor* pentru vioară solo (J.-S. Bach)

Ceea ce-am putea denumi *simplificare tematică* reușește să producă un efect analog, al cărui inventator pare să fie Beethoven. În acest caz, tema dispăre aproape în întregime; nu mai este evocată decât prin unul din elementele ei constitutive. Astfel, din variațiunea 5, din *Cvartetul nr. 4* al lui Beethoven, este eliminat totul, cu excepția armoniei.

Schönberg și discipolii săi împing ideea de variațiune până la efectele cele mai extreme. Plecând de la un material tematic extrem de redus – de obicei, de la o simplă serie de doisprezece sunete – ei încearcă, cu ajutorul variațiunii, să alimenteze întreaga lucrare. Dacă forma temei variate este, la aceștia, destul de excepțională (mișcarea a treia din *Suita*, op. 29, lui Schönberg), noțiunea de *variațiune* continuă să apară ca baza esteticii lor.

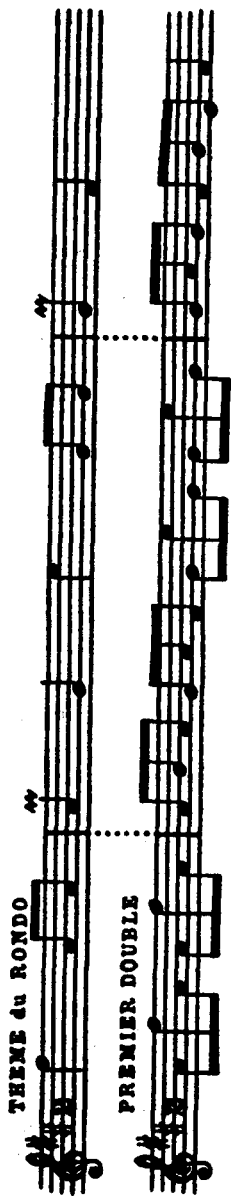


Fig. 14 – *Les Niais de Sologne* (Rameau)
rondo și double-ul său

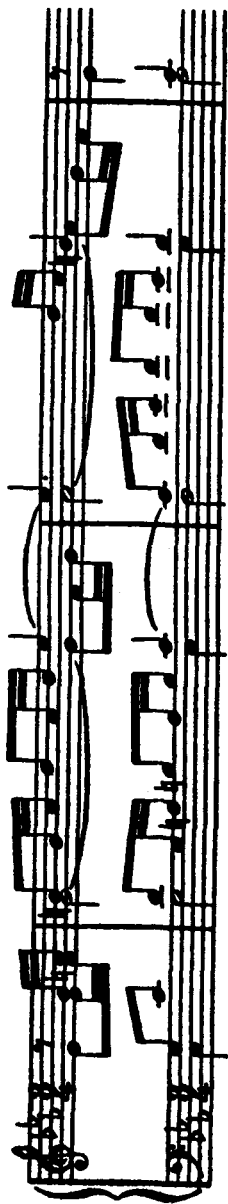


Fig. 15 – *Passacaglia și fugă* (J.-S. Bach)
Variatiunea a IV-a: tema este la bas

VILLANCICO-UL

Termenul de *villancico* desemnează două forme diferite în funcție de cui se aplică: unei lucrări din secolul al XVI-lea sau unei lucrări din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. În primul caz, villancico-ul este un tip de cântec artistic, inspirat dintr-un subiect profan sau religios, în care se îmbină într-o manieră unică stilul popular și cel de curte. În secolul al XVII-lea, cu acest cuvânt se denumește un fel de cantată foarte apropiată de *anthem-ul* englez (v. acest termen).

Structură. – Villancico-ul din secolul al XVI-lea este format dintr-o serie de refrene în care se manifestă spiritul variațiunii spaniole, îndeosebi în ceea ce privește părțile de acompaniament, care se modifică neîncetat. Se întâmplă frecvent ca același villancico să aibă două versiuni, una pentru voce solo și instrumente, și cealaltă pentru cor.

Villancico-ul din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea se identifică cu cantata de biserică, așa cum este aceasta cultivată de unele școli occidentale ale epocii. Se face diferența dintre *escribillo*, pentru cor sau cor dublu și bas continuu, și *coplas* sau cupletele, rezervate soliștilor.

BIBLIOGRAPHIE

- Bouvet, *Les Couperin*.
Cellier, *Les Passions de Bach et l'Oratorio de Noël*.
Chailley, *Histoire musicale du Moyen Âge*.
Dufourcq, *Cours d'histoire de la musique*.
— J.-S. Bach, *génie allemand, génie latin?*
— J.-S. Bach, *le maître de l'orgue*.
Emmanuel, *Histoire de la langue musicale*.
Gastoué, *Les primitifs de la musique française*.
Gérolde, *La musique au Moyen Âge*.
Indy (d'), *Cours de composition musicale*.
Koechlin, *Gabriel Fauré*.
Landormy, *Brahms*.
Leibowitz, *Schoenberg et son école*.
Marliave, *Les quatuors de Beethoven*.
Masson, *L'opéra de Rameau*.
Pincherle, *Corelli*.
— *Vivaldi*.
Pierro, *L'esthétique de J.-S. Bach*.
Pitrou, *J.-S. Bach*.
Prunières, *Monteverdi*.
— *Le ballet de cour avant Lulli*.
Quittard, *Henry de Mont*.
Raugel, *Palestrina*.
Riemann, *Dictionnaire de la musique*.
Samson, *Palestrina, ou la poésie de l'exactitude*.
Schweitzer, *Bach, le musicien-poète*.
Van den Borren, *Étude sur le XV^e siècle musical*.
Wyzewa & Saint-Foix, *Mozart, sa vie, son œuvre*.

CUPRINS

Introducere.....	5
------------------	---

PARTEA ÎNTÂI

Gen, stil, formă și structură.....	7
------------------------------------	---

PARTEA A DOUA

Principalele forme muzicale.....	19
----------------------------------	----

Anthem-ul.....	19
Aria	19
Aria de curte	21
Arioso-ul	22
Balada	23
Baletul.....	23
Cantata	25
Canțona.....	26
Casațiunea.....	27
Chansonul polifonic	27
Ciacona.....	29
Concertul	29
Coralul.....	32
Corul.....	35
Cvartetul.....	36
Divertismentul	37
Fantezia	38
Forme medievale	39

(Formele gregoriene; cântecul monodic; jocuri liturgice și profane; organumul; *cantus gemellus*; *conductus*-ul; motetul medieval; misa; *rondeau*-ul sau *virelai*-ul; *lai*-ul; lauda; canonul; madrigalul florentin; balada medievală; *frottola*; vilanela.)

Fuga.....	51
Ground-ul.....	56
Impromptu-ul	57
Intermezzo-ul.....	57
Invențiunea.....	59

Liedul.....	59
Madrigalul	62
Masca.....	64
Melodia	64
Menuetul.....	66
Misa	67
Motetul.....	70
Opera.....	72
Opera bufă.....	77
Opereta	78
Oratoriul	79
Pasiunea	80
Passacaglia	81
Poemul simfonic.....	83
Preludiul.....	84
Psalmul.....	85
Rapsodia.....	86
Recitativul	87
Recviemul	89
Ricercarul.....	90
Romanța.....	91
Rondoul	92
Scherzo-ul.....	93
Serenada.....	94
Simfonia	95
Simfonia concertantă	97
Sinfonia	97
Sonata.....	98
Studiul	111
Suita.....	112
Tiento-ul	116
Tocata.....	117
Trioul.....	118
Uvertura	119
Variațiunea.....	121
Villancico-ul.....	125
BIBLIOGRAFIE	126

Ce este o tocată? Care este structura unui rondo? Dar a unei cantate sau a unei simfonii? Cum se scrie un madrigal?

Pornind de la compoziții celebre, această lucrare propune definiții simple și precise ale formelor muzicale clasice, o scurtă istorie a lor, precum și un studiu succint asupra structurii lor ritmice și armonice.

Compozitorul și muzicologul André Hodeir ne invită la o fascinantă călătorie în universul atât de bogat al formelor muzicii.

ISBN: 978-973-9054-41-6

