

COLEGIUL NAȚIONAL DE ARTĂ „ION VIDU” TIMIȘOARA

Roxana Mihăescu

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

Anul I de studiu

Numele și prenumele _____

Pentru uz intern

2015

Introducere în studiul Formelor muzicale

Formele muzicale reprezintă o disciplină complexă care include cunoașterea teoriei muzicale, a solfegiului, armoniei, contrapunctului, teoriei instrumentelor și chiar a folclorului.

Definiția formei muzicale a fost încercată de foarte mulți teoreticieni, fiecare dându-i o apreciere și definind-o după propria viziune, respectiv după stadiul istoric al timpului său.

Cel care pune bazele definirii studiului formelor este germanul Hugo Riemann (1849 – 1919) în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și primii ani ai secolului XX.

Numim formă muzicală așa – zisul tipar sonor în care se încadrează o piesă și care se compune dintr-un număr de părți, între care se stabilesc relații intercondiționare, o anumită regulă a succesiunii, anumite funcții.

În teoria și practica muzicală, termenul de *formă muzicală* cuprinde în sine două sensuri:

- unul, *restrâns*, se referă doar la structura unei piese muzicale (formă de sonată, formă de rondo, formă de lied etc.)
- altul, *mai cuprinzător*, are în vedere suma mijloacelor de expresie (melodie, ritm, armonie, polifonie etc., inclusiv structura unei compoziții)

Atunci când se analizează o creație muzicală se iau în considerare următoarele aspecte:

- 1) Numărul părților componente** într-o formă muzicală poate să fie variată : de la o singură parte cu valoare de strofă muzicală (forma *monostrofică*), până la mai multe, constituindu-se deci forme *bistrofice* (AB), *tristrofice* (ABA sau ABC), *pentastrofice* și care pot ajunge până la formele „în lanț” (ABCDEF, reprezentând strofe cu conținut diferit)

2) Funcția fiecărei părți

FUNCTIA PĂRȚILOR				
Parte introductivă	Parte expozitivă	Parte mediană	Parte reexpozitivă	Parte conclusivă
NU ESTE OBLIGATORIE	Prezintă un anumit material, o idee muzicală clară și încheată	Continuă sau dezvoltă materialul prezentat anterior	Rememorează prima idee muzicală, pentru a o întipări mai bine în memoria ascultătorului	NU ESTE OBLIGATORIE

3) Modalitatea de succesiune și acuplare a părților

Succesiunea părților unei forme muzicale poate să fie prin:

- repetare neschimbată

AVRAM IANCU
(cântec popular)

(Că - tu-i dea - lu)

Sursa: Medan, Virgil. Cânteece epice, Cluj-Napoca, 1979, p.247

- b) alternanța: succedarea unei idei fundamentale prin procedeul interpolării altor secvențe, cu rol secundar sau derivat prin variație

- ABA
- ABACADA → de aici va rezulta forma de rondo
- Forme de pod – totul se polarizează în jurul unei idei centrale

A B **C** B A sau A B C **D** C B A

În Evul Mediu:

- Forma de *bar* (AAB), sau *contrabar* (ABB) → în vechile cântece ale trubadurilor
- „ballata” sau „virelai” promovează un fel de simetrie lărgită: A B B A (repetarea strofei mijlocii)

În sec.XV:

- „Bergerette” (A B B A A)

În elaborarea formelor muzicale se utilizează câteva procedee:

- ❖ repetiția este reluarea identică sau cu modificare finală (2^{da} volta) a unui fragment muzical
- ❖ gradația este trecerea treptată, crescătoare sau descrescătoare, de la o idee (temă) muzicală la alta și prin care se urmărește scoaterea în evidență a ideii (temei) muzicale.
Gradația ascendentă, până la un punct culminant, se mai numește și *c l i m a x*
- ❖ contrastul este diferența care face ca unitățile discursului muzical (celulă, motiv, frază etc.) să se distingă față de restul unităților discursului muzical
- ❖ dezvoltarea este procesul prin care unitățile discursului muzical (celulă, motiv, frază, structură armonică, structură ritmică, teme etc.) sunt supuse unor transformări importante prin procedee de variație motivică, tematică etc., modulații, procedee polifonice etc.
- ❖ variația este tehnica prin care este modificat (în elementele sale secundare) un motiv sau o temă

La baza elaborării formelor muzicale se află următoarele surse:

- 1) Coralul (cântecul gregorian) pentru forme polifonice

Caracteristici:

- mers melodic treptat, ambitus restrâns, ritmica monotonă (structură izoritmă) sau imprecisă, caracter asimetric (datorită textului în proză)

Genuri având caracteristici ale coralului, care s-au dezvoltat în

- polifonia vocală: *motetul, madrigalul*
- în polifonia instrumentală: *invențiunea, fuga, passacaglia & ciaccona, ricercar-ul*

- 2) Cântecul pentru formele omofone. Cântecul este o veche practică muzicală folclorică

Din punct de vedere muzical cântecul se caracterizează prin:

- structură intervalică variată, expresivă
- ambitus mediu
- ritmică variată
- simetria frazelor (datorită versurilor pe care este construit)

Valorificarea cântecului s-a făcut armonic, prin melodie acompaniată armonic.

- din cântec se dezvoltă *liedul, aria, variațiunile, sonata, simfonia, concertul, poemul simfonic*

3) Dansul pentru formele strofice

- Formele cărora le va da naștere vor fi în primul rând dansurile de epocă: *pavana, gagliarda, menuetul, rigaudon-ul, siciliana, allemanda, couranta, sarabanda, giga*. Ultimele patru, datorită contribuției lui Johann Jakob Froberger¹ se grupează într-un ciclu alcătuind Suita, așa cum va fi preluată de marii clasici: Bach, Händel, Couperin, J.Ph. Rameau
- Alte forme rezultate din dans: *rondo-ul, variațiunile, scherzo-ul, trio sonata* (sonata barocului), *forme cu TRIO*

4) Improvizația este o modalitate spontană de compoziție

Nu avem forme improvizatorice, ci numai genuri:

- *preludiul, fantezia, toccata, improvizația, invențiunea, recitativul*

5) Marile forme construite „în lanț” care provin dintr-o succesiune de părți

- *opera, oratoriul, cantata, pasiunea, missa, baletul*

Între sursele citate există o legătură, căci drumul pe care-l trasează unor forme nu este rectiliniu ci se poate întretaia. Deci în cazul unor anumite forme complexe își pot da mâna mai multe surse.

Exemplu : în sonată găsim :

- sursa cântecului (cantabilitatea temelor)
- sursa dansului (eșalonarea în mai multe mișcări)
- sursa polifonică (dezvoltări polifonice)
- uneori sursa improvizatorică (a se vedea părțile de fantezie, introduceri lente, code, ș. a.)

LECTURĂ FACULTATIVĂ:

De fiecare dată când într-o anumită epocă istorică răsare o formă nouă, ea răspunde unor necesități imediate și reflectă adevărurile vremii. Niciodată tiparele nu apar ca fenomene accidentale sau artificial construite prin simplul act de voință al compozitorului.

Iată mai jos părerea unui avizat muzician despre modul în care trebuie să privim și să judecăm termenul de formă muzicală:

„ Buni cunoscători ai formelor muzicale, compozitorii nu le folosesc niciodată *ad literam*, ci le adaptează gândirii și simțirii lor muzicale. În funcție de conținutul muzical ce urmează a fi reliefat, ei își creează cadrul cel mai perfect pentru a realiza o operă artistică viabilă, convingător.....

În momentul când compozitorul preia anumite structuri și le adaptează gândirii sale muzicale, toate mijloacele de expresie concură la realizarea acelei forme muzicale – unică, personală, nerepetabilă, specifică doar opusului respectiv (indiferent dacă autorul preia forme - structuri determinate clasice, moderne, sau își realizează un „cadru” nou, necunoscut de alți muzicieni). De aici multitudinea de forme muzicale.Se poate spune că în muzică există tot atâtea forme muzicale câte creații artistice se cunosc. Printre exemplele cele mai concludente pe care dorim a le cita, notăm cele două volume din *Clavecinul bine temperat* de J.S.Bach și *Sonatele pentru pian* de L.V.Beethoven. Deși fiecare fugă ori sonată demonstrează prezența principiilor teoretice specifice, nu există două lucrări care să se asemele.

Fiecare fugă, fiecare sonată își are individualitatea ei ca operă artistică finită,viabilă.

.....

Compozitorii, dirijorii, instrumentiștii, cântăreții, criticii muzicali, inclusiv iubitorii de muzică (neprofesioniști) pot ajunge la înțelegerea fenomenului muzical printr-o atentă studiere a particularităților. Ca orice element de suprastructură, forma muzicală depinde de conținutul unei anumite etape istorice. Trebuie avută în vedere însă experiența zecilor de ani de practică muzicală, care ne obligă să nu preluăm mecanic anumite corelații între bază și suprastructură. Dacă în etapa actuală nimeni nu se mai gândește să compună *allemande, menuete* sau *gavote* (genuri și forme specifice perioadei preclasice) pentru a reda un conținut de idei contemporan, unele forme au reușit să se mențină și să se adapteze noilor condiții istorice. Am putea cita *passacaglia, fuga, madrigalul, cantata, oratoriul etc.*”²

¹ Johann Jakob Froberger (1616, Stuttgart – 1667, Héricourt - Franța), compozitor și organist german

² DUMITRU BUGHICI – *Dicționar de forme și genuri muzicale* –Editura Muzicală, București 1978, pag.112, fragm.

Stilul muzical

Una din problemele cheie de la care se pornește înțelegerea tuturor formelor muzicale, evoluția lor în timp, este stilul.

- în latină, „*stylus*” = instrument din fier sau os cu care se scria pe tăblițele cerate

Ideea de „*stil*” apare încă din antichitate și Renaștere, dar se va contura cu precizie în sec. al XIX-lea, și mai ales în epoca contemporană, teoria stilurilor conturându-se în opera unor gânditori ca Hegel³, Blaga⁴, Benedetto Croce⁵.

Stilul este un produs al unei ambianțe concret istorice și geografice, fiind întemeiat pe originalitatea expresiei și conținutului.

În muzică prin *stil* se înțelege raportul dintre formă și conținut, cu abordarea problemelor istorice, muzicale, cu raportare la perioada istorică și geografică, a conjuncturilor istorice – politice și culturale, cu implicarea diferitelor arte (literatura, arta plastică, arta coregrafică, teatrală) și a conexiunilor dintre ele.

Stilul muzical = totalitatea elementelor (formă și conținut) prin care se caracterizează creația unui autor, școală ori curent componistic, sau a unei epoci (baroc, clasicism, romantism, impresionism, etc.)

Acolo „*unde.....se schitează anumite constante există stil*”, arată un teoretician contemporan (Gilles-Gaston Granger). Dobândirea stilului presupune repetarea și consecvența utilizării mijloacelor de expresie și menținerea procedurilor.

Stilistica este o sinteză a tuturor disciplinelor muzicii (armonie, contrapunct, forme, istoria muzicii, teorie, estetică muzicală), menită să ridice muzica la rangul unei opere de artă.

Termenul de stil este foarte des utilizat în artă, având multiple semnificații, de multe ori contradictorii.

Se poate vorbi despre:

- ***stilul unei epoci*** având în vedere totalitatea mijloacelor de expresie folosite într-o anumită epocă

Ex:

Perioada Barocului spre exemplu – ne permite să sesizăm: sobrietatea expresiei, ornamentarea liniilor melodice cu grupete, mordente, etc., predilecția pentru o gândire muzicală predominantă de factură polifonă, dar și de prezența centrărilor tonale, atenția deosebită acordată muzicii instrumentale, dar și vocale; folosirea formelor bipartite⁶, tripartite, cristalizarea și ampla dezvoltare a formei de fugă, a concertului grosso, etc. Aceste aspecte pot fi întâlnite frecvent la Georg Phillip Telemann (1681-1767), Johann Sebastian Bach, (1685-1750), Georg Friedrich Händel (1685-1759)

³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (n. 27 august 1770, Stuttgart - d. 14 noiembrie 1831, Berlin) a fost un filozof german, principal reprezentant al idealismului în filozofia secolului al XIX-lea

⁴ Lucian Blaga (n. 2 mai 1895, Lancrăm, lângă Sebes, comitatul Sibiu - d. 6 mai 1961, Cluj) a fost un filozof, poet, dramaturg, traducător, jurnalist, profesor universitar, academician și diplomat român. Personalitate impunătoare și polivalentă a culturii interbelice, Lucian Blaga a marcat perioada respectivă prin elemente de originalitate compatibile cu înscrierea sa în universalitate.

⁵ Benedetto Croce (n. 25 februarie 1866, d. 20 noiembrie 1952) a fost un critic italian, filozof idealist și politician. A scris numeroase lucrări de filozofia istoriei și de estetică.

⁶ Vezi formele strofice mici, pag.56

- **stilul unui compozitor** apreciind ce anume a realizat acesta datorită asimilării mijloacelor respective de expresie

Ex: Particularități stilistice ale muzicii lui Johann Sebastian Bach (vezi pag.6)

Se mai vorbește despre:

- • **stilul omofon** = exprimarea unei idei muzicale într-o singură voce purtătoare a liniei melodice, celelalte voci având rolul de acompaniament
- • **stilul polifon** = exprimarea unei idei muzicale prin suprapunerea mai multor voci, fiecare având individualitate proprie

! Între *omofonie* și *polifonie* nu există granițe propriu – zise. Nu o dată, chiar în piesele mici, întâlnim ambele tipuri care conlucrează la menținerea trează a interesului ascultătorilor prin contrastele și gradațiile sonore pe care le produc.

TEMĂ: Grupați următoarele genuri muzicale potrivit stilului muzical căruia aparțin

- *Liedul, menuetul, invențiunea, uvertura, scherzo-ul, tema cu variațiuni, madrigalul, rondo-ul, sonata, suitele preclasice, concertul clasic și modern, simfonia, cantata, oratoriul, poemul simfonic, motetul, imitația, canonul, preludiul, ciaccona și passacaglia, fuga, recviemul, missa, concerto grosso*

Stilul OMOFON	Stilul POLIFON

LECTURĂ FACULTATIVĂ⁷:

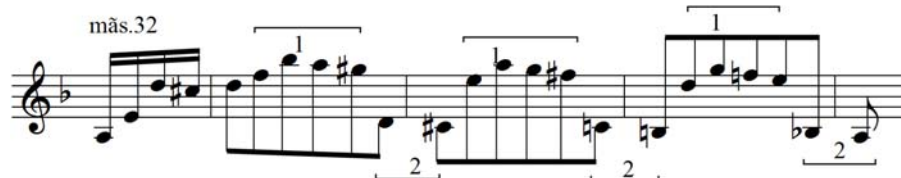
Particularități stilistice ale muzicii lui Johann Sebastian Bach

„Muzica lui **Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)** se individualizează prin factura instrumentală a melodiilor, ritmul metric simetric, cadrul armonic tonal – funcțional, plurivocalitatea discursului muzical și rigurozitatea formei.

Melodia sa se desfășoară strict în cadrul celor două moduri relative: major – minor, într-o riguroasă simetrie a organizării. Ea are profil predominant instrumental, fiind bazată pe mersul treptat ascendent și descendent și pe succesiunea arpeggiată a sunetelor acordurilor tonalității de bază și a celor vecine.

La Bach se poate observa cel mai bine *polifonia latentă*⁸ (aparentă) pe care o „ascunde”, melodia sa apărând în diverse ipostaze, în două sau mai multe planuri de factură liniară.

Ciacona în re minor pentru vioară solo



Cele mai spectaculoase sinteze sunt realizate în plan armonic, Bach fiind primul compozitor care a demonstrat practic posibilitatea utilizării tuturor celor 12 tonalități în compoziția muzicală, prin aplicarea aceluiași legi ale înlănțuirii treptelor temperate, trecând dincolo de practica acordurilor independente, lipsite de atracție funcțională, și instaurând practica armoniei tonale bazată pe legea înlănțuirii sunetelor spre unul central cu funcție de tonică. Funcționalitatea tonală devine astfel principiul ordonator al discursului muzical, lui subordonându-i-se construcția melodică, mișcarea vocilor, tratarea disonanțelor și a notelor melodice, începuturile, semi-cadențele și sfârșiturile de fraze etc. Și, cu toate că legile stabilite sunt universal valabile, în creația lui Bach observăm câteva constante armonice de tipul: I – V – I sau I – IV – V sau I – VI – IV – I, treptele principale putând fiind înlocuite cu treptele secundare:

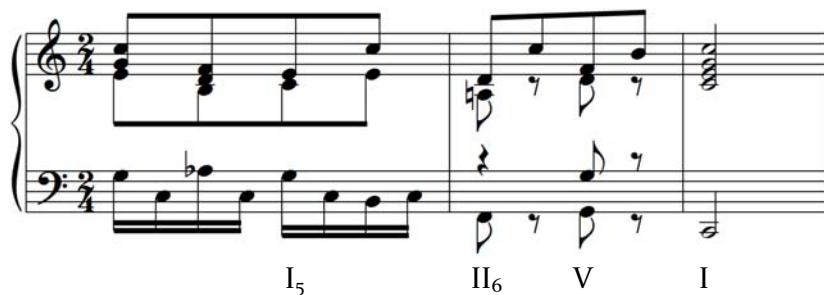
IV I
 V
II VI

În privința modulațiilor remarcăm incursiunile diatonice în tonalități vecine printr-o scriitură complexă, bazată pe echilibrul dintre orizontal și vertical, armonia fiind puternic reliefată chiar și atunci când Bach scrie la două voci sau numai la una, prin figurarea ei melodică.

Câteva formule cadențiale îi sunt foarte caracteristice:

a) cadențe perfecte

Fuga nr.1 din Clavecinul bine temperat, vol.II



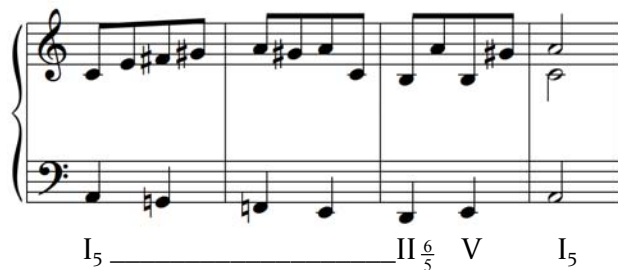
⁷ VASILE ILIUȚ – „O carte a stilurilor muzicale”, vol.I, pag.366 – 372, fragm., Editura Academiei de Muzică București 1996

⁸ POLIFONIE LATENTĂ = realizarea mai multor planuri sonore în interiorul unei singure melodii

- b) cadențe imperfecte, prin utilizarea minorului melodic ascendent și descendent, minor ce-i poartă numele



sau prin întrebuințarea simultană a minorului melodic atât ascendent, cât și descendent:



fără a fi exclusive, lor adăugându-li-se numeroasele tipuri de cadențe plagale, autentice și autentice compuse.

Stilul bachian include la loc de frunte și dimensiunea polifonă, Bach reușind o fericită sinteză între armonie și polifonie, între mijloacele tehnice vechi și cele noi. Am putea spune chiar că Bach este cel mai mare polifonist al tuturor timpurilor, determinând o nouă și puternică – a doua – înflorire a artei plurivocale. Deosebirea esențială față de polifonia Renașterii o constituie fundamentarea ei pe principii armonico – tonale.

În privința dinamicii, Bach nu a avut preocupări speciale, cauza trebuind a fi căutată în inexistența la clavecin și la orgă a posibilităților de nunațare a interpretărilor muzicale. Dar în muzica vocală și cea orchestrală, compozitorul și-a notat intențiile expresive, ele fiind însă sumare ca în cazul lui Händel și se circumscriu scării de intensități practicate în epocă de toți compozitorii preclasici.

Aceeași constatare și în privința agogicii, Bach dovedind o mai mare constanță în menținerea tempoului într-o lucrare (preludiu, fugă, tocată, coral ș.a.) sau o parte a unei lucrări.

Subliniem însă grija deosebită pe care a manifestat-o pentru edificarea cât mai echilibrată și armonioasă a arhitecturilor sale sonore. Compunând în toate genurile și formele consacrate în perioada barocă, Johann Sebastian Bach le imprimă un elan propriu, facându-l edistincte în ansamblul creației universale. Să luăm spre exemplu fuga, un gen pe care Bach l-a stăpânit în cel mai înalt grad, realizând-o într-o foarte mare varietate de forme, în afara rigorilor planului și regulilor scolastice. În arta sa, o mare varietate de teme (subiecte) stau la baza unor construcții arhitecturale monumentale, pentru că „polifonia nu iubește simetria”, de aceea concepția sa formală se modifică foarte mult, planul tonal armonic impunând un nou element morfologic – repriza – ca necesitate de readucere a discursului muzical în matca armonică și tematică inițială”.

Genul muzical

Genurile muzicale pot fi definite drept *categorii de muzici grupate fie în raport cu sursa sonoră din care iau naștere, fie conform unor criterii de expresie sau modalități de realizare tehnică.*

În funcție de sursa sonoră folosită: genul vocal, genul instrumental

TEMĂ: Grupați următoarele genuri muzicale:

- *Liedul, Concertul solo, Opera, Oratoriul, Duo, Trio, Madrigal, Simfonia, Dublu și Triplu concert, Uvertura, Poem, Suită corală, Concerto grosso, Cântecul, Baladă⁹, Piese concertante, Coral, Cvartet, Motet, Poemul simfonic, Sonata, Cantata, Missa, Recviemul*

I. GENURI VOCALE		
Genuri camerale	Genul coral	Genul dramatic
II. GENURILE VOCAL – SIMFONICE		
III. GENURILE INSTRUMENTALE		
Genuri camerale	Genul concertant	Genul simfonic

Triada *formă – stil – gen* alcătuiește, în sine, o unitate indestructibilă, căci toți termenii ei se împlinesc și se completează reciproc. Nu pot exista forme în afara unui stil anume sau neîncadrabile într-un anumit gen.

-
- ⁹ În Evul Mediu **ballata** desemna o piesă de dans vocală, ulterior cu „voci instrumentale” (sec.XIV). Timpurile de mai târziu neglijează aproape complet acest „gen”, pt. ca în sec.XIX stilul romantic să-l readucă în actualitate sub denumirea ușor schimbată: **balada**. Acum înseamnă însă o piesă instrumentală sau vocală cu caracter liric – evocator, o povestire muzicală de iz romantic. În folclor *balada populară* sau *recitativul epic al baladei* povestește întâmplări mai vechi sau mai noi, fapte de vitejie, răscoale ale maselor de țărani.

MORFOLOGIE ȘI STRUCTURĂ

MORFOLOGIA este studiul care se ocupă cu determinarea corectă a fragmentelor (simetric sau asimetric construite) care, prin înlănțuire dau naștere unui „tipar” muzical și se constituie în părți mai mici ale acestuia.

Melodia

Melodia este o succesiune de sunete diferite ca înălțime și durată. Ea reprezintă elementul cel mai important în construirea formelor, deoarece este aceea care dă *conturul formelor* (asemenea desenului în pictură). Cu ajutorul melodiei se pot determina morfologic și stilistic diferitele elemente ale formei.

Morfologia formei este modul de îmbinare a strofelor și modul de constituire a fiecărei strofe raportată apoi la întregul formei.

Structura formei se referă la cele mai mici elemente, cele mai scurte grupări de sunete din cadrul unei părți, sau a totalităților părților formei, și care de asemenea vor avea influență asupra tiparului muzical luat în întregime.

În desfășurarea ei, linia melodică poate să prezinte diferite mișcări:

- o desfășurare treptată ascendentă sau descendentă
- diferite oscilații superioare sau inferioare
- salturi melodice: ascendente sau descendente
- circuitul melodic rezultat din combinațiile mișcărilor amintite anterior

Melodia în general, prin mișcările pe care le execută sunetul ei, formează un fel de circuit , așa – zis „*cursus melodic*”, care se caracterizează printr-un fel de arc ondulat care pornește de la un sunet anumit – ajunge undeva la un punct culminant, după care tot în valuri, uneori brusc revine la același punct final.

Punctul maxim al înălțimii sunetelor dintr-un curs numit „*climax*” este pregătit și rezolvat în interiorul cursului muzical.

Fazele unui curs melodic vor fi :

- începutul liniei melodice sau atacul melodiei
- diferite oscilații sau repetări de sunete
- pregătirea punctului culminant (*c l i m a x*), situat de obicei pe un sunet mai înalt
- intonarea „*c l i m a x u l u i*”
- rezolvarea tensiunii fie printr-o coborâre abruptă, dar de cele mai multe ori tot o coborâre în valuri
- pregătirea cadenței¹⁰ finale
- cadența finală

În cadrul formei muzicale legile cursului melodic acționează într-un mod similar.

În fiecare formă muzicală mică sau mare se vor găsi:

- frază de început de pregătire a tensiunii
- o frază de mijloc care aduce și rezolvă tensiunea
- o frază de sfârșit, unde totul se liniștește pregătindu-se intonarea acordului sau notei finale (concluzia)

¹⁰ CADENȚA = este o formulă armonică alcătuită din înlănțuirea a două sau trei acorduri care se produce la sfârșitul fragmentelor sau frazelor muzicale

Clasificarea tipurilor de melodie

Melodia poate fi determinată în ansamblul formelor prin caracteristicile ei care depind de :

- sursa sonoră (care ne arată melodii vocale sau instrumentale)
- caracterul general al melodiei raportat la elementele de structură care o compun și care dau diferite categorii și stiluri de melodie

I. Melodii VOCALE:

Melodia vocală are drept calitate esențială vocalitatea, adică posibilitatea intonării corecte și sigure de o anumită categorie de voce (sopran, mezzosopran, tenor, bas) și va avea deci:

- un ambitus mai restrâns
- o ritmică simplă
- cromatică în general săracă
- preferințe pentru diatonie

Melodiile vocale pot fi:

- a) de tip **recitativ** (parlando – rubato): număr mare de silabe pe număr minim de sunete

Nicolae Lungu - Liturgia



Melodia de tip recitativ este prezentă în recitativul de operă, în recitativul de baladă, în psalmodii¹¹

- b) de tip **melismatic**¹² (psalmodia): număr mic de silabe și număr mare de sunete

Nicolae Ursu - Învierea



¹¹ PSALMODIE în lb. greacă=cântarea unui psalm într-o manieră monotonă, pe un singur „ton” („recto tono”)

¹² MELISMA (lb. greacă = cânt). Desemnează o melodie în care se intonează două sau mai multe sunete (uneori foarte multe) pentru o singură silabă

c) melodii cu structuri motivice

Sehnsucht nach dem Fröhlinge

Fröhlich

KV 596

W.A.Mozart (1756 - 1791)

Text von Christian Adolf Overbeck (1755 - 1821)

Komm, lie - ber Mai, und ma - che die Bäu - me wie - der grün, Und

laß mir an dem Ba - - che die klei - nen Veil - chen blüh'n! Wie

möcht' ich doch so ger - ne ein Veil - chen wie - der seh'n! Ach,

lie - ber Mai, wie ger - ne, ein - mal spa - zie - ren geh'n!

d) melodii de dans

Die Tiroler sind lustig

Cântec popular german din folclorul copiilor

1. Die Ti - ro - ler sind lus - tig, Die Ti - ro - ler sind froh. Sie ver -
 2. Die Ti - ro - ler sind lus - tig, Die Ti - ro - ler sind froh. Sie
 3. Die Ti - ro - ler sind lus - tig, Die Ti - ro - ler sind froh. Dann

sau - fen das Bett - zeug, Und schla - fen auf Stroh.
 neh - men ein Weib - cehn, Und tan - zen da zu.
 tan - zen sie bei - de, Und fas - sen sich an.

II. Melodii INSTRUMENTALE având instrumentalitatea drept calitate esențială

Se distinge prin :

- ambitus mare
- ritmuri complicate
- posibilități nelimitate în intonarea cromatică
- aspecte de melodicitate de largă respirație

În muzica instrumentală vom afla două mari categorii de melodii conform construcției interne, intervalicii, și ritmicii acesteia.

- a) melodia de tip **energetic** are o desfășurare continuă de energie sonoră în urcare și coborâre
→ specifică muzicii baroce

Calitățile acesteia sunt:

- lipsa grupărilor ritmice – melodice (desfășurări în valori mici)
- asimetrie generală
- preferințe pentru desfășurări în scară
- existența uneori a polifoniei latente

Ex: J.S.Bach – *Inventiunile la 2 și 3 voci*

J.S.Bach - Suita IV (BWV 1006) - Preludiu



- b) melodia de tip **periodic**, construit din segmente simetrice, cu grupări ritmice ce se repetă, cu fraze delimitate prin cadențe bine conturate

Allegretto giocoso ♩ = 120

Fr. Couperin - Rondo

fraza a

Sib I

V I

cadența autentică

fraza a'

V I

cadența autentică

Elementele de bază ale discursului muzical

~Figura, celula, motivul, fraza, perioada, tema~

1. Figura

este o microunită a morfologiei muzicale de extensie redusă, formată dintr-un desen ritmico – melodic ce se impune prin repetare

Se notează cu literele mici ale alfabetului: **x, y, z**

- este o formulă cu caracter static în discursul muzical, neavând independență proprie
- are un desen ritmic constant din punct de vedere intonațional
- se poate construi prin note de pasaj, note de schimb (broderie, echapée), diferite formule arpegiate
- servește mai frecvent la acompaniament
- nu poate fi împărțită în elemente mai mici
- utilizată cu precădere în muzica polifonică (motet, chanson, madrigal)

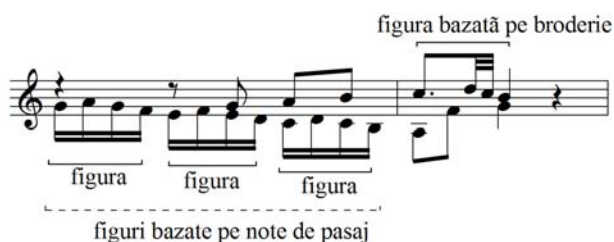
Istoric:

Figura există în toate stilurile muzicale, de la muzica Barocului, la muzica modernă.

În Evul Mediu, figura era grupul de sunete pe care se intona o singură silabă (melismă).

În Baroc, în muzica instrumentală, figura este prezentă atât în construcția ideii muzicale, cât și în planurile de contrapunct sau contrasubiecte. În planurile de contrasubiecte apare în linii polifonice care însoțesc tema sau subiectul.

Formulele arpegiate sunt prezente în Baroc la instrumente melodice ca o manieră de realizare armonică.



Din înlănțuirile figurilor arpegiate se desprind 2 – 3 planuri intonaționale care au valențe expresive și care nu sunt figuri.

J.S.Bach - Preludiul nr.1 în Do major, W.Kl.I



figura **z**
 celula ritmică **x**
 celula melodică **y**

Beethoven - Sonata pentru pian op.27 nr.2, partea I

Adagio sostenuto

The musical score is for Beethoven's Sonata for Piano Op. 27 No. 2, Part I, Adagio sostenuto. It is in G major and 3/4 time. The score consists of six systems of piano and bass staves. The first system shows a piano introduction with a 'figura z' (arpeggiated figure) in the right hand and a sustained bass note. The second system introduces 'celulă ritmică x' (rhythmic cell x) in the right hand and 'celulă melodică y' (melodic cell y) in the left hand. The third system continues the development of these cells. The fourth system shows the right hand playing a sequence of 'x' cells while the left hand plays 'y' cells. The fifth system shows the right hand playing a sequence of 'y' cells while the left hand plays 'x' cells. The sixth system shows the right hand playing a sequence of 'y' cells while the left hand plays 'x' cells. The score is marked 'pp' (pianissimo) and 'Adagio sostenuto'.

Figura arpeggiată **z** este o constantă a întregii mișcări.

Din măsura a 5-a se deschide un al doilea plan, în care pe baza materialului celular **x** și **y** asistăm la evoluția discursului melodic (scriitura fiind monodie acompaniată)

Un proces similar de stratificare poate fi observat și în Intermezzo-ul op.117 nr.2 de Brahms

The image displays a musical score for Brahms' Intermezzo op. 117 no. 2, measures 1 through 16. The score is written for piano in 3/8 time, featuring a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The notation is arranged in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 1-4) shows a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a more rhythmic bass line. The second system (measures 5-8) continues this texture, with a fermata over the final measure. The third system (measures 9-12) introduces a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and features a prominent melodic line in the right hand. The fourth system (measures 13-15) shows a continuation of the melodic and harmonic development. The fifth system (measures 16) concludes the excerpt with a final cadence. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

În perioada clasică, în cadrul sintaxei omofone și a melodiei acompaniate se structurează figura de acompaniament, plasată în bas, denumită **BAS ALBERTIN**. Este un acompaniament figurat, tipic clementian, bachian, mozartian care are rolul de a prelungi în timp o armonie, de a crea o pulsație în timp.

♫ Beethoven – Sonata pentru pian op.49 nr.2, partea aII-a
Tempo di Menuetto



♫ Beethoven – Sonata pentru pian op.28 („Pastorală”), partea a II-a



În romantism, figura de pasaj, broderie conține pânze sonore de acompaniament cu rol în crearea atmosferei.

♫ Chopin – Preludiul op.28 nr.3



♫ Chopin – Andante spianato

Este un exemplu tipic de monodie acompaniată prin figurație armonică. Se poate observa evoluția melodică suprapusă peste evoluția armonică

Andante spianato. Tranquillo

The image shows the first 12 measures of Chopin's Andante spianato. The score is written for piano in G major, 6/8 time. The right hand plays a simple melody with long notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with arpeggiated chords. The tempo is marked 'Andante spianato. Tranquillo'. The first measure is marked 'sempre legato'.

♫ Chopin – Studiul op.25 nr.1

Planul melodic este încorporat în figurația armonică. Conturul figurației armonice creează contrast între planul melodic și cel armonic.

The image shows the first 12 measures of Chopin's Studiul op.25 nr.1. The score is written for piano in B-flat major, 4/4 time. The right hand plays a melody with eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with arpeggiated chords. The tempo is marked 'p' (piano). The first measure is marked 'p'.

♫ Chopin – Fantaisie-Impromptu op.66

The musical score for Chopin's Fantaisie-Impromptu, Op. 66, is presented in five systems. Each system consists of two staves. The key signature is F# major (three sharps) and the time signature is 3/4. The first system begins with a forte (f) dynamic and a sixteenth-note melody. The second system starts with a piano (p) dynamic and a sixteenth-note melody. The third system starts with a piano (p) dynamic and a sixteenth-note melody. The fourth system starts with a piano (p) dynamic and a sixteenth-note melody. The fifth system starts with a piano (p) dynamic and a sixteenth-note melody. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Scritura primei și ultimei părți este realizată prin figurații melodico – armonice (figurație melodică alcătuită și din note melodice) cu pulsație constantă de șaisprezecimi. Contrastul melodic este derivat din desenul figurației.

Partea mediană a lucrării reprezintă o scriitură melodico – armonică, respectiv monodie acompaniată. Informația melodică este purtătoarea principală a informației muzicale, înveșmântarea armonică fiind într-un plan secundar.

Reluarea primei secțiuni este aproape identică, fiind prelungită cu o Codă.

2. Celula este tot o microunitate a morfologiei muzicale cu latențe expresive, deoarece este construită dintr-un interval caracteristic sau dintr-o formulă ritmică definitorie.

Se notează cu literele mici ale alfabetului: **x, y, z**

Celula are capacitatea de a genera evoluția unui discurs muzical, fiind denumită **celulă generatoare**.

🎵 Beethoven – Sonata pentru vioară și pian op.30 nr.1, partea I



🎵 Haydn – Sonata pentru pian nr.52 în Mb major



Clasificarea celulelor:

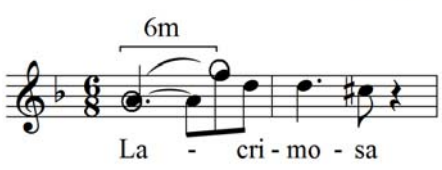
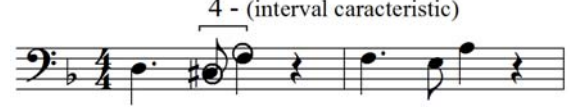
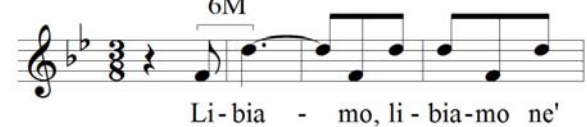
a) **Celulele ritmice** în context muzical pot fi obsesive ca în stilul beethovenian (apare din când în când) sau pot crea un plan obstinat, bazat pe celule ritmice

Beethoven - Sonata pentru pian Op.27 nr.2, partea I	
Beethoven - Simfonia a V-a, p.I	
Beethoven - Sonata op.57, p.I	
Beethoven - Simfonia a VII-a, p.II	
Mozart - Simfonia nr.40, p.I	

b) Celulele melodice au la bază o expresie specială, un interval special expresiv

Ex.

- 2^{da} m – 7M (atracție)
- 7^{ma} (interval expresiv)
- 6^{ta} și 3^{la} (strâns legate)
- 6M și 3M (determină majorul)
- 4p, 5p (elemente neutre)
- 4+ (interval tensionat)

W.A.Mozart - Requiem  La - cri - mo - sa	Mozart - Simfonia nr.40, p.I  celule ritmice
Verdi - Traviata, actul III  A - di - o del pa - sa - to	Beethoven - Concertul pt. pian nr.3, p.III 
Brahms - Simfonia a IV-a, p.I 	Cesar Franck - Simfonia in re minor, p.I  4 - (interval caracteristic)
Beethoven - Sonata pt. vioară op.30 nr.1, p.I 	Verdi - Traviata - Brindisi  Li - bia - mo, li - bia - mo ne'

c) Celule ritmico - melodice

Beethoven - Simfonia I în Do major Op.21, p.I 	Beethoven - Simfonia a IX-a, p.I 
Beethoven - Concertul pt. vioara, p.II 	Bach - Fuga în Re major, W.KL.I 
Mozart - Simfonia nr.40, p.II 	Cesar Franck - Simfonia in re minor, p.II 
Brahms - Concertul pt. vioara, p. 	

3.Motivul = cea mai mică unitate melodică – ritmică a discursului muzical ce are un sens

- este alcătuit dintr-un grup restrâns de sunete, organizate într-o unitate ritmică, melodică, armonică
- trebuie să aibă un caracter pregnant și ușor sesizabil. Această condiție este cu atât mai necesară, cu cât motivul, poate constitui temeiul de dezvoltare într-o lucrare
- reprezintă un element cu ajutorul căruia se construiesc unitățile structurale mai mari : frazele.
- de cele mai multe ori, motivul inițial al unei fraze se constituie într-un *motiv generator* al întregii părți al unei lucrări (Ex. Beethoven – Simonia a V-a, partea I – tema principală)
- va apare de cel puțin două ori (repetat sau variat). Un indiciu în delimitarea motivului este prima repetiție (identică, variată sau secvență) a unui segment muzical de dimensiuni reduse

Motivul se notează cu literele alfabetului grecesc: α, β

Clasificarea motivelor¹³:

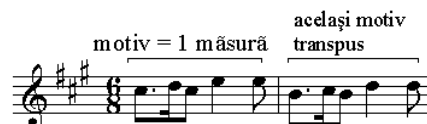
I. După întindere:

a) Motiv de 1 măsură

♫ Bach – *Joc din cimpoi*



♫ Mozart – *Sonata pentru pian KV 331, partea I*

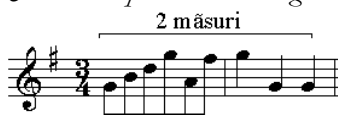


♫ Pergolesi – *Se tu m'ami*



b) Motiv de 2 măsuri

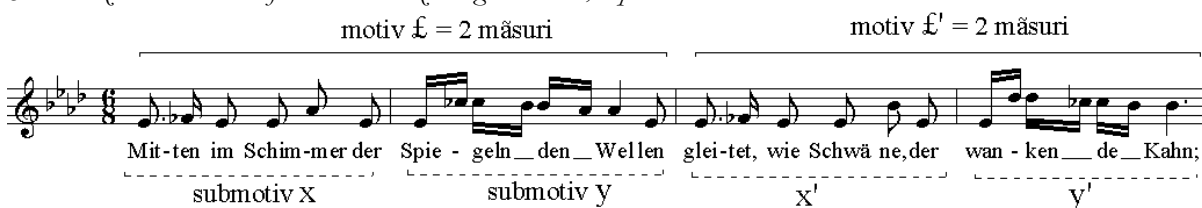
♫ Album pentru Ana Magdalena Bach – *Mennet în Sol major*



♫ Haydn – *Simfonia „Surpriza”, Andante*



♫ Franz Schubert – *Auf dem Wasser zu singen D 774, Op.72*



¹³ Valentin Timaru – *Analiză muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Editura Universității din Oradea 2003, pag.54-56

II. După construcție:

a) **Motiv melodic**, în care prevalează intervalele și duratele de note, deci melodia

🎵 Beethoven – Sonata op.10 nr.1, Finale (III)

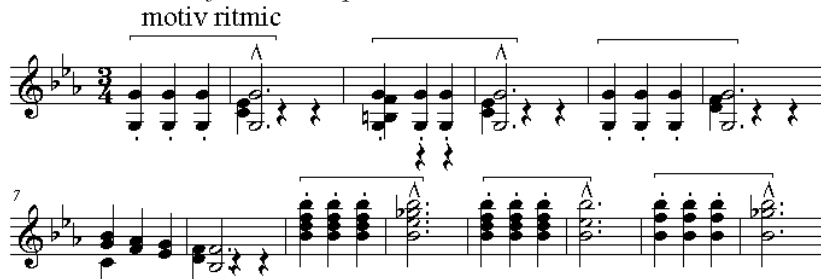


🎵 Beethoven – Simfonia a IX-a, partea a III-a



b) **Motiv ritmic** – ritmurile devin factor de bază (se pot forma prin ritmizarea unui singur sunet)

🎵 Beethoven – Simfonia a V-a, partea a III-a



c) **Motiv armonic** – alcătuit dintr-un acord sau o „relație armonică”

🎵 Beethoven – Simfonia a VII-a, partea a II-a



III. După criterii metrice:

a) Motiv cruzic

🎵 Beethoven – *Simfonia a VIII-a în Fa major, Op.93, partea I*

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Fagot

The score shows the first four measures of the piece. The Flute part has a melodic line starting in the fourth measure. The Oboe, Clarinet in Bb, and Bassoon parts have a rhythmic pattern of eighth notes in the first two measures, followed by a rest in the third measure, and then a melodic line in the fourth measure.

b) Motiv anacruzic

🎵 Beethoven – *Sonata pentru pian Op.2 nr.1, partea a II-a*

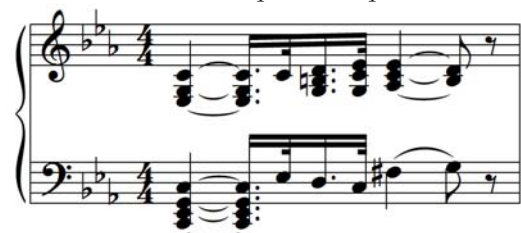
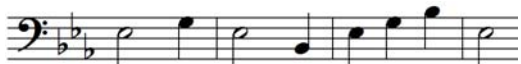
🎵 Beethoven – *Simfonia a V-a, partea a III-a, Scherzo*

motiv anacruzic

The score shows the first four measures of the piece. The first measure is a half note, followed by a quarter note, and then two eighth notes. The second measure is a quarter note, followed by two eighth notes, and then a quarter note. The third measure is a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The fourth measure is a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The first measure is marked as an anacrusis.

The score shows the first four measures of the piece. The first measure is a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The second measure is a quarter note, followed by two eighth notes, and then a quarter note. The third measure is a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The fourth measure is a half note, followed by a quarter note, and then a half note.

IV. După caracteristicile expresive:

a) <u>Motiv expansiv</u> ♫ Beethoven – Sonata pt.pian op.2 nr.1, partea I (motiv rachetă)  ♫ Mozart – Simfonia nr.40, partea a IV-a 	b) <u>Motiv circular</u> ♫ Bach – Fuga în do# minor, W.Kl.I  ♫ Mozart – Simfonia nr.41 (Jupiter), p.III  ♫ Mozart – Simfonia nr.41, final 
c) <u>Motiv tragic</u> ♫ Anton Bruckner – Simfonia a VII-a 	d) <u>Motiv patetic</u> ♫ Beethoven – Sonata op.13 nr.1, p.I 
e) <u>Motiv dramatic</u> ♫ Beethoven – Simfonia a IX-a, partea I 	f) <u>Motiv eroic</u> ♫ Beethoven – Simfonia a III-a, p.I 

Încă de la compozitorii școlii din Mannheim întâlnim elemente motivice care deja au un profil bine precizat, primind denumiri conform scopului lor descriptiv: „motiv rachetă”, „suspîn”, „scânteie”, „Schleifer”

♫ Stamitz



♫ Beethoven – Sonata op.2 nr.1 , partea I

motiv 1 ("motiv rachetă") repetarea motivului pe tr.V

submotiv a submotiv b submotiv b submotiv b lărgit

♫ J.S.Bach – Missa în si minor, Kyrie – fragm.

motiv "suspîn"

Oboi 1 Oboi 2

♫ Stamitz

motiv "suspîn" **motiv "scânteie"**

♫ Franz Beck

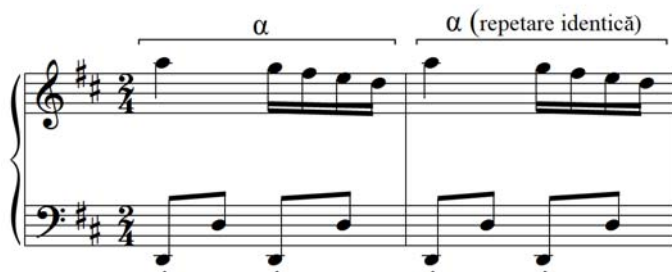
Motiv "Schleifer"

Mijloace de continuare a motivului

În cadrul dezvoltărilor muzicale, motivul poate suferi o serie de transformări, atât din punct de vedere melodic, cât și din punct de vedere ritmic sau armonic. Aceasta se realizează prin diferite procedee, după cum urmează:

➤ Repetarea (identică sau variată)

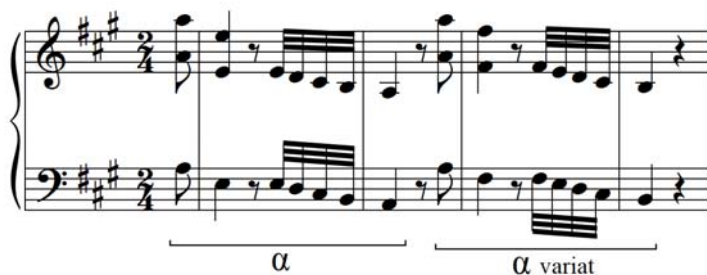
Ana Magdalena Bach - Joc din cimpoi



Mozart - Sonata pentru pian în Do major KV 330, partea a III-a



Beethoven - Sonata op.2 nr.2, partea I



➤ Secvențarea (repetarea imediată pe o altă treaptă)

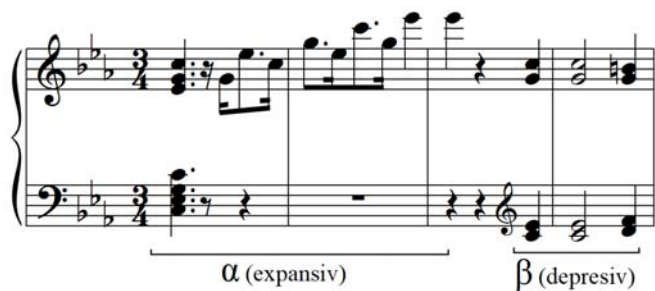
Beethoven - Sonata pt. pian Op.14 nr.2



➤ Continuarea motivului prin contrast

1. contrastul prin confruntare: confruntarea a două motive diferite: α și β

Beethoven - Sonata op.10 nr.1, partea I

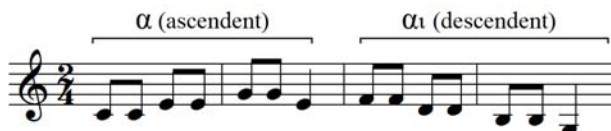


Beethoven - Sonata op.28, partea a II-a



2. contrastul derivat se realizează prin opoziția a două motive contrastante care însă au la bază același material submotivic – celular, cel mai evident reliefat prin opoziția ascendent – descendent ($\alpha^i - \alpha$ sau α_v)

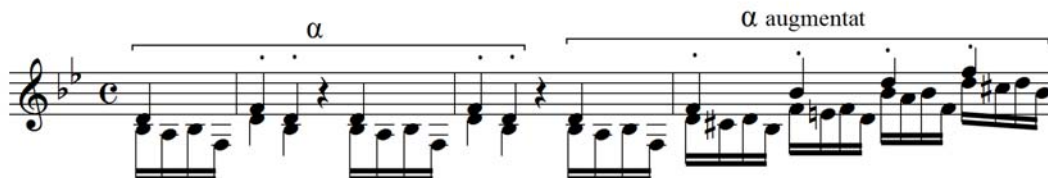
Haydn - Simfonia nr.94 "Surpriza", partea a II-a



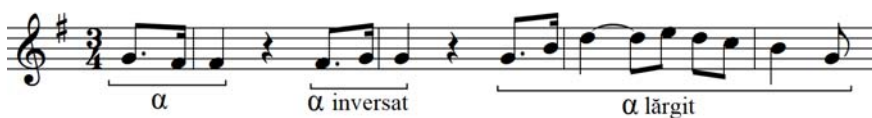
- **Dezvoltarea („elaborarea”)** Compozitorul supune un motiv divizărilor, schimbărilor de ritm, de registru, de armonie, producând fenomenul de *evoluție (gradație)*.

1. **Lărgire motivică** (adăugarea unor sunete având ca efect amplificarea motivului)

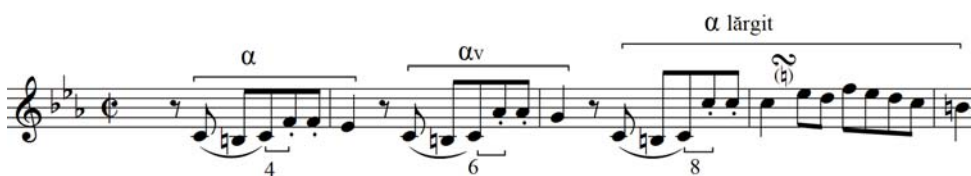
Beethoven - Sonata pentru pian Op.22, partea I



Beethoven - Sonata op.49 nr.2, partea a II-a



Beethoven - Sonata pentru pian op.10 nr.1, Final



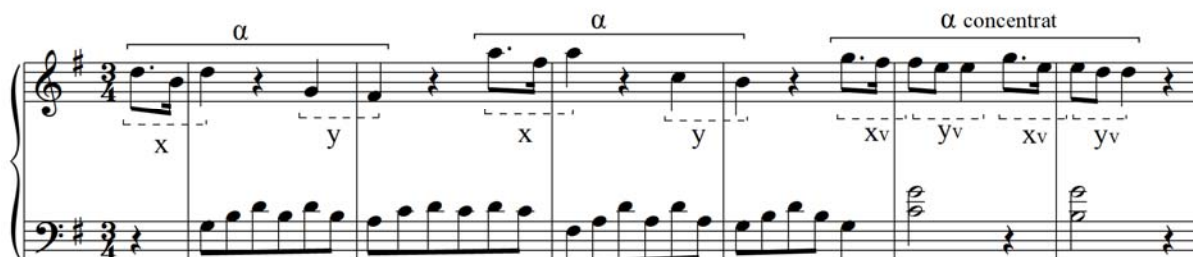
Transformarea motivului celula în motiv de 2 măsuri prin ornamentare și gradație ascendentă la nivel intervalic

2. **Concentrare motivică**



Cuprinsul a două măsuri se concentrează într-o măsură.

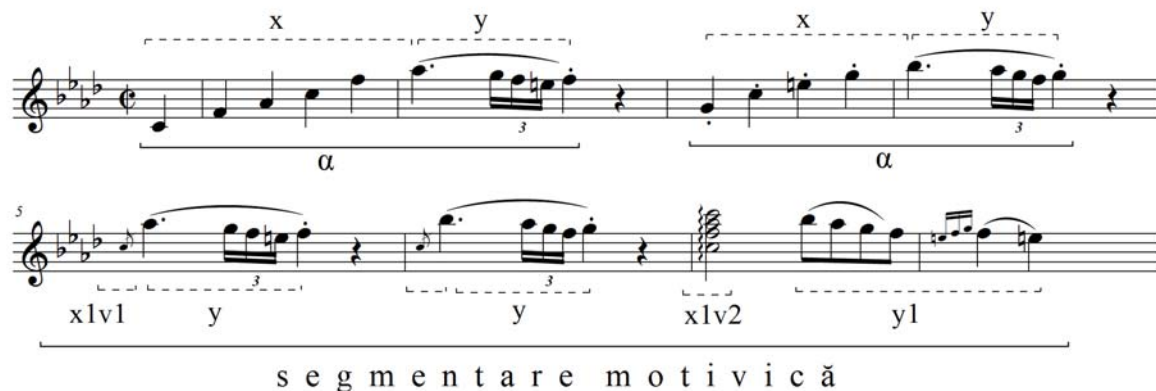
Mozart - Sonata pentru pian în Sol major KV 283



3. Fracționarea (segmentarea) motivului și evoluția sa prin secvențare celulară

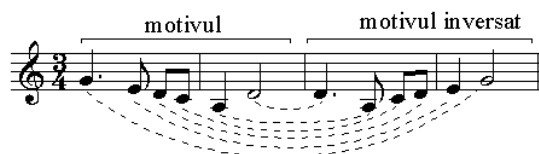


Beethoven - Sonata pt.pian op.2 nr.1, partea I



➤ **Inversarea** (schimbarea direcției intervalelor)

Cântec popular austriac



➤ **Ornamentarea melodică sau ritmico – melodică** (adăugarea unor note melodice cu modificarea ritmului)

Chopin - Nocturna op.55 nr.1



4. Fraza

(franc., *phrase*, de la grec. *phrasis* = expresie)

~faza este similară cu o propoziție din limbajul vorbit ~

Faza = este alcătuită din 2 (sau mai multe) motive eșalonate pe întinderea a 4 (sau mai multe) măsuri.

- Încheierea frazei este marcată de obicei prin:
 - semicadență pe treapta V
 - cadență imperfectă (unul dintre acorduri este în răsturnarea I (*sextacord*), sau ambele acorduri sunt în stare directă, dar acordul tonicii cade pe timpul slab)
 - cadență perfectă pe tr.I

2 fraze alcătuiesc o perioadă (o idee muzicală completă).

Uneori perioada poate fi alcătuită dintr-un număr mai mare de 2 fraze, prezentând construcții atipice: Ex.: 3 fraze = o perioadă TRIPODICĂ

Două sau mai multe fraze în succesiune pot fi repetate identic (**a a**) , variat (**a a_v**) sau pot fi contrastante (**a b**).

Structura de bază:

Structura de bază:							
măs.1	măs.2	măs.3	măs.4	măs.1	măs.2	măs.3	măs.4
Motiv		Motiv		Motiv		Motiv	
Fraza				Fraza			
PERIOADĂ							

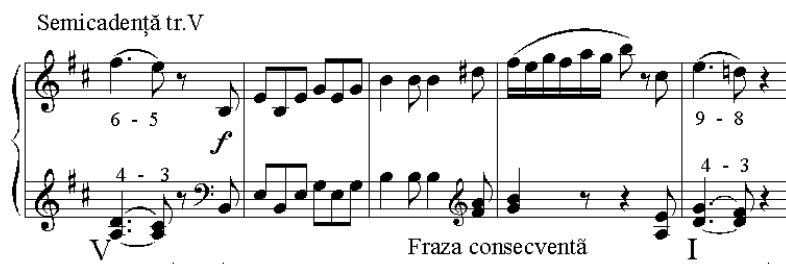
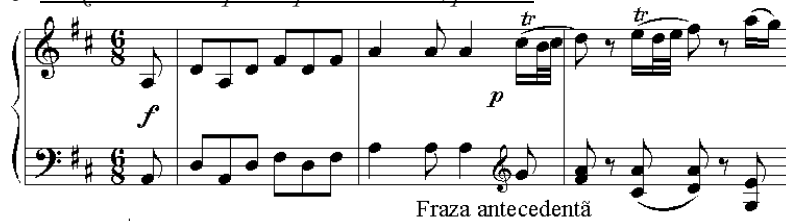
Clasificarea frazelor:

a) Din punct de vedere al înțelesului muzical, frazele pot fi în relația de *întrebare-răspuns*:

- **Frază antecedentă** (cu caracter de **întrebare**) – se încheie prin semicadență (oprire pe tr.V) sau cadență imperfectă (pe tr.I)
- **Frază consecventă** (cu caracter de **răspuns**) – încheie ideea muzicală – se încheie prin cadență perfectă . (Are un caracter de încheiere, de relaxare a tensiunii create de fraza antecedentă)

Ex.

Mozart – Sonata pentru pian KV 576, partea I



b) După modul în care se înlanțuie frazele între ele avem:

- Frază **delimitată** sau **autonomă** = are un început și o încheiere proprie

🎵 Delimitați în motive și fraze exemplul muzical de mai jos:

▪ Henry Purcell – Arie în re minor



- Frază **conjunctă** se înlanțuie cu următoarea frază prin *conjuncție cadențială* (acordul final al cadenței reprezintă începutul frazei următoare). Conjuncția se realizează prin intermediul unui sunet sau a mai multor sunete comune.

🎵 Beethoven – Ecossaise WoO 23 în Sol major (*analizat*)

A fraza antercedentă (înlanțuire conjunctă) fraza consecventă

B fraza antercedentă (faze delimitate) fraza consecventă

au început și încheiere proprie

A fraza antercedentă fraza consecventă

c) După dimensiunile și structura lor interioară:

- **Frază simplă (frază pătrată)** – 4 măsuri în care motivele se pot grupa :

(2 + 2)

(1 + 1 + 2) = contrast de totalizare

(2 + 1 + 1) = contrast de fracționare

A.M.Bach - Menuet nr.2 în Re minor

frază simplă pătrată (2+2)

m 1 = 2 măsuri m2 = 2 măsuri

Ana Magdalena Bach - Joc din cimpoi

1 + 1 + 2

- **Frază complexă** – 3 sau mai multe motive (sau grupe de motive) de câte cel puțin 2 măsuri: 2+2+2; (1+1)+(1+1)+(1+1); sau combinații

Franz Schubert - Impromptu nr.4

2 + 2 + 2

Frază complexă non-melodică (3 grupuri motivice)

Grup motivic 1 Grup motivic 2 Grup motivic 3

- **Fraza dublă periodică** este o frază de 4 măsuri care se repetă în mod obligatoriu. Prin repetare rezultă o perioadă de 8 măsuri

Ana Magdalena Bach - Poloneza nr.7 în sol minor

d) După natura materialului muzical din care sunt alcătuite avem:

➤ **Frază melodică (de tip melodic)**

- de proveniență vocală sau dansantă
- caracteristică monodiei acompaniate omofon
- are un anumit contur melodic și o organizare ritmică, delimitându-se printr-o cezură în fluxul muzical, asemănătoare unei respirații

A.M.Bach - Menuet nr.3 în Sol major

Frază a - de tip melodic (2+2) Fraza b (de tip melodic) (1+1+2)
3 etape secvențiale - prin inversarea motivului

➤ **Frază non – melodică (de tip energetic)**

- proprie muzicii de tip „motoric” (perpetuum mobile) din baroc

J.S.Bach - Suita engleză nr.3 - ALLEMANDA (fragm.)

➤ **Frază polifonică**

- apare în suprapunerile imitative de linii melodice proprii scriiturii pluri-vocale de tip polifonic
- decuparea frazei polifonice este oblică (nu toate vocile încheie fraza în același timp)

A.M.Bach - Menuet nr.8 în La minor

frază 1

frază polifonică
imitație canonică la octava inferioară

5. Perioada

Segmentul muzical care se constituie la nivelul imediat superior frazei este *perioada*.

- perioada este formată din 2, 3 sau (uneori) mai multe fraze de o întindere de obicei egală, legate prin conținut și exprimând o idee muzicală completă și unitară
- o perioadă e formată în general din 8 măsuri
- mai multe perioade se pot constitui într-o *strofă*
- Perioada se încheie cu o cadență concludivă și reprezintă o primă unitate de formă monostrofică

Mozart - Tema rondoului din Sonata pentru pian în Do major KV 333, partea a III-a

Perioada A + Perioada Av = STROFĂ

Perioada A = 8 măsuri
faza a = 4 măsuri

faza av = 4 măsuri

Perioada Av = 8 măsuri
faza a = 4 măsuri

faza av = 4 măsuri

I V

6-5
V 4-3 I

I V

I IV I V I

Mozart - Sonata pentru pian KV 284, partea I, Tema I

Perioada A = Formă MONOSTROFICĂ

faza a

faza b

Analiza perioadei trebuie să țină cont de următoarele criterii:

- *tematica* (materialul muzical)
- *armonia* (înlănțuirile armonice și mai ales acordurile terminale ale frazelor)
- *structura* (subcomponentele de frază care alcătuiesc „microformațiuni” cu rol „celular”)

I. Tematica perioadei prezintă trei aspecte:

- a) frazele componente ale perioadei pot fi identice ca tematică, dar diferă prin cadențe

🎵 Mozart – Sonata pentru pian în La major KV 331, partea I

Mozart - Sonata pentru pian KV 331 în La major, partea I

fraza **a** (fraza antecedentă)

fraza **av** (fraza consecventă)

- b) deși are material comun cu prima, fraza consecventă poate aduce, în cazuri mai rare fenomenul de variație.

🎵 Mozart – Sonata pentru pian în Sib major KV 281, Refrenul rondoului

Allegro

fraza **a** (fraza antecedentă)

fraza **av** (fraza consecventă)

Sunetele de bază ale melodiei sunt "împodobite" cu "note străine" și dau naștere procedului *ornamentării*.

I

c) frazele componente ale perioadei pot fi diferite

♪ Mozart – Cvintetul în sol minor K 516, partea a III-a

fraza a

Adagio ma non troppo.

p con sordino

cresc.

fraza b

complement cadențial

♪ Mozart – Cvartetul nr.10 în Do major K 170, partea I

Andante

fraza a

fraza b

Violin I

mf

Violin II

mf

Viola

mf

Cello

mf

II. Armonia perioadei

a) **Perioada închisă** începe și se termină în aceeași tonalitate și pe aceeași treaptă (ex. Do I – Do I)

♪ Mozart – Sonata pentru pian în Sib major KV 333, partea a II-a

musical score for Mozart's Sonata for Piano in B-flat major, Part II. The score shows two phrases, "frază a" and "frază b", with a "pasaj de legătură între fraze" (linking passage between phrases). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The first phrase "frază a" starts on a middle C (Mib I) and ends on a G (Mib V). The second phrase "frază b" starts on a G (Mib V) and ends on a middle C (Mib I).

b) **Perioadă deschisă**

1) prin oprire pe treapta a V-a (semicadență)

♪ Pergolesi – Se tu m'ami

Perioada A = perioadă deschisă

musical score for Pergolesi's "Se tu m'ami". The score shows two phrases, "frază a (1+1+2)" and "frază b (indivizibilă cu largiri interioare)". The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 2/4. The first phrase "frază a" starts on a middle C (fa I) and ends on a G (fa V). The second phrase "frază b" starts on a G (fa V) and ends on a middle C (fa V). The lyrics are: "Se tu m'a - mi, se tu so - spi - ri sol per me, gen - til pa - stor".

Prima perioadă a acestui lied este o perioadă deschisă, alcătuită din 2 fraze asimetrice. Prima frază este alcătuită din 4 măsuri care prezintă contrast de totalizare (1+1+2). Fraza a doua, alcătuită din 6 măsuri, este o frază indivizibilă ce prezintă două largiri interioare (măsurile 1a și 3a), prin repetarea variată a celulei motivice anterioare: măsura 1a prin secvențarea cu o treaptă descendentă a celulei motivice, iar măsura 3a prin adăugarea unor note melodice față de măsura precedentă.

♪ Ana Magdalena Bach – Menuet în sol minor nr.4

Perioada A= perioadă deschisă

fraza a fraza b

f *p*

sol I sol V

2) cu ajutorul modulației în diferite tonalități (perioadă modulantă).

Perioada modulează în altă tonalitate (dominantă sau relativa majoră a tonalității minore)

! Odată cu romantismul, armoniile se îmbogățesc, iar modulațiile pot atinge tonalități mai îndepărtate

♪ Beethoven – Sonata pentru vioară în Re major Op.12 nr.1, partea a II-a

Perioada A = perioadă modulantă

fraza a fraza b

La I Mi I

III. Structura perioadei se referă la micile unități în care se pot divide frazele. Distingem două mari grupe de structuri în cadrul majorității perioadelor:

a) Construcții cu periodicitate structurală:

Elementele se reunesc într-un număr egal de măsuri pe toată întinderea perioadelor

- Periodicitate structurală din:
 - 2 în 2 → (2+2)+(2+2) → cel mai des întâlnit
 - 4 în 4 → (4+4)
 - 1 în 1 → (1+1+1+1) (mai rar)

Posibilitatea sesizării unor asemenea diviziuni depinde de mai mulți factori: melodici, ritmici, armonici.

În exemplul de mai jos, formulele ritmice succedate din 2 în 2 măsuri, cu neînsemnate transformări la sfârșit, pledează cel mai convingător în favoarea unei periodicități structurale simetrice. Există însă cazuri când aceste criterii lipsesc sau sunt reduse ca număr. Simțul muzical al analistului va decide asupra interpretării grupărilor.

♫ Beethoven – Sonata pentru vioară op.12 nr.1, partea a III-a, refrenul rondoului

Perioada A

fraza a (2+2) fraza b (2+2)

Perioada A'

fraza a (2+2) fraza b (2+2)

Perioada A

fraza a = 4 măsuri fraza av = 4 măsuri

frază indivizibilă frază indivizibilă

Perioada B

fraza a = 4 măsuri fraza av = 4 măsuri

frază indivizibilă frază indivizibilă

Repriza variată Av

fraza a = 4 măsuri fraza b = 4 măsuri

frază indivizibilă frază indivizibilă

b) Contrastele structurale:

- Contrast structural de TOTALIZARE: perioada = 8 măsuri = (1+1+2) + (1+1+2)

Perioada A = (1+1+2) + (1+1+2)

Allegro molto

Av fraza a

fraza a fraza av

1 + 1 + 2 1 + 1 + 2

p sf

9 fraza av

13

- Contrast structural de FRACTIONARE: (2+1+1)

♪ Ana Magdalena Bach – *Joc din cimpoi*



- TOTALIZARE DUBLĂ, în care fraza a 2-a este un bloc unitar de 4 măsuri:
(2+2)+4 sau (1+1+2) + 4

♪ Beethoven – *Sonata pentru vioară nr.4 op.23, partea a III-a Rondo*

Perioada A

Contrast de totalizare dublă

- FRACTIONARE DUBLĂ: 4+(2+2)

Rondo

Allegro comodo

Beethoven - Sonata pentru pian Op.14 nr.1, partea a III-a

Perioadele atipice

Perioadele atipice prezintă abateri de la numărul (devenit clasic) de 8 măsuri rezultând așa – zisele „deranjamente” prin care perioada este extinsă sau prescurtată. Cele mai cunoscute transformări pe care le poate suferi o perioadă sunt *lărgirile* și *contracțiunile*.

A. Lărgirile perioadei:

a) lărgirea exterioară poate fi efectuată

1. prin repetarea întocmai a frazei consecvente
2. prin prelungirea frazei consecvente cu 2 sau mai multe măsuri, care vin să completeze cadența imperfectă de la sfârșitul perioadei. Aceste măsuri poartă denumirea de complement cadențial

♩ Beethoven – Sonata pentru vioară nr.4 op.23, partea a III-a Tema rondoului

Perioada A **Contrast de totalizare dublă**

faza a faza b

Perioada Av

LĂRGIRE EXTERIOARĂ = COMPLEMENT CADENȚIAL

Perioada II

Mozart - Sonata pentru pian KV 331 în La major, partea I

fraza antecedentă

fraza consecventă

Complement cadențial

b) lărgirea interioară

Lărgirile interioare, care privesc extinderea frazei antecedente, se obțin prin repetarea variată (prin „secvențare” – adică prin transpunerea progresivă pe alte trepte) a uneia sau a mai multor măsuri

Giacomo Carissimi (1605 - 1674) - Vittoria, mio core!

LĂRGIRE INTERIOARĂ
(secvențare pe altă treaptă)

fraza $a = 2 + (2) + 2$

f Vit - to - ria! Vit - to - ria! Vit - to - ria! Vit - to - ria, mio co - re!

1 2 1a 2a 3 4

B. Perioadele nepătrate

- a) Perioadele nepătrate sunt alcătuite din fraze în care numărul măsurilor este mai mare de 4. Există fraze de 5-6-7 măsuri, care dau naștere unor perioade de 10, 12, 14 măsuri.

Mozart - Sonata pentru pian KV 494, partea a III-a, Tema rondoului

Perioada A = Perioadă NEPĂTRATĂ = 12 măsuri

fraza a = 6 măsuri



fraza av = 6 măsuri

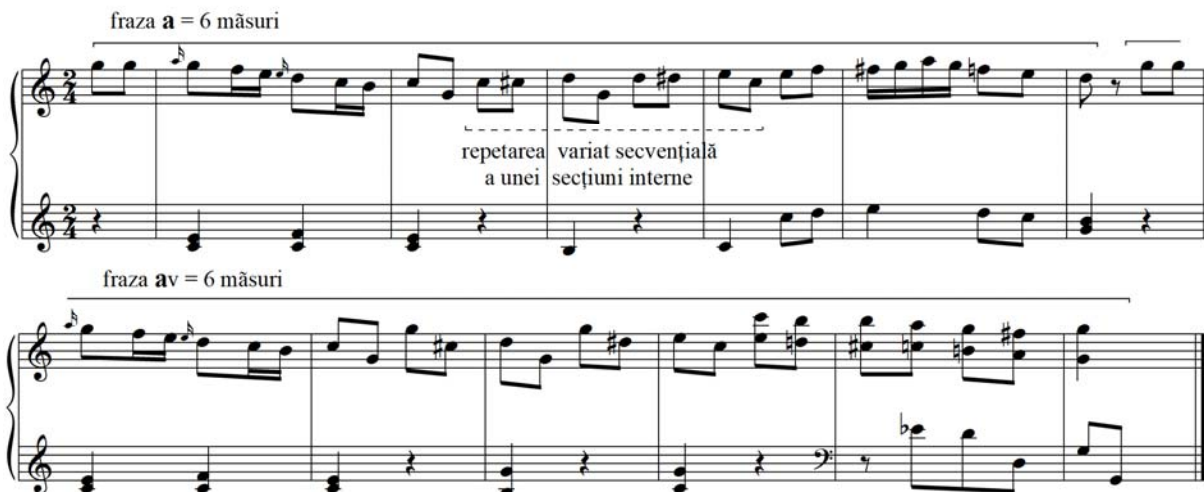
Prelungirea frazelor se realizează prin:

- lărgirile exterioare și interioare
- schimbări ale structurii interioare: repetarea variată a anumitor secțiuni, suprapuneri ale terminațiilor (cadențelor) melodice, polifonice, secvențe

Haydn - Sonata pentru pian nr.29, Tema rondoului

Perioadă NEPĂTRATĂ = 12 măsuri

fraza a = 6 măsuri



repetarea a unei secțiuni interne

variat secvențială

fraza av = 6 măsuri

b) **Perioada DUBLĂ** constă din repetarea identică a primei perioade. Rezultă o perioadă de 16 măsuri (8+8). Sub raport armonic, prima perioadă trebuie să se încheie prin semicadență, cadența finală fiind rezervată sfârșitului ultimei perioade.

🎵 Beethoven – Bagatela în Sib major Op.119

Perioada A

fraza a

fraza b

p

sol I

V

Perioada Av

fraza a

p

V

fraza b

I

🎵 Delimitați perioadele exemplului muzical de mai jos

- Mozart – Sonata pentru pian în Do major KV 330, partea a III-a, Tema I

Allegretto

p

f

tr

tr

16

🎵 Album pentru Ana Magdalena Bach – Menuet nr.3 în Sol major (pag.60), Menuet nr.4 în sol minor (pag.61)

C. Perioadele complexe

a) Perioadele tripodice

♫ *Alessandro Scarlatti (1649 – 1725) – Già il sole dal Gange*

Perioadă **TRIPODICĂ**

The musical score for 'Già il sole dal Gange' by Alessandro Scarlatti is presented in two systems. The first system contains two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features three phrases: 'frazza a' (e - ter-ge o-gni stil-la del - l'al-ba - che pian-ge.), 'frazza b' (del - l'al-ba che pian-ge, del-), and 'frazza c' (l'al-ba che pian-ge, del - l'al-ba che pian - ge.). The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The second system continues the vocal line with 'frazza c' and the piano accompaniment.

♫ Delimitați frazele temei principale din exemplul muzical de mai jos

▪ W.A.Mozart – Sonata pentru pian în Sol major KV 283, partea I

The musical score for 'Sonata pentru pian în Sol major KV 283, partea I' by W.A. Mozart is presented in three systems. The first system shows measures 1-7 with dynamic markings *p*, *p*, *fp*, *fp*, and *f*. The second system shows measures 8-13 with dynamic markings *p*, *fp*, *fp*, and *f*. The third system shows measures 14-16. The score is in G major (two sharps) and 3/4 time. The piano part features a variety of textures, including arpeggiated chords and moving lines.

♫ *Album pentru Ana Magdalena Bach – „Joc din cimpoi” (nr.17) (vezi pag.75)*

b) Perioadele pentapodice (mai rar întâlnite) = perioade formate din 5 fraze muzicale

♫ *Bach – Preludiul nr.2 în do minor din volumul 6 preludii mici (vezi pag.62)*

D. Conracțiunile perioadei

a) Perioada concentrată

Perioada concentrată se realizează printr-o comprimare a materialului muzical, rezultând un număr mai redus de măsuri (până la 4 măsuri)

STROFA I (A)

Beethoven - Sonata pentru vioară op.12 nr.2, partea I, Tema I

Perioada I



Strofa I (măs.1 – 15) este formată din 2 perioade cu structuri pătrate.

- Perioada I este o perioadă deschisă, în care tema este prezentată de pian. Este o linie melodică descendentă, segmentată de pauze egale de optimi pe timpii 3 și 6. O altă caracteristică a acestei linii melodice descendente o constituie construcția asemănătoare, ornamentării cu apogiaturi descendente (în prima frază) și ascendente (în a doua frază) cromatice, ce preced fiecare sunet real din acordul tonicii sau al dominantei. În fraza a doua, această construcție are un desen melodic diatonic, întrucât sunetele reale ale acordului dominantei sunt precedate de note melodice ascendente.



- Perioada a II-a (măs.9 – 15) aduce un material tematic contrastant, bazat pe o linie melodică ascendentă în valori egale de șaisprezecimi.

Dacă în perioada întâi tema principală este prezentată doar de pian, vioara având rol doar de instrument acompaniator, în perioada a doua, ambele instrumente sunt implicate în prezentarea tematică.

STROFA II (Av)

Perioada I frază a

frază b

Perioada II (PERIOADĂ CONCENTRATĂ) = 6 măsuri

Strofa a II-a (măs. 16 – 30) reia într-o formulă variată materialul tematic expus anterior. Tema este segmentată, expunerea fiind prezentată alternativ între vioară și pian. Perioada a II-a (măs.25) prezintă **fenomenul contractiunii**, fiind construită pe segmentul a 6 măsuri. Această a doua perioadă aduce spre finalul ei o inflexiune modulatorie spre tonalitatea Do# major, ce se constituie ca o dominantă pentru tonalitatea relativei, tonalitate în care debutează puntea.

E. Perioada indivizibilă nu se poate împărți în fraze

🎵 Beethoven – Sonata pentru pian op.10 nr.2, partea II, prima temă



🎵 Delimitați perioadele temei principale din Sonata pentru pian în Sib major KV 570 și arătați felul lor

▪ Mozart – Sonata pentru pian KV 570, Tema I

Allegro

Schemă - PERIOADA

Formele strofice mici (simple)

(Formele de lied)

Formele care se alcătuiesc la nivel de frază sau perioadă se numesc FORME STROFICE MICI sau FORME SIMPLE. Ele pot fi MONOSTROFICE, BISTROFICE sau TRISTROFICE. Ele se asociază cu formele de lied (lied monostrofic, lied bistrofic, lied tristrofic).

1) FORMA MONOSTROFICĂ

- este alcătuită dintr-o singură perioadă muzicală (minimum două fraze), fiind caracterizată de unitate tonală
- din punct de vedere structural perioada poate fi divizibilă în fraze (divizibilă frazeologic) sau indivizibilă

A
a a₁
(a și a₁ = fraze asemănătoare)

A
a b
(a și b = fraze complet diferite)

- deși pentru liedul monostrofic este tipică prezența unei singure teme, se admit mai multe elemente tematice, cu condiția unității tonale a piesei
- forma monostrofică este unitară ca factură, nu prezintă nici un contrast tematic, tonal (modulații definitive) sau structural care să separe lucrarea în două sau mai multe secțiuni

Această perioadă poate fi o:

- o perioadă tonală (închisă) – atunci când o întâlnim ca formă de sine stătătoare în
 - piese vocale (lied, colindă) sau piese instrumentale
(J.S.Bach o întrebuințează frecvent în *Micile preludii* pentru clavecin – *vezi pag.55*)
- o perioadă deschisă sau deschisă modulantă – în lucrările unde forma monostrofică este
 - parte componentă a unei piese mai ample
 - ca refrenul unui rondo sau tema principală a unei sonate
(*vezi Mozart – Sonata KV 310, tema I*)

🎵 Mozart – Sonata pentru pian în La minor KV 310 – Tema I

Perioada **A** = formă monostrofică (lied monostrofic)

The musical score is for the first theme of Mozart's Sonata in A minor, KV 310. It is written in 3/4 time. The first system shows the vocal line (treble clef) and the piano accompaniment (bass clef). The vocal line is labeled 'faza a' and 'faza b'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with a piano (p) dynamic marking.

A	
a (1-8)	b (11-18)
8	8
Do ~ Sol	Sol ~ Do

J.S.Bach – Preludiul nr.1 în Do major (12 preludii mici) – (analizat)

A = formă MONOSTROFICĂ

Moderato  = 69

fraza a (măs.1-8) - frază indivizibilă de tip energetic



p figura X

I

Ia: III
Fa: III

Fa: I₂
Do: IV

Sol: I
Do: V

ANACRUZA GENERALĂ

fraza b (măs.11-18) - frază indivizibilă de tip energetic

f X inversat

Pedala pe dominantă creează o tensiune provocată de oscilațiile armonice diatonice - cromatice

Remarcăm arpegiul ascendent al treptei I ca motiv unic din care se conturează întregul edificiu sonor. Principiul monomotivic stă la baza acestui preludiu.

Fraza a (1-8) se impune prin drumul său ascendent de la Do ~ Sol, parcurs prin pulsația monomotivică ascendentă a figurii X.

Fraza b (11-18) realizează o linie ascendentă: Sol ~ Do, mijlocită de același element monomotivic în mișcare inversă.

Cele două fraze arcuiesc o singură curbă ascendent – descendentă, sudate printr-o anacruză generală.

🎵 *Analizați următoarele exemple muzicale*

▪ Franz Schubert – An die Musik Op.88 nr.4

Du hol - de Kunst, in

wie - viel grau - en Stun - den, Wo mich des Le - bens wil - der

Kreis um - strickt, Hast du mein Herz zu

war - mer Lieb ent - zun - den, Hast mich in ei - ne beß - re Welt ent-

- rückt in eine beß - re Welt ent-rückt!

p *pp* *cresc.* *fp* *fp*

22

Oft hat ein Seuf - - zer, dei - ner Harf ent -

pp

26

flos-sen, Ein sü-ßer, hei - li-ger Ak - kord von dir.

pp

31

Den Him - mel beß - - - rer Zei - ten mir er - schlos-sen, Du

35

hol - dkunst, ich dan - ke dir da - für, du hol-de Kunst, ich dan - ke

cresc. *p*

39

dir!

fp

▪ J.S.Bach – Preludiul nr.2 în Do major (12 preludii mici)

Allegretto (♩ = c. 104)

p *legato* *cresc.* *f*

5 *p* *cresc.*

9 *f*

13 *f*

2) FORMA BISTROFICĂ

- are două secțiuni (perioade) **A** și **B**, prima în tonalitatea de bază, a doua în tonalitatea dominantei atunci când tonalitatea de bază este majoră și tonalitatea relativei, atunci când tonalitatea de bază este minoră

a) Forma bistrofică simplă

- presupune existența a două secțiuni (două perioade) mai mult sau mai puțin aproprite din punct de vedere tematic, dar deosebite din punct de vedere tonal
- nu este obligatorie împărțirea în fraze. Totuși divizarea perioadelor în fraze egale (de obicei 2 fraze) este una dintre cele mai frecvente structuri

	A		B	
A-ul rămâne în aceeași tonalitate	a ₁	a ₂	b ₁	b ₂
	<i>Do major (I)</i>		<i>Sol major (V)</i>	<i>Do major (I)</i>
	<i>la minor</i>		<i>Do major</i>	<i>la minor</i>
	• fiecare perioadă are două fraze, notate cu litere mici • perioada A rămâne în aceeași tonalitate • B-ul aduce întotdeauna o tonalitate diferită de începutul perioadei A, urmând ca revenirea la tonalitatea de bază să se facă la sfârșitul perioadei B			
A-ul modulează la sfârșit	A		B	
	a ₁ I	a ₂ V	b ₁ V	b ₂ I
	A-ul modulează la sfârșit, perioada B preia această tonalitate, pentru ca la sfârșitul ei să se aducă tonalitatea inițială			

🎵 Beethoven – Sonata pentru vioară Op.12 nr.2, partea a II-a, strofa I (*analizat*)

STROFA I – lied bistrofic

Perioada **A**

fraza 1

fraza 2

la I

la I

Perioada **A** intonată de vioară

fraza 1

fraza 2

la I

la I

Perioada **B** intonată de pian

fraza 1

fraza 2

Do I

la V

la I

Perioada **B** intonată de vioară

fraza 1

fraza 2

Do I

la V

la I

Linia melodică este o linie expresivă, ușor melancolică, caracter dat și de utilizarea ritmurilor punctate.

Prima expunere tematică (perioada „A”) aparține pianului și este o perioadă de 8 măsuri, caracterizată printr-o construcție frazeologică pătrată. Ea este reluată apoi identic de instrumentul solist, acompaniat de pian.

Cea de-a doua perioadă (perioada „B”) (măs.17) debutează în tonalitatea relativei (Do major). Este instabilă din punct de vedere tonal și armonic, încheindu-se în tonalitatea la minor. Aceași idee muzicală este reluată apoi de instrumentul solist.

▪ Album pentru Ana Magdalena Bach – Menuet nr.2 în re minor

Two systems of musical notation for Menuet nr.2 în re minor. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system starts with a forte (*f*) dynamic. Both systems include first and second endings.

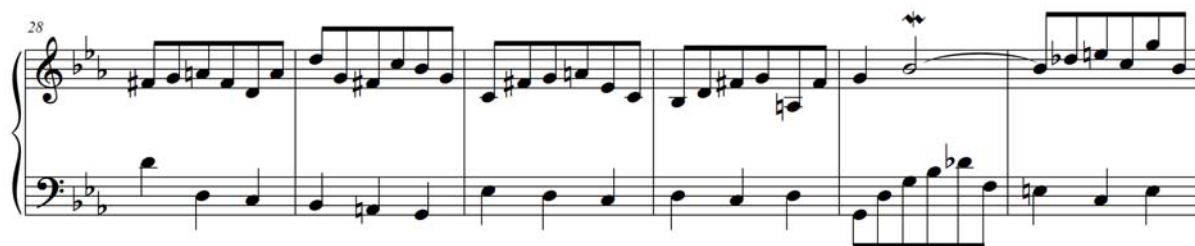
▪ Album pentru Ana Magdalena Bach – Menuet nr.3 în Sol major

Four systems of musical notation for Menuet nr.3 în Sol major. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system starts with a forte (*f*) dynamic. The third system includes a piano (*p*) dynamic marking. The fourth system starts with a piano (*p*) dynamic. The score concludes with a double bar line.

▪ Album pentru Ana Magdalena Bach – Menuet nr.4 în sol minor

The image displays the first 25 measures of a musical score for Menuet nr.4 in G minor by Anna Magdalena Bach. The score is written for piano in 3/4 time, featuring a treble and bass staff joined by a brace. The key signature has two flats (Bb and Eb). The piece begins with a forte (f) dynamic in the treble staff, while the bass staff has a whole note G2. Measures 1-4 show a melodic line in the treble and a steady bass line. At measure 5, the dynamic shifts to piano (p) in both staves. Measures 9-16 continue the melodic development with some chromaticism, including a Bb in measure 11 and a Bb in measure 15. Measure 17 is marked with a repeat sign and a piano (p) dynamic. Measures 21-24 show a return of the melodic motif with a forte (f) dynamic in measure 24. The score ends at measure 25 with a final chord in the treble staff and a whole note G2 in the bass staff.

▪ J.S.Bach – Preludiul nr.2 în do minor (6 preludii mici)



b) Forma bistrofică cu mică repriză

- 2 perioade contrastante tonal – se impart obligatoriu în 2 fraze
- Elementul nou – REPRIZA = fraza a doua din B este identică sau puțin variată cu fraza a doua din A

A	B	sau	A	B
a a₁	b a₁		a a₁	b a_{1v}
	(repriza)			(repriza)

🎵 Mozart – Menuet în Fa major (*analizat*)

▪ Robert Schumann – A little Piece (Album pentru tineret Op.68)

6

13

19

▪ Beethoven – Sonata pentru pian Op.49 nr.1, partea a II-a, Tema rondoului

p

f

6

12

▪ Mozart – Menuet în Do major



▪ Mozart – Menuet în Fa major



▪ Album pentru Ana Magdalena Bach – Arie în re minor nr.12



3) FORMA TRISTROFICĂ

- este cea mai răspândită, atât în muzica vocală cât și în cea instrumentală

a) Forma tristrofică simplă

Este alcătuită din 3 strofe. Poate fi întâlnită în următoarele variante:

- **A B A (Tristrofică cu mijloc diferențiat)** în care repetarea identică a lui A dă naștere formei cu „da capo”
(cea mai utilizată)
- **A A₁ A (Tristrofică MONOTEMATICĂ)** = presupune existența unei singure teme, dar care, în cadrul perioadei A₁ este prezentată variat sau în altă tonalitate
(♫ Schumann – *Album pentru tineret* – „Fredonând” („Humming song”))
- **A B C** în care fiecare strofă aduce un material tematic diferit
(♫ Robert Schumann – *Die Lotosblume* din ciclul de *Lieduri* „Myrten” op.25)

! Elementul care o diferențiază de forma bistrofică cu repriză este repetarea integrală a primei idei muzicale (A)

În formele cu „da capo”

- Strofa I va avea caracter expozițional, o construcție frazeologică simetrică. Poate fi o perioadă închisă sau deschisă
- Strofa a II-a poate fi o perioadă cu largiri în care poate fi dezvoltat materialul tematic al primei strofe sau poate fi adus un material tematic nou
- Strofa a III-a reprezintă repriza formei. Atunci când este repriză statică, ea nu se mai notează, ci se scrie simplu „da capo”. În repriza dinamică, materialul tematic este citat variat

Între A și B → contrast tonal pregnant
→ contrastul tematic – destul de redus

Din punct de vedere tonal sunt mai multe relații posibile între cele 2 secțiuni:

	A	B (contrastant)	A
1.	t.i	t.v	t.i
2.	t.i modulație spre t.v	Se preia această această t.v	t.i
3.	t.i	Se utilizează o altă t.v	t.i

t.i = tonalitatea inițială
t.v = tonalitatea vecină

♫ *Album pentru Ana Magdalena Bach – Nr. 5, 17 (pag.74, 75)*

Contrastul tematic între A și B nu constituie un element esențial. Sunt 3 variante posibile ale ideii muzicale din B:

- să conțină aceeași temă ca și secțiunea A dar în altă tonalitate
 ♪ *Schumann – Album pt. Tineret Op.68: „Humming song”, „Călărețul sălbatic”*
- să derive din A, deci o temă apropiată de profilul primei idei muzicale
 ♪ (ex. *Schumann – Kinderszenen Op.15: „About strange lands and people”,*
 ♪ *Album pentru tineret Op.68: „Ländliches Lied”*)
- să prelucreze elementele tematice din A
 ♪ (ex. *Schumann – „Prima durere” – Album pentru tineret Op.68*)
- schimbarea modului – mai rar întâlnit
 ♪ (*Schumann – „Cântec popular” – Album pentru tineret Op.68* ➔ A în re minor, B în Re major).
 Pt. a crea un contrast mai puternic, modifică tempoul și profilul ritmic din B.

Repriza:

- Repriza statică readuce întocmai prima secțiune
- Repriza dinamizată – apare o îmbogățire a modului inițial de expunere
- Repriza concentrată – prezentarea într-o formă redusă – concentrată – a primei strofe

♪ Mozart – Sonata pentru pian KV 570, partea a III-a, strofa I (*analizat*)

Allegretto

Strofa I

Cielul a fost dedicat logodnicei Clara Wieck

Die Lotosblume

ciclul de lieduri "Myrton" op.25

Robert Schumann (1810 - 1856)

Versuri: H.Heine

A

Ziemlich langsam

fraza 1 (2+2)

Introducere

p Die Lo - tos - blu - me äng - stigt

fraza 2 (2+2)

sich vor der Son - ne Pracht. Und mit ge - senk - tem

Haup - te er - war - tet sie träu - mend die Nacht.

B

fraza 1 (2+2)

pp Der Mond, der ist - ihr Buh - le er weckt sie mit sei - nem -

13 fraza 2 (2+2)

Licht, Und ihm ent-schlei - ert sie freund - lich ihr

16 C fraza 1 (2+2) *accel.*

from - mes Blu - menge - sicht Sie blüht und glüht und

19 leucht - tet, und star - tet stumm in die Höh

faza 2 (2+2) +2 complement cadential *rit.*

Und duf - tet und wei - net und zit - tert *p* vor Lie - be und Lie - bes

25 *rit.*

weh vor Lie - be und Lie - - bes weh

COMPLEMENT CADENTIAL

▪ Robert Schumann – Humming song (Album pentru tineret Op.68)

▪ Robert Schumann – Călărețul sălbatic (Album pentru tineret Op.68)

Secțiunea B conține aceeași temă ca și secțiunea A, dar în altă tonalitate

B-ul derivă din A,
deci o temă apropiată
de profilul primei idei muzicale

▪ Robert Schumann – About strange lands and people (Kinderszenen Op.15)

7

13 *ri - tar - dan - do*

19

▪ Robert Schumann – Ländliches Lied (Nr.20 din Album pentru tineret Op.68)

First system of the musical score for 'Ländliches Lied'. It begins with a piano introduction in D major, 2/4 time. The right hand plays a melody starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, and then a series of chords. The left hand provides a simple harmonic accompaniment. Dynamics range from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*).

Second system of the musical score. The melody continues in the right hand with eighth notes and chords. The left hand accompaniment consists of eighth notes and chords. The system ends with a half note G4 in the right hand.

Third system of the musical score. This system contains the vocal entry. The right hand has a vocal line starting with a half note G4, followed by eighth notes A4-B4, and then a series of chords. The left hand provides a simple harmonic accompaniment. Dynamics range from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*).

Fourth system of the musical score. The vocal line continues in the right hand with eighth notes and chords. The left hand accompaniment consists of eighth notes and chords. Dynamics range from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*).

Fifth system of the musical score. The vocal line continues in the right hand with eighth notes and chords. The left hand accompaniment consists of eighth notes and chords. The system ends with a double bar line.

▪ Robert Schumann – Prima durere (Album pentru tineret Op.68)

Nicht schnell

Etwas langsamer **Im tempo**

▪ Robert Schumann – Cântec popular nr.9 (Album pentru tineret Op.68)

Im klagenden Ton

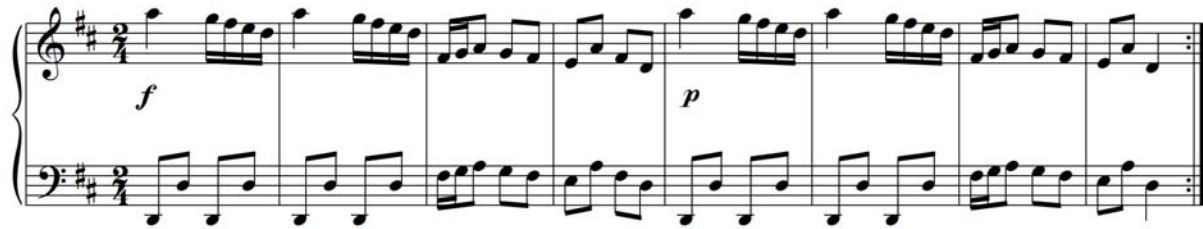
Lustig

Wie im Anfang

▪ Album pentru Ana Magdalena Bach – Menuet nr.5 în Sol major

The image displays the musical score for Menuet nr.5 în Sol major by Ana Magdalena Bach, measures 1 through 33. The score is written for piano in 3/4 time, featuring a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The piece begins with a forte (*f*) dynamic. Measures 1-8 show a continuous eighth-note pattern in the right hand and a steady quarter-note accompaniment in the left hand. Measures 9-16 introduce a piano (*p*) dynamic in the right hand, while the left hand remains forte. Measures 17-24 continue with the piano right hand and forte left hand, featuring a triplet of eighth notes in measure 20. Measures 25-32 show the right hand returning to a forte (*f*) dynamic, with the left hand maintaining its accompaniment. The final measure (33) concludes with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

▪ Album pentru Ana Magdalena Bach – Joc din cimpoi (nr.17)



b) Forma tristrofică simplă concentrată

- prezentarea unei singure fraze – a celei dintâi – în repriză. Obligatoriu, A-ul se împarte în două fraze

Uneori această structură se confundă cu forma bipartită cu mică repriză. Dacă însă, după secțiunea B, integral expusă (în multe cazuri având aceeași proporție ca și A) urmează prima frază din A, nu mai poate exista dubiu asupra formei.

♪ Robert Schumann – „De-a baba oarba” („Hasche-Mann”) – Scene din lumea copiilor Op.15 (*analizat*)

A fraza a *sfz* fraza a *sfz*

B fraza av (derivă din prima frază din A) *sfz*

faza b (pregătește apariția reprizei concentrate) *sfz*

Av (Repriza concentrată) *sfz* fraza a *sfz*

▪ Mozart – Sonata pentru pian KV 330, partea a II-a, strofa a II-a

Andante cantabile

The musical score is for the second strophe of the second movement of Mozart's Sonata for Piano KV 330. It is in 3/4 time, B-flat major, and marked Andante cantabile. The score consists of four systems of music. The first system shows the piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system includes dynamic markings: *cresc.*, *f*, *p*, and *f*. The third system includes *sf*, *cresc.*, *f*, and *p*. The fourth system includes *pp* and *pp*. The score ends with a double bar line.

Formele multipartite derivate

Formele multipartite derivate sunt lucrări care se divid în mai mult de trei părți și care sunt generate prin repetiția uneia sau a mai multor articulații. Ele derivă din formele simple sau complexe bi- sau tristrofice: bistrofică dublă, pentapartită (ABACA) sau tripentapartită (ABABA), forma de bar (AAB) și contrabar (ABB).

1) FORMA BISTROFICĂ DUBLĂ

- rezultă din repetarea modificată a formei bistrofice

A B A_v B_v

- este folosită mai ales în muzica vocală, unde repetarea melodiei de către solist obligă la apariția unor anumite elemente variaționale în partea de pian (unele dintre acestea sunt determinate de schimbările de caracter impuse de text). Și în muzica orchestrală, o temă bistrofică repetată într-o altă alcătuire instrumentală duce la apariția formei bistrofice duble

2) **FORMA DE BAR ȘI CONTRABAR** este de fapt o formă bistrofică care repetă una din cele două perioade. Această structură se aplică atât la nivel de frază sau perioadă, cât și la nivel de secțiune.

| |:A:| | B ➔ AAB *Forma de bar (Barform)*

A | |:B:| | ➔ ABB *Forma de contrabar (Gegenbarform)*

🎵 Mozart – Sonata pentru pian KV 570, partea a III-a, strofa a II-a (*analizat*)

Allegretto

Strofa II = formă de BAR

The musical score is for the second strophe of the third movement of Mozart's Sonata for Piano KV 570. It is in G major and 3/4 time. The score is divided into two main sections, A and B. Section A (measures 1-32) is in G major. Section B (measures 33-64) is in E-flat major. The score includes a transition (TRANZIȚIE spre B) at measure 43. The key signature changes to E-flat major at measure 46. The score is marked 'Sib IV' and 'Mib'.

▪ Album pentru Ana Magdalena Bach – Menuet nr.8 în la minor

Sheet music for Menuet nr.8 în la minor by Anna Magdalena Bach. The score is written for piano and consists of four systems of music. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first system contains measures 1 through 7. The second system contains measures 8 through 15, with a repeat sign and a first ending bracket. The third system contains measures 16 through 22, with a trill (tr) in measure 22. The fourth system contains measures 23 through 30, with trills (tr) in measures 23, 24, and 25, and a first ending bracket. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

▪ Mozart – Sonata pentru pian KV 330, partea I, Tema I

Sheet music for Sonata pentru pian KV 330, partea I, Tema I by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is written for piano and consists of four systems of music. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first system contains measures 1 through 4, with trills (tr) in measures 1 and 3. The second system contains measures 5 through 8, with a piano (*p*) dynamic in measure 5 and a forte (*f*) dynamic in measure 7. The third system contains measures 9 through 12, with a piano (*p*) dynamic in measure 9 and a forte (*f*) dynamic in measure 11. The fourth system contains measures 13 through 16, with a forte (*f*) dynamic in measure 13. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings.

3) **FORMA TRIPENTAPARTITĂ** este alcătuită din 5 secțiuni, pornind de la o formă ternară

- este o formă intermediară între forma tripartită și cea a rondo-ului, având în comun principiul alternanței
- cele cinci secțiuni se bazează pe două structuri alternante **A** și **B**, prima în tonalitatea de bază, a doua în tonalitatea dominantei sau în altă tonalitate înrudită
- fiecare revenire a unei structuri aduce modificări ritmice, melodice sau armonice pentru a se menține treaz interesul ascultătorului

A	B	A _v	B _v	A _v	→	A : B A :
Do	Sol	Do	Sol	Do		

♫ Robert Schumann – Album pentru tineret Op.68 nr.30 (analizat)

A

B

Av

Bv

A

Tempo

23 B

fp *sf* fa

26

p *sf* *p*

30 Av

Etwas langsamer

fp *pp* Fa

34 Tempo

Tempo

39

fp

A B A_V B A_V Lied tripentapartit

Giacomo Carissimi (1605 - 1674) – Vittoria, mio core!

Strofa A

Perioada I = PERIOADĂ TRIPODICĂ

f fraza 1 = 6 măsuri fraza 2 = 4 măsuri

Vit - to-ria! Vit - to-ria! Vit - to-ria! Vit - to-ria, mio co - re! Non la - grîmar

LĂRGIRE INTERIOARĂ

p

Perioada II

fraza 3 = 4 măsuri fraza 1 = 4 măsuri

più, Non la - gri mar più, é sciol-ta d'A - mo-re La vil ser - vi - tù; Vit - to-ria! Vit -

mf

fraza 2

to-ria, mio co - re! Non la - grîmar più é sciol-ta d'A - mo - re La - vil ser - vi -

Perioada III (8 măsuri) = PERIOADĂ INDIVIZIBILĂ

p

tù, é sciol - - - - - ta d'A - mo-re La ser - vi - tù.

p *sf* *sf* *sf* *sf*

Strofa B

Perioada I

fraza 1 = indivizibilă fraza 2 = indivizibilă

34 Già l'em - pia a' tuoi dan - ni, Fra stuo - lo di sguar - di, Con vez - zi bu -

p meno mosso e dolce assai

Perioada II fraza 1 = indivizibilă

40 giar-di Di - spo - se - gl'in - gan - ni; Le fro - de, gli af - fan - ni Non han-no più

cresc.

fraza 2 = indivizibilă

47 lo - - co, Del cru - do suo fo - co è spen - to l'ar - do - re!

Strofa Av = comprimă discursul muzical, renunțând la perioada a II-a

Perioada I fraza 1 fraza 2

Tempo I Vit - to-ria! Vit - to-ria! Vit-to-ria! Vit - to-ria, mio co - re! Non la - gri-mar

meno mosso e dolce assai

p

fraza 3

61 più, Non la - gri-mar più, è sciol-ta d'A - mo-re La vi ser - vi - tù,

sf

p *cresc.*

è sciol - - - - - ta d'A - mo-re La ser - vi - tù.

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

p meno mosso e dolce assai

Da lu - ci ri - den - ti Non e - sce più stra - le, Che pia - ga mor - ta - le Nel

76

p meno mosso e dolce assai

83 *cresc.*

pet - to m'av - ven - ti; Nel duol, ne' tor - men-ti lo più non mi sfac -

83 *cresc.*

90

f *f* *Tempo I*

cio è rot-to o-gni lac - cio_ ri - to il ti - mo - re! Vit - to - ria! Vit -

90

97

to-ria! Vit-to-ria! Vit-to-ria, mio co-re! Non la-gri-mar più, Non

97

p

104 *p*

la - gri-mar più, è sciol-ta d'A - mo-re La vil ser - vi - tù, è sciol - - -

104 *sf* *p*

111 *f* *largamente stent.*

- - - - - ta d'A - mo-re La ser - vi - tù!

111 *sf* *sf* *sf col canto* *sf* *sf*

Formele tristrofice mari ale Barocului

(Forma tristrofică complexă)

Formele mari își iau numele de la construcția formei. Fiecare strofă se constituie ca o formă mică bi- sau tristrofică. Sunt formele cu „Da Capo” sau forme cu TRIO. Formele cu Trio sunt de tipul: Menuet – Trio – Menuet da capo, în care Trio-ul se constituie ca o strofă contrastantă, iar contrastul va fi tematic, ritmic, metric și tonal.

Ariile cu „da capo” sunt arii lente, în care fiecare strofă este o formă mică. În cazul acestor forme reprizele sunt de obicei statice.

♪ J.S.Bach – Menuet I și II (*analizat*)

Lied mare tristrofic (Lied tristrofic complex)								
A (Menuet I)			B (Menuet II)			A (Menuet I DaCapo)		
a	b	a	a	b	a _v	a	b	a
Lied mic tristrofic			Lied mic tristrofic			Repriză statică (Lied mic tristrofic)		

Strofa I (A) = lied mic tristrofic (aba)

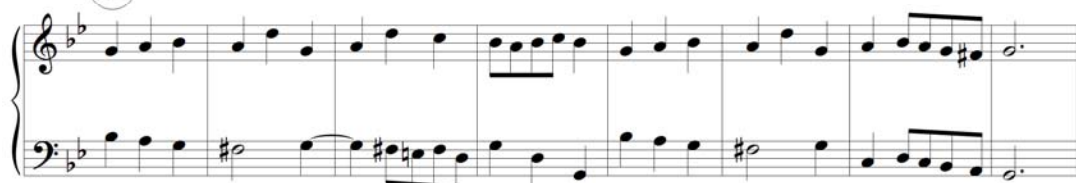
a Menuet I



b



a



Strofa II (B) = lied mic tristrofic (abav)

a Menuet II





Menuet I Da Capo
Strofa III (A)

▪ Johann Christian Bach (1735 – 1782)



Menuet I Da Capo

Sebben, crudele

Antonio Caldara (1670 - 1736)

Allegretto grazioso

f

p *smorz.*

5 *p* *cresc.*

Seb-ben, cru - de - le, mi fai lan - guir, - sem - pre fe - de - le,

5 *p*

11 *più cresc.* *rit.* *a tempo*

sem - pre fe - de - le ti vo - glio a - mar.

11 *deciso* *a tempo*

più cresc. *rit.*

17 *mf* *cresc.*

Seb-ben, cru - de - le, mi fai lan - guir, -

17 *p* *mf* *cresc.*

23 *f* *rit. assai* *a tempo* *mf*

sem - pre fe - de - le ti - vo - glio a - mar. Seb-ben, cru - de - le,

23 *f* *dim.* *rit. assai* *a tempo* *mf*

29 *cresc.* *f* *rit. assai* *a tempo*
 mi fai lan - guir, — sem - pre fe - de - le ti - vo - glio a - mar.

35 *p* *f*
 Con la lun - ghez - za del mio ser - vir la tua fie - rez - za,

41
 la tua fie - rez - za sa - pro stan - car, la tua fie - rez - za

47 *rit.* *a tempo* *p smorz.*
 sa - pro stan - car

53 *p* *cresc.*
 Seb - ben, cru - de le, mi fai lan - guir, — sem - pre fe -

58 *più cresc.* *rit.* *a tempo*
 de - le, sem - pre fe - de - le ti vo - glio a - mar.

58 *a tempo*
più cresc. *rit.*

63 *deciso*
f *p*

67 *mf* *cresc.* *f*
 Seb - ben, cru - de - le, mi fai lan - guir, sem - pre fe -

67 *mf* *cresc.* *f*

72 *rit. assai* *a tempo* *mf* *cresc.*
 de - le ti - vo - glio a - mar. Seb - ben, cru - de - le, mi fai lan -

72 *dim.* *rit. assai* *a tempo* *mf*

78 *f* *rit. assai* *a tempo*
 guir, sem - pre fe - de - le ti - vo - glio a - mar.

78 *f* *rit. assai* *a tempo*

POLONAISE

Moderato

First system (measures 1-4): *f*, *p*, *f*, *tr*

Second system (measures 5-8): *tr*

DOUBLE

First system (measures 13-14): *p*

Second system (measures 15-16): 1., 2.

Third system (measures 18-19)

Fourth system (measures 20-21)

Fifth system (measures 22-23)

Sixth system (measures 24-25): 1., 2.

Polonaise da Capo

Geneza formelor tristrofice complexe¹⁴

Primele informații despre existența unor forme tristrofice complexe le avem din:

- 1) **Evul Mediu**, unde în muzica gregoriană (cântarea religioasă din bisericile Apusene) întâlnim unele piese cu următoarea componență:

Antifon – Psalmodie – Antifon (reluare)

Aceasta reprezintă modalitatea primordială de formare a schemei A – B – A în lucrările de mai mare întindere.

- 2) Câteva secole mai târziu, curentul artistic medieval, cunoscut sub denumirea de **ARS NOVA** (cca 1320 – 1400) aduce în prim planul vieții muzicale europene forma de *baladă* (it. *Ballata* = piesă de dans), care cunoaște 3 stadii:

- a) *balada mică* (sonus): a b b a
- b) *balada mijlocie*
- c) *balada mare* (sonus magnus)

Schema celei dintâi este a b b a, iar a celei mari se formează pe baza aceluiaș principiu, dar componentele strofelor „extreme” arată calitățile unor balade mici. Astfel, întreaga baladă mare va fi structurată după cum urmează:

A	B	B	A
a b b a	c d c	c d c	a b b a

- 3) **Dansurile Renașterii**, vocale și instrumentale, arată câteva asemănări cu schema tristrofică a unor lucrări dezvoltate (*frottola*, *vilanella*).
- 4) Epoca în care se încheagă însă cu adevărat forma pieselor tristrofice mari este **Barocul muzical**. Acum se cristalizează și anumite genuri hotărâtoare pentru dezvoltarea acestui tipar compozițional:
- a) *Uvertura* – piesă premergătoare pentru un spectacol muzical dramatic
 - b) *Aria* – componentă vocală de bază a unei opere
 - c) *Dansul de epocă* – mai exact, cuplurile de dansuri înlanțuite alternativ simetric

- a) ***Uverturile*** barocului cunosc, la rândul lor, două variante principale: *uvertura franceză* și *uvertura italiană*

I. *Uvertura franceză* – în baletele de curte ale lui J.B.Lully (1632 – 1687).

Este preluată și de compozitorii clasici vienezi, cum este J.Haydn, care o pune în fruntea operelor sale *Farmacistul* și *Întâlnirea neașteptată*

Se compune din trei părți distincte în care alternează mișcări și scriituri contrastante:

A	B	A
lent omofon	repede polifonic (fugat)	lent omofon

Prima secțiune (A):

- scrisă în manieră omofonă
- ritmuri simple, unde alternează valori lungi și scurte (ritmică trohaică)
- instrumentele cântă toate împreună (tutti), izoritmice (cu valori egale pe verticală)

¹⁴ VASILE HERMAN – *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, Editura Muzicală București 1982, pag.56-63

Partea mijlocie (B):

- cunoaște o restrângere a sonorităților, care se mulțumesc la desfășurarea pe trei voci în contrapunct fugat
- apar adesea și momente în care trei instrumente soliste rămân descoperite concertând împreună, și produc, astfel, o atmosferă de intimitate. Din această cauză partea centrală purta denumirea de *Trio*.
 - *partea de Trio* a devenit foarte importantă pentru întreaga dezvoltare ulterioară a formelor mari tristrofice. Cu timpul își pierde calitățile știute, devenind o strofă mijlocie cu însușiri noi.

II. Uvertura italiană (numită și Sinfonia)

Dezvoltarea uverturii este legată de numele lui Alessandro Scarlatti (părintele lui Domenico Scarlatti, creatorul sonatei pentru pian)

Are o succesiune inversă a mișcărilor față de uvertura franceză		
A	B	A
repede	lent	Repede
• scriitura ei generală este omofonă • contrastele dintre părți sunt mult mai puțin accentuate		

Și acest gen este preluat de clasicii vienezi, cum este W.A.Mozart. Opera sa *Răpirea din Serai* este precedată de o uvertură italiană.

- b) Ariile vocale în stil baroc și clasic sunt concepute adesea într-un mod asemănător cu uverturile.

Găsim arii de operă care se apropie de „sinfoniile” italiene datorită succesiunii părților. Ele poartă denumirea de *arii cu „da capo”*, întrucât, strofa centrală odată epuizată, se reia de la început prima secțiune.

În majoritatea cazurilor, partida vocii este precedată de o introducere orchestrală numită *ritornel*, care poate fi de asemenea repetat.

♪ Una din cele mai celebre arii cu „da capo” este „Lascia...” din opera *Rinaldo* de Händel

- c) Dansurile instrumentale se pot constitui în sensul unor cupluri care adoptă ca parte centrală un *trio* sau fac să se înlanțuie dansuri tipice de epocă după schema cu „da capo”:

Gavotta I – Gavotta II – Gavotta I (D.C.)

sau

Bourré I – Bourré II – Bourré I (D.C.)

Dintre dansurile vremii, mai ales *menuetul* este cel care introduce ca parte centrală o secțiune de *trio*.

- 5) Odată cu trecerea la stilul clasicilor vienezi, forma tristrofică mare se cristalizează definitiv. Ea cunoaște trei variante de bază, conform calităților generale ale secțiunii din centru:

- a) Forme cu Trio
- b) Forme unde „mijlocul” constituie o parte mediană cu individualitate insuficient constituită (o strofă mijlocie oarecare)
- c) Forme în care „mijlocul” îl reprezintă un episod apropiat ca factură de cele ale rondoului

- a) Cea mai importantă dintre ele este ***forma cu Trio***. Este de remarcat, aici, contrastul accentuat dintre extreme și secțiunea de centru, care se detașează prin calități speciale.

Astfel, un *Trio*, pentru a-și merita pe deplin numele, trebuie să arate următoarele însușiri:

- să fie contrastantă armonic, prin situarea într-o tonalitate nouă, marcată prin termenul „Maggiore” sau „Minore”, adică să se situeze în „omonima” celei de bază (sau în altă tonalitate)
- scriitura general va fi polifonică sau omofonă, în funcție de cum este concepută prima și ultima strofă
- structura și morfologia din *trio-urile* omofone este obligatoriu simetrică, cu periodicități și divizări frazeologice clar delimitate; părțile forme (de preferință lied mic tristrofic) sunt, de obicei, marcate prin bare duble cu repetiție
- în muzicile simfonice sau de cameră, *trio-ul* este intonat de grupe instrumentale care îl fac să se detașeze printr-o culoare timbrală proprie
- ca parte integrantă dintr-o formă mai mare, secțiunea de *trio* este detașabilă; ea poate constitui un moment de sine stătător, atacat direct „prin salt tonal”, și numai rar cu ajutorul unor pasaje de tranziție

În linii mari, o formă cu *trio*, va putea fi încadrată în următoarele variante privind constituirea și întinderea strofelor:

A	B	A	
a b a	a b a	a b a	Toate 3 strofe sunt tristrofice simple
a b	a b	a b	Toate 3 strofe sunt bistrofice simple
a b a	a b	a b a	Strofele sunt un amestec de bi și tristrofic
a b	a b a	a b	
a b (a)	a	a b (a)	RAR – atât la clasici, cât și la romantici: formele mari tristrofice în care <i>trio-ul</i> este <i>monostrofic</i> (o perioadă repetabilă)

În ansamblul tuturor formelor cu *trio*, o problemă aparte, dar de mare însemnătate stilistică pentru evoluția muzicii clasice, o formează trecerea *menuetului* către genul de *scherzo*. Se produce, în acest sens, o mutație importantă de la muzica de dans către o piesă „de caracter”, unde forma, aparent, rămâne aceeași, în schimb se transformă expresia ei generală.

Scherzo-ul clasic ia naștere din vechiul menuet datorită strădaniilor a doi clasici: J.Haydn și L.v.Beethoven. Pentru încheierea acestuia a fost nevoie de schimbări în structura generală a muzicii, cum sunt:

- accelerarea tempilor
- simplificarea valorilor de note (conducând la „ritmica de scherzo”)
- mutarea accentului metric pe timpul întâi (în menuet se accentua, practice, ultimul timp al măsurii de trei pătrimi)
- contopirea a 2-3-4 măsuri într-una singură

Contribuția cea mai importantă la definitivarea *scherzo-ului* a avut-o însă Beethoven. În creația sa acest gen străbate următoarele etape:

- *scherzo nedecarat*, care poartă încă vechea denumire de *Menuetto: Simfonia I / p.III*
- *scherzo intitulat ca atare*, însă cu unele reminiscențe de dans: *Sonata pentru pian în La major op.2, nr.2/p.III*
- *scherzo „matur”*, înțeles în deplinătatea calităților sale: *Simfoniile III, VII, IX*, părțile III și respectiv II
- *scherzo ca piesă de gen*, care depășește atât metrica obligatorie de trei timpi, cât și forma tradițională, ajungând până la stadiul de sonată: *Cvartetul op.131 în do# minor/p.V*, *Sonata op.31 nr.2/p.II*

b) **Formele mari cu mijloc o strofă mediană** sunt mai puțin numeroase, însă întrebunțate în diferite categorii de piese pentru instrumente sau lieduri vocale

c) **Formele cu mijloc episod**

Acestea, în locul trio-ului vor întrebunța o secțiune de mijlocie de mare instabilitate tonală, armonică și structurală, ceea ce o apropie de calitățile unui *episod de rondo*, făcându-I imposibilă „detașarea” din contextul general al formei.

♫ *Beethoven – Sonata pentru pian op.2 nr.1, partea II.*

Aici „episodul” devine puternic instabil și se leagă de repriză (A) prin armonii ce pregătesc revenirea tonalității de bază (Fa major).

Indiferent de tipologia strofei de mijloc, ca și stilul muzicii în care se încadrează, părțile unei forme mari tristrofice arată însușiri specifice, cum ar fi:

Strofa I A (menuet, scherzo, lied, piesă de caracter)	Strofa II B (trio, episod, strofă mediană)	Strofa III A (Av, A ₁)
- material tematic unitar, fără idei noi și fără contraste interne notabile - structuri și morfologii adecvate felului de muzică în care se înscrie (dans, cântec, piesă instrumental de gen) - uneori poate fi urmată de o tranziție	- este o nouă idee tematică, puternic contrastantă ca scriitură, timbre, tonalitate, armonie - caracter general „închis” sau „deschis” - caracter stabil sau instabil - poate să fie succedată de o „retranziție” cu rol de sudură a ultimei părți	Este revenirea (scrisă sau prin „da capo”) a primei secțiuni, alcătuind „repriza” formei. Aici sunt posibile două aspecte fundamentale: ➤ <u>repriza statică</u> (cea arătată anterior) ➤ <u>repriza dinamică</u> (sau „variata”)

Repriza dinamică suferă anumite schimbări, mai mult sau mai puțin profunde, în scopul de a-i spori interesul pentru ascultători. Mijloacele prin care se obține sunt de o mare varietate și importanță diversă:

- ♦ **variația melodică** aduce unele împodobiri ale melodiei principale, schimbări de intervalică și de profil general, sau ornamente (apogiaturi, triluri etc.)
- ♦ **variația de factură** transpune totul în zone mai înalte sau mai joase (adică o schimbare de „registru”)
- ♦ **variația armonică** se realizează prin „intervenții” în acompaniament, aducerea de noi armonii, îmbogățirea sau simplificarea densității sonore (prina dăugiri sau reduceri al numărului vocilor)
- ♦ **variația ritmică**, prin schimbări ale valorilor inițiale de durată și întrebunțarea „diviziunilor neregulate” (triolete, cvintolete etc.)
- ♦ **variația timbrală**, produsă datorită apariției noilor culori instrumentale (în muzica simfonică)
- ♦ **variația de structură**, care procedează la lărgiri sau restrângeri ale perioadelor sau frazelor, conducând, în cele din urmă, la *reprise prescurtate* sau *reprize lărgite*.

Barocul muzical

(sf. sec. XVI – prima jum. a sec. XVIII)

(„*Epoca basului cifrat*”¹⁵)

Barocul se impune în trei epoci:

1. Barocul timpuriu instalat aproximativ în jurul anilor 1650
2. Barocul matur către 1700
3. Barocul târziu 1730-1740

! Hugo Riemann: „Barocul se situează între maeștri Senfl și Gluck. Mai precis, putem spune că, în muzică, începuturile barocului (preclasicismului) au coincis cu sfârșitul perioadei de strălucire a polifoniei vocale a Renașterii, aureolată de contribuțiile celor doi titani Palestrina și Orlando di Lasso....., iar sfârșitul a fost marcat de dispariția celui mai de seamă reprezentant al acestei perioade, J.S. Bach,.....în anul 1750.”¹⁶

Baroc : franceză *baroque*, „bizar”, „ciudat”

portugheză *baruco*, „perlă cu formă neregulată, asimetrică”

Termenul **baroc** definește un nou stil care a apărut și s-a impus mai întâi în artele vizuale, arhitectură și pictură

- linii curbe, stil încărcat – excesiv de încărcat uneori – gust accentuat pentru ornament, pentru realizarea detaliului; într-un cuvânt „dezordine” după o perioadă de ordine (adică după perioada de ordine a Renașterii)

În muzică, termenul **baroc** definește stilul muzical care se cristalizează în arta europeană la sf. sec. XVI și prima jumătate a sec. XVIII.

Monodia acompaniată, tonalismul, instrumentalismul pur sunt cele trei dimensiuni principale ale noului stil muzical.

CARACTERISTICI:

- tendința spre un **stil mai simplu** care **să îmbine elementele polifonice cu cele armonice**
- Barocul a debutat defavorabil în arta polifoniei, locul ei fiind luat de cel al monodiei acompaniate. Totuși, polifonia a continuat să supraviețuiască mai ales în muzica instrumentală, rămânând totuși și în cea vocală, adaptată însă noilor condiții și cerințe impuse de legile armoniei sistemului tonal. Trecerea polifoniei în planul secund și al dependenței ei de armonie a dus la tratarea mai liberă a scriiturii, fiind mai simplă și mai aerisită atât în privința vocilor cât și în cea a tratării disonanțelor

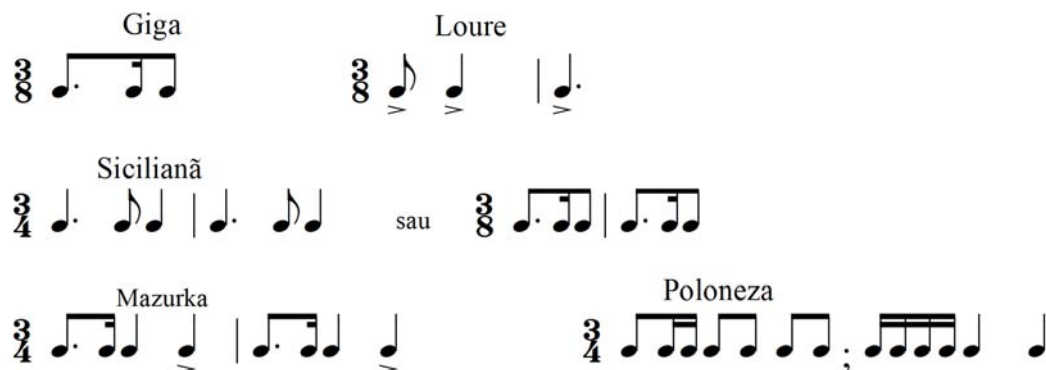
¹⁵ „*Basul cifrat* (*Generalbass* în germană sau *basso continuo* în italiană) datează din perioada stilului omofon, respectiv al armoniei. *Basul cifrat* era scris pentru instrumente care aveau roluri de acompaniament (clavecin, orgă, cembal, pian). Nu se indica în partitură toată factura melodică – armonico – ritmică, ci numai linia basului, peste care se adăuga cifrajul respectiv. Metoda *basului cifrat*, apărută în secolul al XVI-lea și dezvoltată în următoarele două secole, era considerată ca o tehnică utilă atât compozitorilor cât și interpreților. Compozitorii notau prescurtat compoziția, iar instrumentiștii puteau cânta restul vocilor nescrise pe baza legilor de conducere a vocilor, având totodată libertatea de a îmbogăți factura lor melodică – ritmică. Libertatea improvizatorie a interpreților în realizarea *basului cifrat* se dezvoltă foarte mult. O dată cu fixarea din ce în ce mai precisă a facturii armonico – ritmice, datorită completării integrale a partiturii de către compozitori, importanța practică a *basului cifrat* se micșorează treptat până la dispariție, rămânând azi doar ca un mijloc tehnic pentru începătorii armoniei”. (Dumitru Bughici – „*Suita și sonata*”, Editura Muzicală 1965, pag.8)

¹⁶ Vasile Iliuț – „*O carte a stilurilor muzicale*”, vol.I, Ed. Academiei de Muzică, București 1996

- se impune **monodia acompaniată** (de la Monteverdi). Locul muzicii corale polifonice „a cappella” este luat de cântul vocal solistic. Astfel, textul devine foarte clar → apar genuri ca: opera, cantata și oratoriul
 - monodia apare ca o reacție a muzicienilor față de vechiul stil polifon supraîncărcat. Ei se străduiesc să dezvolte monodia apropiată de profilul antic. Acest lucru îl cere Caccini (din cercul Camerata florentină) în lucrarea sa „Nuove Musica”, publicată în 1602. Consecința: apariția și afirmarea discursului muzical omofon care a impus organizarea tonală
 - Practica **monodiei acompaniate** a fost **aplicată și muzicii instrumentale**. Drept rezultat este apariția și evoluția unor genuri și forme de sine stătătoare ca: sonata, suita, cvartetul, toccata, uvertura, simfonia ș.a.
- **melodia** barocului capătă un substrat armonic și devine predominantă. Ea diferă în mare parte de perioadele precedente, cunoscând **o bogăție** nemaîntâlnită la toți parametrii și mai ales la parametrul **înălțime și durată**.
 - În consecință va apare **metrul ca un principiu coordonator al accentelor**, care trebuie să se succedă periodic, regulat.
 - Toate formele se vor încadra într-un anumit metru, care devine specific anumitor tipare.

Deci între ritmică, metrică și formă este o strânsă corelație.

Ex: - ritmică de ciaconă, ritmică și metrică de gavotă, de menuet, de gigă – care se vor încadra adesea în tipare bistrofice.



- **Semnele de nuanță, dinamică** care **sunt uneori, alteori lăsate la voia interpretului**, rămân încă un element ce influențează într-o mai mică măsură tiparul formal. Totuși **dinamica contrastantă**, alternanța – forte – piano, rămâne tipică pentru un important gen, cel al concertului instrumental preclasic.
- **muzica vocală** promovează alcătuirea **strofică**
- **Modurile medievale își pierd însemnătatea, locul lor fiind preluat de tonalitățile majore și minore**. J.S.Bach aduce o gândire muzicală dominată de **principiul tonalității** în lucrarea sa „Clavecinul binetemeperat” (48 preludii și fugi), în care realizează o sinteză între polifonie și stilul omofon. Tratatul de armonie a lui J.Ph. Rameau (1722) definitivează conceptul de tonalitate (major - minor)
- J.S.Bach aduce o gândire muzicală dominată de **principiul tonalității** → în consecință **apare armonia** consfințită de „Tratatul de armonie”(1722) a lui Jean Phillipe Rameau (1683 – 1764). **Armonia devine tot mai importantă, în detrimentul polifoniei**
- **Modulația** se impune ca element de stil și poate genera anumite structuri formale

- treptata înlocuire a “figurii” ca element de construcție (ce ține de lumea modurilor) cu motivul muzical care se aliniază mai ales lumii funcțional armonice. În baroc coexistă încă figura și motivul ca două entități structurale.
- utilizarea tonalităților va face ca modulația să fie frecvent utilizată, linia melodică va avea un substrat armonic.
- se definitivează structura ansamblurilor muzicale. În cadrul lor se cristalizează opoziția dintre un grup solistic și totalitatea ansamblului. Apar forme vocale cu acompaniament instrumental (opera, oratoriul, cantata)

Formele muzicii Barocului

În domeniul formelor se cristalizează anumite structuri:

1. **Formele strofice** – caracter omofon
2. **Formele polifonice** - ajung la punctul final al dezvoltării lor prin cristalizarea formei de fugă
3. Apar **forme noi** care vor fi **prezente și în perioada clasică**: sonata, rondo-ul și variațiunile ornamentale

Sistemul de forme muzicale din epoca barocului cuprinde:

- a) **Forme de lied** cu 1-2 sau mai multe strofe
 - b) **Rondoul monotematic** în care refrenul devine singura temă a acestei structuri
 - c) **Variațiunile**: variațiuni pe bas ostinat (Passacaglia & Ciaccona) și variațiuni ornamentale
 - d) Se cristalizează **sonata ca gen** (în creația lui Corelli) și **sonata ca formă** (în creația lui Scarlatti)
 - e) Se cristalizează **concertul instrumental** denumit **concerto grosso** care poate fi de mai multe feluri:
 - formă laică – „da camera”
 - formă eclesiastică – „da chiesa”
- ❖ Concertul permite etalarea tehnicii instrumentale și a potențelor expresive ale interpreților. În același timp, favorizează dezvoltarea calităților improvizatorice ale soliștilor, întrucât autorii nu obișnuiau, la acea epocă să scrie cadențele

f) **Formele improvizatorice**: *invențiunea, preludiul, fantezia și toccata*

g) **Formele polifonice au la bază principiul imitației**: *fuga, fugbeta*

h) **Formele vocal - simfonice (în lanț)**: *cantata, oratoriul, , missa, recviemul, opera,*

Suita instrumentală preclasică

- alte denumiri: *partită* (Italia, Germania), *ordre* (Franța)
- Termenul de „suită” este luat din limba franceză „suite” = succesiune, urmare

Suita constituie un ciclu de dansuri, ciclu alcătuit după mai multe criterii:

- al contrastului tematic, agogic și de caracter
- al unității tonale

La cristalizarea genului au contribuit:

- perfecționarea instrumentelor
- practica dansurilor de curte (un rol important – dansurile de la curtea franceză), practică care cerea o permanentă reînnoire a repertoriului

În cadrul suitei instrumentale vor fi preluate dansurile populare din vestul Europei, dansuri ce vor fi stilizate și prelucrate polifonic: *Allemanda* – dans de origine germană, *Couranta* – dans francez, *Sarabanda* – dans spaniol, *Giga* – dans englez

- Embrionul suitei preclasice îl constituie alăturarea a două dansuri contrastante ca factură și ca tempo: *pavana* și *gagliarda*. Uneori *gagliarda* putea fi înlocuită cu *saltarello*, un dans asemănător cu *gagliarda* atât prin caracter, metrică, cât mai ales prin mișcare

<i>Pavana</i>	<i>Gagliarda</i>
▪ denumită și <i>Paduana</i>, după numele orașului italian Padua, presupus a fi locul de origine al acestui dans ▪ dans cu caracter solemn ▪ mișcare lentă, măsura de 2/4 ▪ ea deschidea de obicei balurile din sec.al XVI-lea. A fost utilizată mult în Franța ca un dans al ceremoniilor de la curte	▪ cunoscut din aceeași perioadă ca și <i>pavana</i> ▪ dans vioi, plin de forță și temperament, caracterizat prin săriturile pe care le executau dansatorii ▪ scris în măsură de 3/4

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

La început nu a existat un număr fix al dansurilor în suită, și nici o ordine clară a lor. Cu timpul, mergându-se pe principiul contrastului, se ajunge la o succesiune precisă → cristalizată în *Suitele franceze* și *engleze* ale lui J.S. Bach →

- tipul fundamental al suitei în 4 părți (**1.Allemanda, 2.Couranta, 3.Sarabanda, 4.Giga**) începe să fie întâlnit în creația lui Johann Jacob Froberger, Jean Baptiste Lully (1632 – 1687), John Bull (1562 – 1628), William Byrd (1543 – 1623), Henry Purcell și a altor compozitori din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Dar el se cristalizează la începutul secolului al XVIII-lea, datorită îndeosebi lui Jean Phillippe Rameau (1683 – 1764) și lui Johann Sebastian Bach (1685 – 1750).
- pe lângă aceste 4 dansuri obligatorii vor mai apare multe altele ca: *menuetul*, *gavota*, *bourrée*, *loure* etc.
- *allemanda* (prima piesă), *giga* (ultima) – întotdeauna. Celelalte dansuri pot apărea în ordine diferită

Suita instrumentală atinge apogeul în creația lui Bach și Händel

- Bach – *Suitele franceze și engleze*

În suitele lui Bach întâlnim:

- o introducere menită să fixeze tonalitatea suitei denumită de el
 - **Preludiu** – pentru suitele instrumentale
 - **Uvertură** – suitele orchestrale
- **Aria** – secțiune menită să mărească contrastul dintre părți

Suita va sta la baza dezvoltării altor forme muzicale → Sonata preclasică va prelua structura bistrofică întâlnită în Allemandă (lucrările lui Scarlatti și alți compozitori ai epocii)

Pe la sfârșitul sec. XVIII, suitele preclasice își pierd însemnătatea, rolul important în muzica instrumentală fiind preluat de *sonată* și *simfonie*.

PRINCIPIILE DE BAZĂ ALE SUITEI:

- 1) **unitatea tonală** a întregului ciclu: **toate dansurile** erau scrise **în aceeași tonalitate**

! În unele suite se pot întâlni unul sau două dansuri scrise în omonima majoră sau minoră. Acest lucru nu încalcă principiul unității tonale, întrucât trecerea de la major la minor, sau invers, nu constituie o modulație efectivă, tonica rămânând neschimbată.

- 2) o **anumită ordine a dansurilor** urmărește totodată realizarea contrastului între ele prin:

- *caracter*
- *tempo*: **Allemanda** – moderato, **Couranta** – vivace, **Sarabanda** – andante și **Giga** – presto
- *măsură*: alternarea de măsuri binare cu ternare, simple și compuse

- 3) din punct de vedere al formei, în suită predomină **forma bistrofică**

- are 2 strofe (A și B)
- strofa B prelucrează de regulă ideea muzicală din A
- de obicei secțiunile A și B ale fiecărei părți se repetă
- în prima strofă, modulația pornește:
 - de la tonalitatea de bază spre dominantă (în cazul tonalității majore)
 - la dominantă sau la relativă majoră (în cazul tonalității minore)
- Strofa a 2-a (B) preia tonalitatea în care termină strofa I (A) și evoluează spre tonalitatea inițială

	Strofa I A	Strofa a II-a B
Pentru suite scrise atât în tonalitate majoră, cât și minoră	I V	V I
Pentru suite scrise în tonalitate minoră	Minor Relativă majoră	Relativă majoră Minor

Strofele suitei pot fi alcătuite din **perioade desfășurate** – baza tematică este formată dintr-un motiv sau două ce capătă o amplificare – o desfășurare – bazată pe imitații, secvențe, conducând spre cadența finală cu care se încheie ideea muzicală, respectiv perioada. Acest tip de perioadă **nu se împarte în fraze**.

1) Allemanda

♩ J.S.Bach – Suita engleză nr.3 în sol minor - *Allemanda*

Allemande.

Caracteristici:

2) Couranta

♩ J.S.Bach – Suita engleză nr.3 în sol minor - *Couranta*

Allegro vivace. (♩ = 94)

COURANTE.



Caracteristici:

3) Sarabanda

♩ J.S.Bach – Suita engleză nr.3 în sol minor – *Sarabanda*

Andante sostenuto. (♩ = 66.)

SARABANDE.

A musical score for J.S. Bach's Sarabande from the English Suite No. 3 in G minor, BWV 823. The score is in 3/4 time and features piano (p), mezzo-forte (mf), and crescendo (cresc.) markings. The score consists of five systems of piano and bass staves. The first system includes a piano (p) dynamic. The second system includes a piano (p) dynamic. The third system includes a piano (p) dynamic. The fourth system includes a piano (p) dynamic. The fifth system includes a piano (p) dynamic.

Caracteristici:

4) Giga

♩ J.S.Bach – Suita engleză nr.3 în sol minor – Giga

Molto allegro. (♩ = 144)

GIGUE

Caracteristici:

LECTURĂ FACULTATIVĂ:

🎵 Propuneri pentru audiție: J.S.Bach – Suitele franceze și suitele engleze

5) Contradansul

- este un dans de origine engleză (country dance = dans de țară)

Alte denumiri:

- în Franța a fost denumit anglaise
- în Germania – française

- tempoul dansului este *allegro*, iar măsura binară
- la început, dansul avea o singură figură care se repeta la nesfârșit. Ulterior, figurile s-au înmulțit, ajungând la 5 – 6 spre sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea. Evoluând, contradansul s-a contopit cu cadrilul, iar figurile caracteristice au căpătat denumirile: *Pantalone, Été, Poule, Trenis* și *Pastourelle*

6) Aria

- este singura piesă din suita preclasică care nu are caracter dansant
- prezența ariei într-un gen instrumental este o rămășiță a vremurilor în care muzica instrumentală își trăgea izvorul din transcrierea pieselor vocale și probabil tot de aici vine și tendința ca piesele instrumentale fără factură de dans, în care predomină melodia cantabilă să fie intitulate *arii*
- prin melodicitatea și caracterul ei nedansant exprimat într-o mișcare liniștită, aria aduce un contrast mai accentuat față de toate celelalte părți componente ale suitei
- se poate spune că aria instrumentală a fost influențată de cea vocală, ale cărei caracteristici le-a păstrat
- forma ei este variată, de la mono la tristrofică

🎵 J.S.Bach – Suita franceză nr.2 în do minor - *Arie*

A Un poco andante

Air.

The musical score is for J.S. Bach's Suite in D minor, No. 2, Air. It is written for a single melodic line on a single staff (treble clef). The key signature is D minor (three flats: Bb, Ebb, Ab). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Un poco andante'. The score is divided into two main sections, A and B. Section A is the first section, marked 'A' and 'Air.'. It consists of a single melodic line. Section B is the second section, marked 'B'. It also consists of a single melodic line. The score is written in a single system, with the first system labeled 'A' and 'Air.' and the second system labeled 'B'. The score ends with a double bar line and repeat dots.

7) Bourée

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

- caracter vioi
- începe cu anacruză
- ca dans popular folosea măsura de 3/8; devenit dans de curte, prin stilizare, măsura devine binară: 4/4, 2/2
- Formă bistrofică
 - Uneori, un *bourrée* este urmată de un al doilea *bourrée* (*Bourrée I* și *Bourrée II*). După al doilea dans se reia din nou *Bourrée I* (*da capo*), procedeu care se poate întâlni și la gavotă
 - ➔ formă tristrofică compusă (formă întâlnită și la *menuet*)

- asemănător cu *bourrée* este și rigaudonul. Între ele nu există nici o deosebire, având ambele aceleași caracteristici

J.S.Bach – Suita engleză nr.2 în la minor – *Bourée I și Bourée II*

BOURRÉE I.
(alternativement.)

Molto allegro. (♩ = 100.)



The musical score for J.S. Bach's Bourrée I and II from the English Suite No. 2 in A minor is presented in two staves. The left staff is labeled 'BOURRÉE I. (alternativement.)' and the right staff is labeled 'BOURRÉE II'. The tempo is 'Molto allegro. (♩ = 100.)'. The key signature is one flat (A minor). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf', 'cresc.', 'f', 'p', 'dim.', and 'poco a poco'.



Bourre I da Capo

8) Rigaudon

- vechi dans de origine franceză, cunoscut până la sfârșitul sec.XVI
- ca gen se apropie de *bourrée*
 - caracter vioi
 - măsura: 2/4 . Mai rar 3/4
 - începe cu o anacruză de o pătrime

9) Pavana

- dans vechi, având originea atât în Spania cât și în Italia
- cunoscută încă din sec.XVI – în lucrările primilor compozitori pt. lăută, când, împreună cu *saltarello* sau cu *gagliarda* forma două dansuri contrastante ce se cântau succesiv, prima în ordine fiind pavana

<i>Pavana</i>	<i>Gagliarda</i>
Dansuri contrastante ce se cântau succesiv	
Această împerechere succesivă de două dansuri constituie baza din care s-a dezvoltat mai târziu suita preclasică	

- caracter solemn
- în măsură de 2/4
- mișcare lentă, plină de gravitate

! Probabil că există o legătură între denumirea acestui dans și cuvântul latin *pavo* = păun

- începe să dispară treptat de prin a doua jumătate a sec.XVII → unii compozitori au reactualizat-o

🎵 O pavană celebră pt. pian: Maurice Ravel – „Pavană pentru o infanță defunctă”

🎵 Enescu – *Pavana* din *Suita pentru pian, op.10*

10) Gagliarda (Gaillarde)

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

- dans rapid, vioi, în măsura de 3/4, care se dansează prin sărituri
- acest dans, împreună cu *pavanna*, a constituit primele începuturi de formare a unui ciclu de dansuri cu caracter contrastant, pe care le găsim, cu mult înainte de apariția *suitei preclasice* (prima jum. a sec. XV), în diferitele lucrări pentru lăută. Aici, el era împerecheat cu pavana, căreia îi urma
- deși în ciclurile de dansuri din sec. XVI și în suitele de la începutul sec. XVII gagliarda juca un rol însemnat, ea începe să dispară, împreună cu pavana, către mijlocul sec. XVII

11) Gavota

- vechi dans popular care apare în Franța pe la începutul sec. XVII și ajunge la apogeu pe timpul lui Lully (1632 – 1687), având o mare răspândire la curtea lui Ludovic XIV
 - unul din dansurile obișnuite ale suitei sec. XVII
 - în sec. XVIII – în suitele preclasice
 - prin sec. XIX începe să-i apună gloria
- măsura de 4/4 sau de 2/2 (*Alla breve*)
 - întotdeauna începe cu o anacruză de 2 pătrimi, din care cauză termină pe timp tare
 - uneori: anacruză de 4 optimi (🎵 *Gavota* din *Simfonia clasică* de Prokofiev)
 - dans plin de vioiciune și optimism
 - de cele mai multe ori, gavota este urmată de o a doua gavotă – sau *trio* – care poartă denumirea de *musette* („cimpoi”) – se caracterizează prin prezența unui „punct de orgă” (pedală, notă ținută), ce se aude pe toată durata piesei, ca un fel de imitație a cimpoiului
 - formă tripartită compusă

🎵 Bach – *Gavota* din *Suita engleză nr.3* în sol minor

Gavotte I.
alternativamente

Gavotte II.
(ou la Musette.)

12) Double

- o întâlnim uneori în Suitele preclasice pt. pian: ex. *Suitele franceze sau engleze* de J.S. Bach
- de cele mai multe ori, aceste *doubles* apar după sarabande, rolul lor fiind de a aduce o variație a acestui dans
 - în genere, armonia, măsura și tonalitatea dansului respectiv rămân neschimbate (uneori se observă o alternare a modului minor cu cel major și invers)
- Variația adusă de *doubles* constă în:
 - ornamentarea liniei melodice a dansului astfel *dublat*
 - lărgirea mișcării sau amplificarea acompaniamentului
- în cazul succesiunii mai multor astfel de *doubles*, ne găsim în situația așa numitelor *variațiuni*



Bach – Suita engleză nr.3 în sol minor: cuprinde o *Sarabandă* urmată de *Double*.

Prin analizarea acestuia din urmă, se poate observa cu ușurință că structura armonică a sarabandei a rămas neschimbată, în timp ce melodia s-a îmbogățit prin *figurație* (folosirea unor note străine de tema inițială)

SARABANDE.

Andante sostenuto. (♩ = 66.)

Les agréments de la même Sarabande.

13) Menuetul

Este unul din dansurile cele mai răspândite de la sfârșitul secolului al XVII-lea, întreg sec. al XVIII-lea, și o bună parte din sec. al XIX-lea. Această largă răspândire se datorește caracterului său corespunzător cerințelor epocii:

- o linie melodică foarte expresivă, liniștită, dublată de mișcări coregrafice grațioase
- tempo moderat
- măsura de 3/4

Adoptat de curtea franceză și apoi de altele, dansul își schimbă în parte caracteristicile. La curte el trebuia să corespundă etichetei pretențioase, să creeze o atmosferă curtenitoare, galantă.

Popularitatea de care se bucura menuetul l-a impus în genurile muzicale mari: în operă, balet, simfonie.

Printre compozitorii care au contribuit la desăvârșirea formei sale cităm în primul rând pe Jean Baptiste Lully¹⁷.

Introducerea menuetului în:

- operă și balet se datorește lui Jean Philippe Rameau și Christoph Willibald Gluck
 - suita instrumentală – lui Bach și Händel
 - simfonie – lui Johann Stamitz
- suitele pentru orchestră de la sfârșitul sec.XVII și începutul sec.XVIII conțineau uneori mai multe menuete
- în vechile simfonii – menuetul apare ca ultimă parte
- Johann Stamitz (1717 – 1757) – compozitor ceh, fiind primul care a introdus menuetul ca parte a III-a în simfoniile sale. Haydn și Mozart îl introduc și în muzica instrumentală și de cameră
- Mozart i-a îmbogățit expresivitatea cu elemente lirice
- Beethoven va înlocui Menuetul cu Scherzo-ul printr-o accelerare a tempo-ului, accentuare a dinamismului și printr-o restructurare arhitecturală. Această tendință se resimte încă din vremea lui Haydn

Prin introducerea în muzica instrumentală, *menuetul* capătă un tempo mai mișcat, mai vioi decât în interpretarea sa pentru dans, apropiindu-se astfel de caracterul său inițial de joc popular.

¹⁷ **Jean-Baptiste Lully** (născut *Giovanni Battista Lulli* la 28 noiembrie 1632, Florența - d. 22 martie 1687, Paris) a fost un compozitor de origine italiană, care și-a petrecut cea mai mare parte a vieții la curtea regelui Ludovic al XIV-lea al Franței. În 1661 a devenit cetățean francez. Lully a fost unul dintre puținii oameni de la curtea lui Ludovic care a izbutit să-l impresioneze pe rege. Un pasionat al dansului, regele a făcut din Lully favoritul său și astfel Lully și-a început cariera uriașă în slujba Regelui Soare. Spre sfârșitul vieții, era unicul administrator al tuturor evenimentelor culturale din Franța.

Datorită domniei lungi a lui Ludovic al XIV-lea, (72 de ani), Lully a trebuit să se adapteze nevoilor regelui și să își axeze repertoriul treptat pe operă și imnuri aduse protectorului său. Perioada muzicii de dans de la curte se încheiea odată cu pierderea interesului lui Ludovic față de dans datorită înaintării în vârstă.

Viața libertină a lui Lully de la curte, bucurându-se de o libertate și autoritate absolută, nu l-au bucurat întotdeauna pe rege, mai ales datorită aventurilor amoroase ale compozitorului, care era bi-sexual.

Lully moare, după o lungă domnie în slujba culturii de la curte, datorită unui accident absurd. Dirijând una din piesele ce slăveau pompos întoarcerea la curte a lui Ludovic, de curând internat după o lungă convalescență, Lully își străpunge din greșeală laba piciorului drept cu bastonul mare și greu ce ținea ritmul - precursorul baghetei dirijorului de astăzi. Refuzând amputarea degetului cangrenat, Lully a murit la puțin timp după aceea. Comparativ cu poziția și uriașa sa reputație din timpul vieții, numele lui Lully a intrat în scurt timp în obscuritate.

La început, în suite se scria un *Menuet I*, urmat de un *Menuet II* – se întâlnește uneori și la Bach → ulterior, denumirea de *Menuet II* este înlocuită cu aceea de *Trio* → succesiunea devine:
Menuet – Trio – Da capo al Fine

<i>Menuet</i>	<i>Trio</i> (crează un contrast față de menuet)	<i>Da Capo al Fine</i> (<i>Menuet Da Capo</i>)
Întreaga orchestră	- interpretat numai de <u>trei instrumentiști</u> (soliști). Cu timpul nu mai este cântat de trei instrumentiști, dar scopul lui, crearea contrastului, se menține - folosea <u>omonima minoră</u> dacă menuetul era în tonalitate majoră, sau invers. Se utiliza și <u>tonalitatea subdominantei</u> sau a <u>relativei minore</u>	

! De aici a apărut denumirea de *Trio* dată părții a doua a menuetului, denumire care s-a păstrat până în zilele noastre – ca de altfel și sensul său contrastant – chiar când piesa nu este cântată numai de trei instrumente.

- prin prezența acestui *trio* și din cauza repetării *da capo* a menuetului, se spune că acest dans (ca și gavota, bourée etc) are o structură tristrofică compusă

Trio-ul – ca parte intermediară – se extinde și la alte genuri: la marș sau la scherzo.

🎵 J.S.Bach – *Menuetul* din Suita franceză nr.3 în si minor

Menuet.

Trio.

Menuet da Capo.

14) Loure

- dans popular de origine franceză din Normandia
 - mișcare moderată, cu un caracter mai grav
 - linie melodică bogat ornamentată și variată ritmic
 - măsura: 12/8 sau 6/4
 - formă bistrofică

 J.S.Bach – *Loure* din Suita franceză nr.5



Denumirea dansului vine de la un vechi instrument popular cu același nume, cu care se acompaniau dansatorii. A fost introdus în baletele operelor din sec. al XVII-lea.

15) Passepied

- dans popular de origine franceză
 - în măsură de 3/8
 - ca gen se apropie de menuet, având însă un caracter mai vioi
 - începe cu o anacruză pe timpul al treilea
 - ritm uniform, fără prea multă varietate (ca menuetul)
- uneori, în suite apare un al doilea *passepied*, după care se execută din nou primul dans
 - Forma
 - în general – formă bistrofică
 - când este urmat de un al doilea dans, după care se repetă primul ➔ structură tristrofică compusă
 - uneori: formă de rondo (A – B – A – C – A) ( Ex. Bach – fragm. din *Suita engleză nr.5*)

 Bach – *Passepied I și II* din *Suita engleză nr.5* în *mi minor*

A Allegretto vivace. (♩ = 66.)

PASSEPIED I.
(en Rondeaux)



B

C

PASSEPIED II.



Passepied I da capo.

16) *Siciliana*

- dans de origine italiană

- mișcare moderată
- măsura: 6/8 (cel mai frecvent), 6/4, 9/8 sau 12/8
- caracter foarte melodios și pastoral
- factura sa ritmică:

6/8



3/4



Introducerea siciliane în lucrările culte (cantate, opere, suite instrumentale, concerte) ale lui J.S.Bach, Händel, Bizet, Gabriel Fauré, Giacomo Meyerbeer, Schumann, Ceaikovski etc., se datorează în primul rând specificului său melodic cu tentă minoră, cu nuanță pastorală și bineînțeles ritmicii caracteristice.

Sonata barocului

Termenul de SONATĂ este utilizat cu sens de:

1. GEN MUZICAL = o lucrare instrumentală alcătuită din mai multe părți contrastante între ele
2. FORMĂ MUZICALĂ → se referă la structura interioară a unei părți

Sonata barocului s-a dezvoltat din forme comune cu *suita*. Un cuvânt important l-au avut Bach și Händel în evoluția genului de sonată, care tinde, prin căutările lui Domenico Scarlatti și ale lui Carl Philipp Emanuel Bach, la cristalizarea într-o formă nouă. Datorită aportului creator al clasicilor vienezi – Haydn și Mozart – se ajunge la definitivarea tipului de sonată clasică.

În sec.XVI:

- „Sonata” (din italianul *suonare*) = a suna → a cânta la un instrument spre deosebire de
- „Cantata” (ital. *cantare*) = a cânta → o piesă vocală

1.GENUL DE SONATĂ = este o compoziție (lucrare) muzicală alcătuită din mai multe părți contrastante între ele

- termenul de sonată cunoaște mai multe modificări, trecând prin faza de *canzone da sonar*, *canzone sonata*, *sonata*

Titlul de „*Sonată*” acordat unei lucrări instrumentale → prima dată în lucrările lui Giovanni¹⁸ și Andrea¹⁹ Gabrieli (sec.XVI). Genul va fi cultivat și de alți reprezentanți ai epocii.

În sec. XVII – XVIII, termenul de „*sonată*” indică un gen de muzică instrumentală pentru un ansamblu format din 3 instrumente, de unde și denumirea de ***trio – sonată***.

Se cunosc două tipuri de TRIO – SONATĂ: ***sonata da chiesa*** și ***sonata da camera***. Încetățenirea acestor termeni i se atribuie lui **Arcangelo Corelli**²⁰, cel care a făcut pasul decisiv în crearea muzicii instrumentale ca gen de sine stătător. Vioara monopolizează acum *sonata* sub cele două orientări (*da chiesa* și *da camera*) pentru aproape o jumătate de secol.

1) *sonata da chiesa* (forma bisericească): alcătuită din 3 – 5 mișcări

- avea caracter polifonic pentru a putea fi interpretată în biserică. Treptat și-a îmbogățit conținutul, apropiindu-se din ce în ce mai mult de *sonata da camera*. Cu timpul se observă o dispariție a diferențelor între cele două tipuri de sonate
- se scria pentru 3 instrumente
 - ↳ 2 viori – putea fi înlocuite cu flaut sau oboai
 - ↳ Basul general = clavecin, orgă, violoncel

¹⁸ **Giovanni Gabrieli** (Veneția, 1557 – id., 1612) – nepot al lui Andrea Gabrieli

¹⁹ **Andrea Gabrieli** (Veneția, 1510 – id., 1586) – cantor la basilica San Marco, a fost organist la Verona, iar în jurul anului 1557, organist la biserica San Jeremia din Veneția. Încă din acea epocă a candidat pentru postul de organist la San Marco, dar prima dată concursul a fost câștigat de Claudio Merulo. De-abia în 1585, după plecarea lui Merulo la Parma, a putut să împartă această funcție cu nepotul său Giovanni

²⁰ **Arcangelo Corelli** (1653 – 1713) – compozitor și violonist italian, considerat unul dintre cei mai de seamă violoniști ai generației sale

Structura *sonatei da chiesa* era următoarea:

- începea de cele mai multe ori cu o introducere lentă, cu sonorități acordice
- o parte repede – *allegro* – cu caracter *fugato*
- o parte lentă cu un pronunțat caracter cantabil
- o parte repede, de obicei cu caracter dansant, cu elemente de *fugato*. Caracterul dansant apare mai târziu, ca o tendință de apropiere a sonatei *da chiesa* de *sonata da camera*

Tipul de sonată *da chiesa* îl găsim la mulți compozitori, începând cu Tommaso Antonio Vitali, Arcangelo Corelli, Tomaso Battista, până la Bach și Händel.

2) *sonata da camera* (forma laică)

- era foarte apropiată de suită datorită dansurilor din care era alcătuită (allemanda, couranta, sarabanda, giga etc.)
- se interpreta mai mult în casele iubitorilor de muzică, de unde vine și numele genului

Fenomenul care ne interesează în evoluția muzicii instrumentale este tendința de a unifica cele două stiluri de sonate – lucru pe care-l observăm la Giovanni Battista Vitali (1644 – 1692) și Arcangelo Corelli (1653 – 1713).

2.FORMA DE SONATĂ s-a dezvoltat din prototipul structurii bistrofice prezentă în suita preclasică

Între piesele muzicale din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, purtând denumirea de sonate (în afară de trio – sonate), existau unele larg răspândite, alcătuite dintr-o singură parte, scrise pentru diferite instrumente, în special pentru clavecin. Printre compozitorii din această perioadă, autori ai unor astfel de lucrări se numără și Domenico Scarlatti²¹ (1685 – 1757).

- Bach (1685 – 1750) compune primele sonate pentru vioară cu pian obligat → alcătuite pe principiul suitei preclasice

Un rol important în dezvoltarea *formei de sonată* l-a avut **Domenico Scarlatti** (1685 – 1757) și **Carl Philipp Emanuel Bach** (1714 – 1788).

Forma de sonată se cristalizează în prima jumătate a sec.XVIII în creația lui **Domenico Scarlatti** (1685 – 1757)

- o dă denumirea de „sonată” unor piese pentru clavecin de dimensiuni reduse (intitulate inițial *Exerciții*) – în formă bistrofică, echivalente cu *Allemanda*.

Tipul frecvent al formei de *Allemandă* folosit și în *Sonată*



În acest fel, scriind sonate într-o singură parte, începe să se profileze la Scarlatti forma de sonată: **monotematică** și **bistrofică**, cu structură preluată din Allemanda suitei preclasice

²¹ DOMENICO SCARLATTI (26 octombrie 1685, Neapole – 23 iulie 1757, Madrid). Este fiul lui Alessandro Scarlatti, reprezentant de frunte al școlii de operă de la Neapole. Domenico Scarlatti a călătorit în multe țări unde a activat ca clavecinist și compozitor. Este autorul a numeroase lucrări vocale (opere, cantate, oratorii), dar a rămas în istoria muzicii ca autor de piese pentru clavecin, instrument la modă în vremea lui. Inițial a denumit lucrările sale *Exerciții* sau *Piese*, ca mai târziu să le intituleze *Sonate*. Alessandro Longo a alcătuit o ediție în 11 volume cuprinzând 545 de sonate (Ed. Ricordi).

DESCRIEREA FORMEI DE SONATĂ:

Sonata de tip Scarlatti:

- toate inovațiile aduse de Scarlatti se referă doar la *forma de sonată*. Toate sonatele lui Scarlatti sunt scrise într-o singură mișcare și au structură bistrofică.
- conținutul muzicii sale nu atinge dimensiuni prea ample. El a redat în muzică aspecte optimiste de viață, tinerețea, exuberanța, bucuria de a trăi, natura etc.
- pentru sonatele lui Scarlatti este tipică apariția, în cadrul primei secțiuni (A), a două teme cu tonalități diferite (tonică – dominantă) (chiar dacă conținutul lor este identic), care vor deveni mai târziu tema principală și cea secundară. În acest sens, secțiunea A va deveni expoziția din sonata clasică

Strofa A = va deveni <i>expoziția din sonata clasică</i>	
Tema principală I	Tema secundară V

- secțiunea B conține germenele dezvoltării și al reprizei, însă numai pentru tema secundară

Strofa B	
Tema principală V	REPRIZA doar cu Tema secundară I

Sonata de tip Scarlatti va evolua treptat spre tristroficitate încă din Baroc.

- Un prim pas îl va face Bach (*Invențiuni la 2 voci* – Si b major, Mi major, în care strofa a 2-a începe cu o dezvoltare a materialului tematic, reprezentând germenele unei strofe mijlocii, după care se aduce repriza cu relații tonale schimbate)

Unul din compozitorii care au continuat investigațiile în domeniul formei a fost al doilea fiu a lui J.S.Bach, **Carl Philipp Emanuel**. El s-a făcut cunoscut prin activitatea muzicală desfășurată la Berlin și Hamburg, ca autor de oratorii, cantate, simfonii și în mod deosebit prin creația pentru pian.

Contribuția lui Carl Phillippe Emanuel Bach în domeniul *genului și formei de sonată*:

1) În domeniul *genului de sonată*:

- realizarea ciclului din mai multe părți contrastante (3 – 4 mișcări)

Domenico Scarlatti	C.Ph.Em.Bach
O mișcare	3 – 4 mișcări

2) În domeniul *formei de sonată*

- trebuie subliniată trezirea de la structura bistrofică folosită de Domenico Scarlatti la împărțirea sonatei în trei secțiuni (așa cum este și astăzi):
 - expoziția (așa cum se profilase la Domenico Scarlatti)
 - dezvoltarea
 - repriza
- realizarea reprizei cu ambele teme, spre deosebire de Scarlatti, unde repriza se realiza numai cu tema secundară

Domenico Scarlatti	C.Ph.Em. Bach
Structură bistrofică (A B)	Structură tristrofică (1.expoziția 2.dezvoltarea 3.repriza)
Expoziția I V	
Repriza numai cu tema secundară V ①= repriza	Repriza cu ambele teme I I

Tema are un caracter hotărât și dinamic. Primul motiv mobil – o secvență de terțe ascendente în șaisprezecimi expusă de mână dreaptă – este imediat imitat de mână stângă. Al doilea motiv, în optimi, cu același caracter hotărât, dă o mai mare stabilitate temei și se repetă descendent, când pe dominantă, când pe tonică.

Desfășurarea ideii muzicale, bazată tot pe secvențe, păstrează caracterul dinamic al temei și ține încordată atenția până la concluzia primei secțiuni (A), unde noua tonalitate (Re major) reușește să se impună.

Secțiunea B, începând cu prezentarea temei în Re major, caută să se elibereze de această tonalitate și să ajungă din nou, în concluzie, la tonalitatea inițială (sol minor), cu care se încheie atât secțiunea cât și sonata.

A *ALLEGRO* (♩ = 120)

590. *f*

sol m

²² DUMITRU BUGHICI – *Suita și sonata*, Editura Muzicală 1965, pag.81 – 82

The musical score consists of six systems of staves. The first system begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) section with a crescendo (*cres.*). The second system continues with a piano section and a forte section. The third system features a forte section and a piano section with a crescendo. The fourth system is labeled "Concluzie" and includes a repeat sign with a boxed "B". The fifth system begins with a piano section and a forte section. The sixth system features a forte section and a piano section with a crescendo.

Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), *cres.* (crescendo), and *sf* (sforzando). Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. Articulations include accents and slurs. The piece concludes with a section labeled "Concluzie" and a repeat sign with a boxed "B".

The musical score consists of six systems of staves. The first system includes dynamics *f*, *p*, *cres.*, *f*, *p*, and *cres.*. The second system includes *f*. The third system includes *p*, *cres.*, *f*, and *p*. The fourth system includes *f*. The fifth system includes *f*, *p*, *cres.*, *f*, *p*, and *cres.*. The sixth system includes *f*. The word "Concluzie" is written in red above the final system. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece concludes with the text "sol m" at the bottom right.

Concluzie

sol m

Deși în linii mari se mențin caracteristicile allemandei, observăm tendința spre repriză. În prima secțiune (A) putem diferenția câteva elemente tematice și anume:

- Elementul tematic de bază, care creează o atmosferă impunătoare, energică, cu mobilitatea proprie allemandei (*a*)
- Un element tematic, mai puțin volitiv, constituit din secvențe, care aduce o relaxare, lărgind perspectiva primelor două măsuri (*b*)
- O variantă a elementului *b*, obținută prin concentrare (*c*)
- Un element variat din *a*, care are drept scop realizarea modulației spre dominantă (*La major*) cu care se termină secțiunea (*d*)

A

a ALLEGRO (♩ = 112) **b**

566. *f*

re m

²³ DUMITRU BUGHICI – *Suita și sonata*, Editura Muzicală 1965, pag.83 – 84

În secțiunea a 2-a (B), elementul **a** este expus la dominantă, urmat de elementul **c** în Fa major, după care, printr-o scurtă modulație, elementele **b** și **c** variate sunt expuse în tonalitatea de bază – *re minor*. Elementul de concluzie **d** este mai concentrat, îi lipsesc secvențele modulatorii, păstrând cadența din prima secțiune însă în tonalitatea inițială.

Readucerea elementelor **b** și **c** în tonalitatea inițială dă aspectul de repriză parțială sau de tendință spre repriză. Dacă s-ar fi adus și primul element tematic (**a**) în *re minor*, ar fi fost o repriză completă.

În multe sonate de Scarlatti se poate observa, în cadrul secțiunii B tema a doua în tonalitatea de bază, deci tendința spre repriză.

The musical score consists of five systems of piano music. The first system is a continuous melodic line with fingerings. The second system is divided into two measures: the first measure is marked 'm.d.' and the second measure is marked 'f' and 'La M' (Lydian mode). The third system is a continuous melodic line. The fourth system is divided into two measures: the first measure is marked 'p cres.' and the second measure is marked 'f' and 'C - Fa M' (C major). The fifth system is divided into two measures: the first measure is marked 'p' and the second measure is marked 'cres.'.

REPRIZA

b-re m

First system of the musical score. The treble staff contains a melodic line with fingerings (5, 2, 4, 3, 3, 2, 5, 1, 5, 3) and a trill (tr) on the final note. The bass staff has a bass line with fingerings (2, 1, 4, 2) and a dynamic marking of *f* (forte).

Second system of the musical score. The treble staff contains a melodic line with fingerings (1, 2) and a trill (tr). The bass staff has a bass line with fingerings (1, 2) and dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte).

Third system of the musical score. The treble staff contains a melodic line with fingerings (3, 4, 1, 3) and a trill (tr). The bass staff has a bass line with fingerings (3, 4, 1, 3) and dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte).

c-re m

Fourth system of the musical score. The treble staff contains a melodic line with fingerings (4, 1, 2) and a trill (tr). The bass staff has a bass line with fingerings (1, 2) and a dynamic marking of *p cres.* (piano crescendo).

d-re m

Fifth system of the musical score. The treble staff contains a melodic line with fingerings (1, 2, 1, 3, 1, 4, 2) and a trill (tr). The bass staff has a bass line with fingerings (1, 2, 4) and a dynamic marking of *m.d.* (moderato).

Sonata în *Sol major* continuă tendințele apărute în sonata analizată anterior. În această sonată, în cadrul primei secțiuni (A), există o a doua temă expusă la dominantă, precedată de o punte. Din punct de vedere al formei, putem vorbi de un embrion de expoziție din viitoarea sonată clasică.

Secțiunea a doua (B) menține tradiția allemandei și începe cu prima temă la dominantă, după care, printr-o punte, se pregătește intrarea celei de a doua teme în tonalitatea inițială – *Sol major*. Repriza cuprinde numai tema a doua.

În această sonată observăm o conturare mai evidentă a unei noi teme distincte și a punții, elemente specifice sonatei bitematice.

Prin conciziunea și energia primei teme, prin tema a doua necontrastantă față de prima, dar precis conturată, prin expunerea ei în secțiunea B în tonalitatea inițială, *Sonata în Sol major* reprezintă un exemplu tipic de sonată veche în care se profilează elemente ale sonatei clasice.

Tema I - Sol M fraza a

A *PRESTO* (♩ = 76) *f* (2313) *sf* *mf* fraza b

p *p* *pp poco meno* reluarea frazei b

PUNTEA *mosso* *mf* *p*

Tema II-Re M *mf* *p* *f*

First system of a musical score in G major, 2/4 time. It consists of five measures. The first measure has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second measure has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The third measure has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth measure has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The fifth measure has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece ends with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dynamic marking *f* is present in the third measure.

CONCLUZIA

Second system of the musical score, continuing from the first. It consists of five measures. The first measure has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second measure has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The third measure has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth measure has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The fifth measure has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece ends with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dynamic marking *f in tempo* is present in the fourth measure.

Third system of the musical score, starting with a repeat sign. It consists of five measures. The first measure has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second measure has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The third measure has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth measure has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The fifth measure has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece ends with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dynamic marking *f* is present in the second measure. A section marker **B** is placed at the beginning of the system. The text "Tema I - Re M" is written above the first measure. The text "frazza a (2313)" is written above the second measure. The text "frazza b" is written above the fifth measure. A dynamic marking *sf mf* is present in the fifth measure.

Fourth system of the musical score, continuing from the third. It consists of five measures. The first measure has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second measure has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The third measure has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth measure has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The fifth measure has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece ends with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dynamic marking *p* is present in the second measure. A dynamic marking *pp poco meno* is present in the fifth measure. The text "(31318143)" is written above the first measure. The text "reluarea frazei b" is written above the fourth measure.

PUNTEA

Fifth system of the musical score, starting with a repeat sign. It consists of five measures. The first measure has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second measure has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The third measure has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth measure has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The fifth measure has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece ends with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dynamic marking *mozzo* is present in the first measure. A dynamic marking *mf* is present in the second measure. A dynamic marking *p* is present in the fourth measure. The text "in tempo" is written above the second measure.

5 3 2 5 1 4 5 3 5

mf *p* *f*

Tema II - Sol M

Repriză parțială

2 5 3 5 3 5 3 4 5 5

f

5 5 2 5 3 5 3 4 1 5 5

p

4 4 2 1 3 3 1 3 5 5 2 3 1 3 5 5 3 1

f

CONCLUZIA - Sol M

1 3 2 5 1 4 5 3 1 4 2 5 3

rit. *f in tempo*

Rondo-ul preclasic

(rondo-ul monotematic)

- Forma de rondo, ca piesă instrumentală, se cristalizează în a doua jumătate a sec.XVII
- provine din cântecele și dansurile populare → preluat și adaptat necesităților de expresie ale compozitorilor din sec.XVII și XVIII – Couperin, Rameau, Bach etc., drept pentru care a fost numit și rondo-ul baroc sau rondo-ul clavecinistilor francezi

Caracteristici:

- a) – formă cu refren.

Ideea principală: **refrenul**

alternează cu

ideile secundare: **episoade** sau **cuplete**

- b) – formă monotematică, în care cupletele aduc un material tematic derivat din refren

- c) – nu are structură fixă – numărul cupletelor (episoadelor) este variabil

- d) – REFRENU devine TEMA acestei structuri

- Rondo-ul începe și se termină cu refrenul
- Are formă monostrofică, fiind alcătuită dintr-o perioadă simetrică (8 – 16 măsuri), delimitată strict prin cadente care se încheie obligatoriu în tonalitatea principală
- Apare neschimbat după fiecare cuplet. Numai în cazuri excepționale pot apărea modificări neesențiale

- e) – CUPLETELE (EPISOADELE)

- sunt idei secundare derivate din refren
- Numărul lor este variabil: 2 sau mai multe

A B A C A D A E A etc.

- Fiecare cuplet are o tonalitate proprie
 - de obicei se folosesc tonalități înrudite de gr.I
 - uneori, ultimul cuplet apare în tonalitatea inițială
- Cu cât cupletul este mai aproape de sfârșit, cu atât mai amplă este dimensiunea sa:
 - I cuplet = frază sau frază dublă
 - II cuplet = perioadă
 - III cuplet = perioadă dublă, lărgită

- f) – de obicei lipsesc punțile și coda, întrucât amplificarea cupletelor conduce nemijlocit la refren, iar prezența refrenului, cu care se încheie rondo-ul, face inutilă prezența codei

🎵 *Francois Couperin – Rondo (pag.127)*

🎵 *Bach – Rondo din Suita nr.2 în si minor pentru flaut și orchestră BWV 1067 (pag.130)*

🎵 *Francois Couperin – Les Calotins et les Calotines (XIX Ordre) (pag.130)*

🎵 *Francois Couperin – Soeur Monique (XVIII Ordre) (pag.131)*

Rondo

Allegretto giocoso ♩ = 120

Francois Couperin (1668 - 1733)

A (Refren)



B Episod (Cuplet) 1



C Episod (Cuplet) 2

First system of musical notation for 'C' Episod (Cuplet) 2. The treble clef staff begins with a *mf* dynamic marking. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The bass clef staff features a whole note chord in the first measure, followed by a half note chord in the second measure, and a whole note chord in the third measure.

Second system of musical notation for 'C' Episod (Cuplet) 2. The treble clef staff continues with eighth and sixteenth note patterns. The bass clef staff features a half note chord in the first measure, followed by a half note chord in the second measure, and a half note chord in the third measure.

A

Third system of musical notation for 'C' Episod (Cuplet) 2. The treble clef staff continues with eighth and sixteenth note patterns. The bass clef staff features a half note chord in the first measure, followed by a half note chord in the second measure, and a half note chord in the third measure. A *f* dynamic marking is present in the second measure of the bass staff.

Fourth system of musical notation for 'C' Episod (Cuplet) 2. The treble clef staff continues with eighth and sixteenth note patterns. The bass clef staff features a half note chord in the first measure, followed by a half note chord in the second measure, and a half note chord in the third measure.

D Episod (Cuplet) 3

Fifth system of musical notation for 'D' Episod (Cuplet) 3. The treble clef staff begins with a *mf* dynamic marking. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The bass clef staff features a whole note chord in the first measure, followed by a half note chord in the second measure, and a whole note chord in the third measure.

Sixth system of musical notation for 'D' Episod (Cuplet) 3. The treble clef staff continues with eighth and sixteenth note patterns. The bass clef staff features a half note chord in the first measure, followed by a half note chord in the second measure, and a half note chord in the third measure. A *mf* dynamic marking is present in the second measure of the bass staff.

musical score for piano, measures 1-16. The score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of four systems of two staves each. The first system (measures 1-4) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 5-8) includes a crescendo (*cresc.*) and a fortissimo (*ff*) dynamic. A section marker 'A' is placed above the staff at the start of measure 8. The third system (measures 9-12) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 13-16) concludes with a 'molto rit.' (molto ritardando) instruction. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

▪ J.S.Bach – *Rondo* din Suita nr.2 în si minor pentru flaut și orchestră BWV 1067

Rondo

BACH - Suita nr.2 în si minor BWV 1067

▪ Francois Couperin – *Les Calotins et les Calotines* – XIX Ordre

▪ **Francois Couperin – Soeur Monique – XVIII Ordre**

RONDEAU

Tendrement sans lenteur

p

mf

1^a *2^a*

mf

p

f

cre - - - scen - - - do

dim. *p dolce*

Poco rit. *1^a* *2^a* *FIN*

Gavotte en Rondeau

(Partita III BWV 1006)

Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

6

12

17

22

27

31

35

40

45

50

54

58

62 *tr*

67

72

76

80

85

90

95

Variațiunile barocului

(Variațiuni polifonice)

Variațiunea este o formă muzicală bazată pe o idee principală numită *temă*, care va fi prezentată de fiecare dată variat. Această formă se cristalizează în baroc și se concretizează în 3 structuri:

A. **Variațiuni pe bas ostinat:** *Passacaglia* și *Ciaccona*

B. **Variațiunile ornamentale**

C. **Variațiunile pe coral**

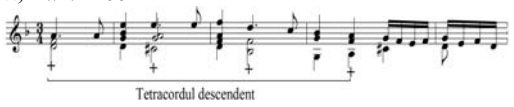
Variațiunile pot fi întâlnite ca lucrări independente sau incluse în lucrări mai ample (concert, suită).

A. Variațiunile pe bas ostinat: *Passacaglia* și *Ciaccona*

- sunt genuri polifonice concretizate în *Passacaglia* și *Ciaccona* (*Chaconne*) → la origine sunt forme de dans. Astfel, variațiunile baroc vor îmbina principiile variațiunilor polifonice cu simetria specifică formelor de dans
- tema se va repeta de-obicei la bas, peste care restul vocilor vor broda variațiunile

Passacaglia	Ciaccona
- <i>Passacaglia</i> (în fr. <i>Passacaille</i>, în spaniolă <i>passacalle</i> – vine de la <i>pasar</i> = a trece, <i>calle</i> = stradă) - vechi dans popular cunoscut întâi în Spania și apoi în Italia - a fost un dans acompaniat de cor, tamburină și piccolo - în timpul lui Ludovic XIV – cunoscută și ca dans solistic - mișcare lentă, uniformă - <i>passacaglia</i> timpurie este introdusă între diferitele dansuri, în variațiunile pe tema unei arii sau în muzica de scenă - apare încă din sec. XVII – XVIII: ➤ ca <u>parte constitutivă a unei suite</u> (ex. Partitele și Suitele lui Johann Pachelbel, Girolamo Frescobaldi, Maurizio Cazzati, Johann Mattheson etc.) ➤ ca <u>piesă instrumentală de sine stătătoare</u> pentru pian, clavecin sau orgă ➤ în <u>operele și baletele</u> lui Jean Baptiste Lully, Jean Philippe Rameau - compozitorii clasici și romantici au abandonat complet această formă - în muzica contemporană - rar	- ital. <i>Ciaccona</i>; spaniolă <i>Chacona</i> - dans popular adus în Spania din Mexic, după care a trecut în Italia și Franța - cunoscută în Spania de la încep. sec.XVI, atât ca dans, cât și ca piesă instrumentală ce însoțea sarabanda, <i>ciaccona</i> a întâlnit în Italia un dans asemănător, <i>passacaglia</i> - transformarea acestui dans dint-unul mișcat într-unul rar are loc în sec.XVII, în baletetele lui Jean Baptiste Lully - din Franța, unde capătă un caracter măreț, <i>ciaccona</i> se răspândește și în alte țări ➤ ca <u>dans instrumental</u> inclus în: ▪ <u>suitele preclasice</u> (ca piesă finală) ▪ <u>finalurile unor opere</u> ➤ <u>piesă de sine stătătoare</u> - în sec.XIX – neglijată, dar în sec.XX se pare că vrea să revină ➤ Bela Bartok plasează la începutul <i>Sonatei</i> sale pentru vioară o <i>Ciacconă</i>

- forma ei, ca și a ciacconei se schițează cu mult înainte, apărând în motetele din sec. XII – XIII, sub aspectul unor repetări constante ale unui motiv scurt	➤ Maurice Ravel reușește cu <i>Bolero</i>-ul său o adaptare tipic orchestrală a principiului ciacconei 🎵 <i>Ravel – Bolero</i> Ravel practică un sistem de variațiune inedit: tema este expusă integral de 17 ori, fără ca acompaniamentul sau liniile melodice să fie modificate. Se modifică doar instrumentația
Spre deosebire de variațiunile omofone care au o formă încheagată, de sine stătătoare, pentru fiecare variațiune în parte, <i>variațiunile polifonice se înlănțuie una după cealaltă fără întrerupere</i>	

	CARACTERISTICI (în zilele noastre diferența dintre ele aproape a dispărut)	
	Passacaglia	Ciaccona
Modalitățile de lucru	▪ formă strictă de variațiuni ▪ într-o tonalitate minoră ▪ metru ternar	▪ o formă mai liberă de variațiuni ▪ tonalitate minoră Poate să apară și în: ▪ tonalitate majoră ▪ metru ternar, dar și binar
Profilul temei produce diferențierea cea mai mare	<u>Tema</u>: de obicei o perioadă indivizibilă de 8 măsuri în care linia melodică este alcătuită din valori mari 🎵 <i>Bach – Passacaglia în do minor pt. orgă</i> (construită pe un bas ostinat)  🎵 <i>Bach – Pasacalia în do minor pt. orgă</i> - EVOLUȚIA TEMEI - expoziția temei, o melodie foarte simplă, al cărei început este împrumutat de la un muzician francez din sec. XVII, André Raison, este urmată de 20 de variațiuni, caracterizate prin combinarea temei cu un motiv secundar, de fiecare dată altul <u>Tema</u> ▪ se menține în 15 din cele 20 de variațiuni ▪ se modifică ritmic după amplexarea motivelor secundare care o acompaniază în variațiunile 5,9 și 13 ▪ apare la soprano în variațiunile 11, 12 ▪ apare la alto în var.13 ▪ este doar sugerată de bas în variațiunile 14 și 15	<u>Tema</u> = 4 – 8 măsuri - se mai utilizează denumirea de <i>bas de ciacconă</i> (=tetracordul descendent de la tonică la dominantă) 🎵 <i>Bach – Ciaccona pt. vioară solo în re minor din Partita II, BWV 1004</i>  Tetracordul descendent
Modalitatea de aducere a temei	<u>Tema</u> – apare la bas – mai rar apare și la alte voci – numai din necesitatea unui contrast	<u>Tema</u> – apare prima dată la bas apoi la alte voci
Profilul temei	Oricâte transformări ar suferi <u>tema</u> , ea rămâne, în permanență, ușor de recunoscut	<u>Tema</u> – transformări ➔ profilul inițial se pierde, tema putând fi recunoscută cu greu. Doar ansamblul tuturor vocilor permite uneori să se sesizeze legătura variațiunilor cu tema 🎵 <i>Bach – Ciaccona pentru vioară</i> - tema suferă 32 de modificări melodice care depășesc simpla ornamentare

! Intitulând „ciacconă sau passacaglie” aceeași pagină, unii autori propun instrumentistului să aleagă între execuția viguroasă (ciaccona) și interpretarea mai duioasă și lentă (passacaglia)

Variațiunile se constituie ca un ciclu în care tonalitatea este una tonală și se permite doar trecerea temporară la omonimă.

La baza ciclului de variațiuni stau 3 principii:

- 1) principiul gradației – se face prin acumulări sau rarefieri ale scriiturii, determinând o creștere sau o descreștere a tensiunii emoționale
- 2) principiul contrastului – punerea în valoare a anumitor elemente din discursul muzical
- 3) principiul variației:
 - variație de factură (se schimbă registrul)
 - variație melodică, ritmică, armonică sau metrică

B. Variațiunile ornamentale:

- se regăsesc în suitele preclasice, în care unul sau mai multe dansuri puteau fi prezentate ornamentat
- acest dans repetat se numește *Double*

🎵 Bach – Polonaise – Double (din SUITA nr.2 în Si minor, BWV 1067)

C. Variațiunile pe coral:

- îmbină principiile polifonice cu cele ornamentale

Există două categorii:

1) Coralul figurat

- partea vocală rămâne aceeași, dar cu fiecare repetare a ei pe un text nou se aduce un acompaniament diferit

2) Coralul variat se constituie ca o variațiune propriu-zisă pe coral

J.S. Bach
Passacaglia and Fugue in C Minor
BWV 582

Var.I (4 voci)

ritm sincopat

TEMA

Var.II (4 voci)

Var.III (4 voci)

imitație la 3 voci

- folosește dactilul
Var. IV (4 voci) - păstrează 2m din variațiunile anterioare

Var.V - păstrează dactilul
- adaugă saltul de 8vă și 4tă

TEMA apare sub formă abreviată. Se modifică ritmic

Var.VI (4 voci)

Var.VII (4 voci)

Two systems of musical notation for Var.VII (4 voci). Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system has a red arrow pointing from the end of the first measure to the start of the second measure. The second system has a red arrow pointing from the end of the fourth measure to the start of the fifth measure.

Var.VIII (4 voci)

Two systems of musical notation for Var.VIII (4 voci). Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system has a red arrow pointing from the end of the first measure to the start of the second measure. The second system has a red arrow pointing from the end of the fourth measure to the start of the fifth measure.

Var.IX (4 voci)

Two systems of musical notation for Var.IX (4 voci). Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system has a red arrow pointing from the end of the first measure to the start of the second measure. The second system has a red arrow pointing from the end of the fourth measure to the start of the fifth measure. The text "TEMA se modifică ritmic" is written below the first system.

Var.X și XI se situează în centrul ciclului: I - IX X - XI XII - XX

Cele două variațiuni (X, XI) se îngemănează organic datorită unor trăsături comune:

Var.X
contrapunct - SOPRAN
TEMA ostinato la BAS

Var.XI
TEMA ostinato la SOPRAN
contrapunct - BAS

Var.X (4 voci)

Tenor și Alt=acorduri masive întrerupte de pauze retorice

Var.XI (2 voci)

TEMA la sopran

Șaisprezecimile din var.X se mută la octavă, în registrul inferior

Var.XII (4 voci)

TEMA - la sopran devine tot mai liber articulată

aspect variațional al discântului

I

II

dialog imitativ din care rezultă un țesut polifonic imitativ la 3 voci

III

Pornind de la var.XII (4 voci), discursul muzical urmează traseul unui "decrecendo" al densității, ajungând prin var.XIII (3 voci), var.XIV (2 voci) la var.XV concepută la o singură voce.

Var.XIII (3 voci)

TEMA - la ALT, ornamentată și modificată ritmic

Var.XIV (2 voci)

Cele 2 planuri (tenor-alt), purtătoare ale temei, se îngemănează în 8ve paralele
TEMA este doar sugerată de bas

Var.XV

TEMA este sugerată de BAS sub forma arpeggiilor ascendente

First system of a musical score in 7/8 time, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The bass staff has a simpler accompaniment. Several notes in both staves are circled in red, and a red arrow points to the right at the end of the system.

Var.XVI (6 voci)

Second system of the musical score, labeled "Var.XVI (6 voci)". It continues the melodic and harmonic material from the first system. A red arrow points to the right at the end of the system.

Third system of the musical score, continuing the complex melodic lines in the treble staff and the accompaniment in the bass staff. A red arrow points to the right at the end of the system.

Var.XVII (3 voci)

Fourth system of the musical score, labeled "Var.XVII (3 voci)". This system features a more rhythmic and dense melodic texture in the treble staff. A red arrow points to the right at the end of the system.

Fifth system of the musical score, continuing the dense melodic and harmonic development. A red arrow points to the right at the end of the system.

Var.XVIII (4 voci) apare dactilul din Var.IV

TEMA ostinato apare pe contratimp

Var. XIX (4 voci)

ritm ternar la BAS

ritm ternar la BAS

Var. XX (4 voci îngemănate în două perechi)

ritm ternar la BAS

ritm ternar la BAS

Partita II BWV 1004

"Sechs Sonaten für Violine"

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Secțiunea I (re minor)

5. Chaconne

TEMA (4+4)

BWV 1004

Violine

VAR.1

VAR.2

VAR.3

VAR.4

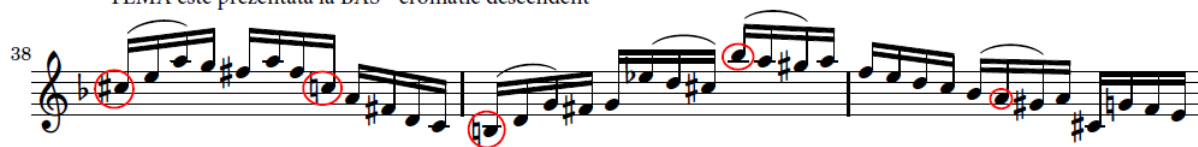
VAR.5

VAR.6

VAR.7

VAR.8

TEMA este prezentată la BAS - cromatic descendent



VAR.9 TEMA - la SOPRAN - cromatic descendent



VAR.10 TEMA alternează între BAS și SOPRAN



VAR.11



VAR.12



VAR.13 TEMA - la BAS



VAR.14



VAR.15



VAR.16

68

70

VAR.17

72

(tr)

74

VAR.18

76

78

VAR.19

81

VAR.20

84

86

VAR.21

88

arpeggio

VAR.22

92

VAR.23

TEMA - la SOPRAN

98

VAR.24

VAR.25

TEMA - la BAS

104

VAR.26

VAR.27

111

VAR.28

117

VAR.29

122

VAR.30

124

VAR.31 (ultima în re minor)

Sectione II (Re major)

VAR.32 (Re M)

128

VAR.33

134

VAR.34

139

VAR.35

143

VAR.36

147

VAR.37

151

154

VAR.38

157

VAR.39

160

VAR.40

163

VAR.41

166

169

VAR.42

172

VAR.43

175

VAR.44

179

183 VAR.45

188 VAR.46

193 VAR.47 VAR.48

199 VAR.49 arpeggio

204 VAR.50

209 VAR.51

213 VAR.52

216 VAR.53

219 VAR.54

222

Secțiunea III (re minor)

VAR.55

225

VAR.56

228

VAR.57

231

VAR.58

235

VAR.59

239

VAR.60

242

244

VAR.61

246

248

VAR.62

252

Concerto grosso

Concert (latină, *concertare* = a se întrece, italiană, *concerto* = înțelegere, armonie)

Concerto :

- este un gen muzical cunoscut din sec. XVI în Italia
- era un gen polifonic vocal; uneori se adăugau vocilor și ansamblul instrumental. Caracteristica principală o constituia dialogul între grupele vocale, între voci și formația instrumentală (Ex. Cunoscutele *Concerti* pentru voci și instrumente de Andreea și Giovanni Gabrieli – 1587). Influența motetului, a madrigalului și a basului continuu era vizibilă
- *Concerto* vocal s-a extins și asupra muzicii instrumentale, și odată cu afirmarea acesteia, apar și evoluează succesiv cele două tipuri de principale de *concert*: *concerto grosso* și *concertul clasic*

Concerto grosso a apărut și s-a dezvoltat în secolele XVII și XVIII.

Este un gen muzical destinat ansamblului de coarde, în care dialoghează două grupe de instrumentiști: grupul de soliști (CONCERTINO) și grupul orchestral (TUTTI sau RIPIENI).

Concerto grosso apare ca o dezvoltare a *sonatei a tre* și a *suitei*, dar și ca o anticipare a *concertului solistic*, cultivat deja de Vivaldi, în care grupul *concertino* este redus la unul – două instrumente.

(Ex. Vivaldi – Concertele „*Anotimpurile*” sunt scrise pentru vioară solo, orchestră de coarde și bas continuu)

Paternitatea genului *concerto grosso* aparține lui Giuseppe Torelli²⁴, Alessandro Stradella²⁵ și Arcangelo Corelli²⁶.

- se pare că Alessandro Stradella a compus prima muzică în care două grupuri de dimensiuni diferite sunt combinate într-un mod caracteristic
- primul compozitor important care a folosit termenul de *concerto grosso* a fost Arcangelo Corelli. El a dus forma de *concerto grosso* la perfecțiune. Prin cele 12 *concerto grosso Op.6*, acest tip de concert câștigă prestigiu și mulți se vor grăbi să-l imite: Francesco Geminiani (1687 – 1762), Giuseppe Torelli, Benedetto Marcello (1686 – 1739), Pietro Antonio Locatelli (1695 – 1764)

În Germania, *concerto grosso* a cunoscut de asemenea o mare răspândire prin lucrările lui Georg Philipp Telemann, dar cea mai înaltă treaptă de realizare este atinsă în opera lui:

- Johann Sebastian Bach – 6 *Concerte brandenburgice*
- Georg Friedrich Händel – 12 *Concerte Op.6*

Concerto grosso a avut un număr variabil de părți:

- la început – 5 mișcări, și era destinat orchestrei de coarde
- mișcările s-au redus la 3 – 4, iar formația a devenit mixtă, prin introducerea instrumentelor de suflat.

²⁴ GIUSEPPE TORELLI (1658 – 1709) – violonist și compozitor italian, cunoscut pentru contribuția sa la dezvoltarea concertului, în special *concerto grosso* și *concerto solo* pentru ansamblu de coarde și bas continuu. În același timp este cel mai prolific compozitor pentru trompetă al perioadei barocului.

²⁵ ALESSANDRO STRADELLA (1644 – 1682) – compozitor italian, de descendență nobilă, fost cantor la San Giovanni dei Fiorentini, apoi la Oratorio del Crocifisso. S-a bucurat de o carieră reușită ca și compozitor independent, primind cereri de compoziții și colaborând cu poeți renumiți. A abordat toate genurile secolului al XVII-lea, formele instrumentale, precum aceea, foarte nouă, de *concerto grosso*, putând fi considerat codificatorul dacă nu chiar creatorul acestui gen și, bineînțeles, forme vocale precum cantata și oratoriul.

²⁶ ARCANGELO CORELLI (1653 – 1713) – violonist și compozitor italian (Fusignano, lângă Ravenna, 1653 – Roma, 1713), reprezentant al barocului italian târziu. Opera lui constituie un moment de referință în dezvoltarea muzicii instrumentale occidentale, prin noul impuls dat formelor de *trio sonată* și *concerto grosso*.

5 mișcări	3 – 4 mișcări	<i>Concerto grosso</i> pentru orchestră de coarde	<i>Concerto grosso</i> în care formația a devenit mixtă, prin introducerea instrumentelor de suflat
Händel – <i>12 Concerti grossi Op.6</i>	• Vivaldi a inaugurat schema de <i>concerto grosso</i> în 3 mișcări: <i>Allegro – Adagio – Allegro</i> Ea va deveni mai târziu structura ciclului de concert. • Din cele 6 <i>Concerte brandenburgice</i> de Bach, numai primul concert are 4 mișcări, restul de cinci concerte având doar 3 părți.	J.S.Bach – <i>Concertele brandenburgice nr.3 și 6</i> ! <i>Concertele brandenburgice</i> au o formă liberă de <i>concerto grosso</i>	J.S.Bach – <i>Concertele brandenburgice nr.1,2,4,5</i>

Atât *trio – sonata* cu cele trei mișcări componente, cât și *suita preclasică* au influențat structura și profilul *concerto-ului grosso* prin:

- procedee specifice muzicii polifone, cum sunt: canonul și fugato
- caracteristicile intonaționale ale dansurilor preluate din suită, ca: menuetul, poloneza, sarabanda, giga etc.

La sfârșitul secolului al XVIII-lea forma de *concerto grosso* va fi înlocuită de *concerto solo* și *simfonia concertantă* (scrisă pentru orchestră și unul sau mai multe instrumente soliste).

În secolul al XX-lea, forma de *concerto grosso* a fost folosită de compozitori precum:

- Igor Stravinsky, Ernest Bloch, Ralph Vaughan Williams, Bohuslav Martinu, Malcolm Williamson, Henry Cowell, Alfred Schnittke, Krzysztof Penderecki și Philip Glass.
- Numeroși compozitori români: Toduță, Vancea, Golestan, Paul Constantinescu, Marțian Negrea

În Baroc forma de *concerto grosso* cunoaște 2 categorii:

-  *Concerto da chiesa* (forma bisericească) – în care alternează părți rapide și lente
-  *Concerto da camera* (forma laică) - are caracter de suită, fiind introdusă de un preludiu și încorporând forme de dans populare. Aceste distincții s-au schimbat de-a lungul timpului.

DESCRIEREA FORMEI:

Concertul de tip Corelli se caracterizează prin contrastul de mișcare: Lent-Repede-Lent sau invers, având părți comune cu suita.

Către sfârșitul sec.XVII și începutul sec.XVIII se va cristaliza forma de concerto a barocului (în creațiile lui Vivaldi, Händel, Bach).

Forma de concerto va apare în una sau două părți ale ciclului → *concerto grosso* devine o lucrare în 3 părți: Repede – Lent – Repede

➤ prima, dar și ultima parte pot avea formă de concerto

Forma de concerto derivă din formele cu refren, având puncte comune cu rondoul

Ideea de bază – RITORNEL (ritornare = a se reîntoarce) – se aseamănă cu tema de rondo

- poate fi o perioadă sau o perioadă complexă, închisă sub raport tonal
- poate fi reluată parțial sau transpusă în alte tonalități
- primul și ultimul ritornel trebuie să apară obligatoriu în tonalitatea de bază

Ideile secundare – EPISOADE (CULETE):

- nu aduc un material tematic absolut nou
- au o construcție mai liberă, cu mai multe elemente de virtuoziitate

„*Anotimpurile*” de Antonio Vivaldi au fost primele 4 concerte dintr-un set de 12 concerte publicate de Vivaldi în 1725 sub titlul „*Il cimento dell’ armonia e dell’ invention*” Op.VIII. Prima ediție a acestui Op.VIII, în care „Anotimpurile” figurau ca Nr.1 – 4, a fost publicat la Amsterdam în 1725 de Michel-Charles Le Cène. Titlul colecției „*Il cimento dell’ armonia e dell’ invention*” rămâne enigmatic.

Ex.  Vivaldi – „*Primăvara*”, Op.VIII nr.1

PARTEA I – *Allegro*
Formă de concerto grosso

Ritornel	A sosit primăvara
Episodul I	și cu bucurie păsările o salută cu un cânt voios.
Episodul II	Adie briza, izvorul curge susurând;
Episodul III	Tunetele și fulgerele acoperă azurul cu o mantie neagră;
Episodul IV	Calmul renaște, Păsările ciripesc din nou cântece armonioase.

PARTEA a II-A – *Largo*
Formă de lied bistrofic

Pe pajiștea înflorită, legănat de foșnetul frunzelor,
Păstorul se odihnește alături de câinele-i credincios.

PARTEA a III-a – *Allegro*, „*Dans țărănesc*”
Formă de concerto grosso

În sunetul vesel al cimpoiului,
nimfe și păstori dansează sărbătorind splendoarea primăverii.

CONCERTUL ÎN MI MAJOR

original pentru vioară solo, instrumente de coarde și bas continuu
"PRIMĂVARA"

Transcripție pentru pian

Antonio Vivaldi (1678 - 1741)

A = RITORNEL

Allegro ♩ = 120

A sosit primăvara,

f Perioada I = 6 măsuri *p*

Mi M

Perioada II = 6 măsuri

p

p V I

B = EPISOD I

PĂSĂRILE CÂNTĂ

tr

tr

19 *și cu bucurie*

22 *păsările o salută cu un cânt voios*

25 *f*

C = EPISOD II

Adie briza, izvorul curge susurând.

28 *tr*

Tonica

Pedală discontinuă a basului în care alternează tonica și dominantă

32

Dominanta

35

T

T D

38 A

f

Si M

41 fraza a II-a din perioada a II-a *Tunetele și fulgerele acoperă azurul cu o mantie neagră.*

D = EPISOD III

45 *sugerează tunetele și fulgerele*

(h)

48

SECVENȚĂ

50

SECVENȚĂ

SECVENȚĂ

Linie melodică descendentă care sugerează potolirea furtunii, a ploii

52

54

Apariția soarelui

do# m

E = EPISOD IV

Calmul renaște. Păsările ciripesc din nou cântece armonioase.

57

pasaj cromatic ascendent

mf

pedală continuă pe sunetul do#

62

ciripitul păsărelor este redat prin dialogul între instrumentul solist și acompaniamentul de la vioara I și II

ciripitul păsărelor

tr

65

tr

f

67

mf

71

A

74

ultimul ritornel este în tonalitatea inițială

f

Mi M

78

p

tr

🎵 Analizați următoarele exemple muzicale

▪ Antonio Vivaldi – Concertul „Primăvara” – partea a II-a

Pe pajiștea înflorită, legănat de foșnetul frunzelor, păstorul se odihnește alături de câinele-i credincios.

Largo **PĂSTORUL CARE SE ODIHNEȘTE**

pp FOȘNETUL FRUNZELOR

CĂINELE CARE LATRĂ

4

8

12 *legato*

16

20 *loco*

24

28

32 *tr*

36 *tr* *loco* *m.d.*

■ Antonio Vivaldi – *Primăvara* – partea a III-a

DANS ȚĂRĂNESC

În sunetul festiv al cimpoiului, nimfe și păstori dansează sărbătorind splendoarea primăverii.

Allegro

Measures 1 to 19.

Measures 20 to 47.

Measures 48 to 63.

Measures 64 to 84.

Partea I – formă de concerto grosso

Ritornel = o perioadă dublă de 12 măsuri (6 + 6).

Episodul I (măs.13)

- este un dialog între cele două viori, cu o linie melodică bogat ornamentată (mordente, triluri, broderii)
- contrastul ritmic dintre valorile mari ale instrumentului solist, cu valorile mici în care se desfășoară acompaniamentul. Trilul păsărelelor este imitat din dialogul celor două viori, în care alternează cvinta și tonica

Ritornelul (măs.28) citează perioada a II-a

Contrast între episodul I și episodul II:

Episodul I: linie melodică simplă, aproape monotună, bazată pe repetarea dominantei și tonicii, linie melodică dinamizată prin ornamente. Acompanierea instrumentului solist, realizat de vioara I și II, se face print-o linie melodică descendentă, în formule de contratimp și din punct de vedere ritmic, desfășurat în valori mici de trezecidoimi.

Episodul II: scriitură mai densă. Discursul muzical se desfășoară în valori egale de șaisprezecimi, suprapuse pe o pedală discontinuă a basului, în care alternează tonica cu dominantă. Linia melodică este structurată numai cu intervale de 2M și 2m.

Ritornel (măs.41) = repriză variată → citează parțial ritornelul

Episodul III vrea să sugereze furtuna cu fulgere și tunete, redate prin tremolul instrumentelor acompaniatoare. Fulgerele sunt sugerate prin gamele ascendente în valori de trezecidoimi, separate de pauze. Instrumentul solist își continuă discursul în triplete egale de șaisprezecimi, construite dpdv. melodic pe arpegii frânte. Aceste formule sunt secvențate succesiv pe 4 trepte ascendente (și, do#, re#, mi), după care linia melodică devine descendentă, compozitorul vrând să sugereze potolirea furtunii, a ropotului ploii. Apariția soarelui este sugerată de reluarea temei în tonalitatea do# minor.

Ritornel (măs.56)

Episodul IV (măs.59)

Discursul muzical al instrumentului solist, constituit dintr-un pasaj cromatic ascendent, se desfășoară pe o pedală continuă a sunetului do#, pedală susținută de violoncel și contrabas. Treptat atmosfera se înseninează, se aud păsărelele ciripind, ciripit redat prin dialogul dintre instrumentul solist și acompaniat de vioara I și II. Linia melodică este ornamentată cu triluri ce imită ciripitul păsărelelor.

Partea I se încheie cu **ritornelul** (măs.76) în tonalitatea de bază, trecerea la relativa majoră realizându-se prin modulație diatonică.

Toate reprizele ritornelului sunt dinamice = nu reiau tema în întregime

Partea a II-a sugerează odihna păstorului alături de câinele credincios. Această imagine este redată prin lina melodică deosebit de expresivă a instrumentului solist. Acompaniamentul, desfășurat în valori punctate, sugerează murmurul frunzelor, iar viola sugerează prezența câinelui. Discursul muzical se desfășoară pe mai multe planuri: instrumentul solist, linia melodică punctată și viola care sugerează lătratul câinelui. Această scriitură este considerată mai puțin obișnuită pentru acea perioadă.

Este un lied bipartit (A A_v). Fiecare strofă are 2 perioade:

Strofa I (A)		Strofa II (A _v)	
Perioada I	Perioada II	Perioada I	Perioada II
6 (2+2+2)	11 (7+4) cu o lărgire interioară în care se realizează modulația la dominantă	10 (4+6) bazată pe un material tematic asemănător primei strofe	8 (4+4) la care se adaugă 2 măsuri cu caracter de încheiere

Partea a III-a – formă de concerto grosso

Tema principală are caracterul exuberant al unui dans țărănesc. Tema are 12 măsuri împărțite în 2 perioade simetrice (6+6). Această melodie antrenantă se desfășoară pe o pedală continuă a tonicii și dominantei.

Episodul I (măs.12) aduce o linie melodică diferită de cea prezentată în tema principală, o temă cu modulații la tonalități înrudite. Suportul armonic este realizat în valori egale.

Ritornelul (măs.22) citează materialul tematic într-o formă variată, prin amplasarea lui în tonalitatea relativei minore. Formula punctată în care se întâlnesc 3 sunete succesive ascendente și descendente, se transformă în valori egale, iar mișcarea se lărgeste prin intercalarea a 4 măsuri în care se succed valori egale de pătrimi cu punct.

Episodul II (măs.34) are structură ternară:

- prima secțiune, în care se modulează la tonalitatea Re major (34 – 39)
- secțiunea a II-a, vioara solistă își desfășoară discursul muzical în duble coarde, iar acompaniamentul viorii I ne sugerează cântecul cimpoiului
- secțiunea a III-a (48 – 58), construită pe o linie melodică descendentă, în care se suprapun două formule ritmice (cea a instrumentului solist și formula ritmică a acompaniamentului, desfășurată în valori egale de optimi)

Ritornelul (măs.58) este o prezentare variată a ideii principale a acestei secțiuni, elementul de noutate constituindu-l modulația bruscă la omonima tonalității de bază. Acompaniamentul se desfășoară pe un tetracord descendent. Acestui pasaj cromatic i se opune instrumentul solist printr-o secvență ascendentă ce are la bază de asemenea un tetracord. Acest discurs muzical se desfășoară pe pedala dominantei.

Ultima repriză a ritornelului (măs.79) readuce tonalitatea de bază (Mi major), dar pe o altă amplasare a timpilor ritmici (începe pe timpul 3)

- Antonio Vivaldi – Concertul pentru mandolină în Do major , partea a III-a

Concertul pentru mandolină în Do major

F. V No 1

~partea a III-a~

Antonio Vivaldi (1675 - 1741)

17

f *p* *Solo*

f *p*

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a single staff, and the accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows the end of the piece, with a final measure in the melody and a final chord in the accompaniment.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system shows the vocal melody in treble clef and the piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. The third system shows the vocal melody in treble clef and the piano accompaniment in grand staff. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

35

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on three staves: Treble, Alto, and Bass. The Treble staff contains a single melodic line with many beamed sixteenth notes. The Alto and Bass staves provide harmonic accompaniment. The Alto staff includes a dynamic marking of *f* (forte) and a fermata over a final chord. The Bass staff features a steady accompaniment with some rests. The piece concludes with a final chord in the Alto staff.

43

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on three staves: Treble, Alto, and Bass. The Treble staff contains a melody with many beamed sixteenth notes. The Alto and Bass staves provide harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, and continues with a series of eighth and sixteenth notes. The second system shows the continuation of the melody in the treble staff, featuring a half note G4 and a quarter note F#4. The third system shows the final part of the melody in the treble staff, ending with a quarter note G4. The bass staff in the third system provides a simple accompaniment of eighth notes. The score is labeled with a box containing the number 57.

58

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on three staves: Treble, Middle, and Bass. The Treble staff contains a melody with various ornaments and a dynamic marking of *p*. The Middle staff contains a series of chords, mostly triads, with a dynamic marking of *pp* at the end. The Bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

66 *Tutti*

74 Solo
mf

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with a measure number '82' in a box. The piano accompaniment consists of a right-hand part (treble clef) and a left-hand part (bass clef). The second system continues the vocal and piano parts. The third system shows the final measures of the piece, with the vocal line ending on a whole note and the piano accompaniment concluding with a final chord.

85

p (echo) *f*

pp (echo) *mp*

95

Musical score for 'The Rose Tree'. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in eighth and sixteenth notes, starting with a quarter rest followed by a series of eighth notes. The second system features a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a series of chords, mostly triads and dyads, while the bass staff contains a series of eighth notes.

102

f

f

▪ Antonio Vivaldi – Concertul în Fa major („Toamna”), partea I

„Țăranul serbează cu dans și cântec dulcea plăcere a secerișului bogat; Și mulți, aprinși de lichiorul lui Bachus își sfârșesc bucuria adormind.”

CONCERTUL ÎN FA MAJOR original pentru vioară solo, instrumente de coarde și bas continuu "TOAMNA", Op.VIII nr.3 - partea I Transcripție pentru pian

Antonio Vivaldi (1678 - 1741)

ȚĂRANUL CÂNTÂND ȘI DANSÂND

Țăranul serbează cu dans și cântec dulcea plăcere a unui seceriș bogat;

Allegro

Measures 1-19. Dynamics: *f*, *p*.

Measures 24-43. Dynamics: *f*, *p*.

Measures 45-62. Dynamics: *f*, *p*, *ff cresc.*

BETIVUL

Measures 67-84. Dynamics: *f*, *p*.

își sfârșesc bucuria adormind.

87 *p e larghetto*

91 *piu p*

97 *pp*

101

106 *Allegro assai* *f*

111 *f*

The musical score consists of six systems of piano notation. The first system (measures 87-90) features a right-hand melody with slurs and a left-hand accompaniment of eighth notes. The second system (measures 91-96) continues the right-hand melody with a crescendo leading to a fortissimo (f) dynamic. The third system (measures 97-100) shows a piano (pp) dynamic in the right hand and a more active left hand. The fourth system (measures 101-105) contains a series of chords in the right hand. The fifth system (measures 106-110) is marked 'Allegro assai' and features a strong (f) dynamic with a driving eighth-note pattern in the left hand. The sixth system (measures 111-114) continues this driving pattern, also marked with a forte (f) dynamic.

Prin acest concert, compozitorul încearcă să redea bucuria oamenilor care au muncit ogorul, iar acum își văd răsplătit efortul prin roadele bogate ale holdelor. Această bucurie este sărbătorită prin cântec și joc, și de aceea **partea I** debutează cu un dans popular.

Refrenul – lied tristofic

Strofa I (a)

Prima perioadă este formată din 2 fraze simetrice de câte 3 măsuri, cu oprire pe dominantă.

Perioada a II-a este alcătuită din 2 fraze, dar structurate altfel. Ea cuprinde un complement cadențial de 2 măsuri ce produce un contrast dinamic față de frazele anterioare. Cadența se realizează pe tonica tonalității.

Formula ritmică este una stereotipă, întrucât reproduce aceeași formulă ritmică pe parcursul acestei secțiuni. Discursul armonic se desfășoară pe treptele principale ale tonalității (tonică, subdominantă, dominantă).

Strofa II (a₁) este formată din 2 perioade. Prima perioadă este reluarea primei perioade din strofa I (a), dar prezentată la octavă, și perioada a doua este formată din 2 fraze de câte 4 măsuri, fiecare încheindu-se pe tonică.

Strofa a III-a (a_v) reia materialul tematic al primei strofe într-o formă prescurtată.

Episodul I aduce un contrast ritmic și melodic:

- ritmic prin diminuarea valorilor de note (șaisprezecimi, treizecimoimi)
- melodic prin desfășurarea unor linii melodice descendente

Această diminuare a valorilor de note dă senzația de accelerare a mișcării.

Linia melodică este constituită din arpegii ascendente și descendente, pasaje de gamă în secvențe coborâtoare.

Intervenția instrumentului solist se face printr-o linie melodică ascendentă bazată pe secvențarea unei broderii superioare, structurată pe un triolet de șaisprezecimi.

Discursul armonic devine mai divers prin utilizarea unor trepte modificate și prin modulații la tonalități precum: La major, la minor, Re major, re minor, sol minor.

Măsura 57 aduce un nou TUTTI, o prezentare a **refrenului** transpus în tonalitatea sol minor, dar de data aceasta va avea un caracter modulănt, întrucât în final ne conduce spre tonalitatea re minor. Intervenția instrumentului solist se realizează printr-o cadență suprapusă. În acest moment sunt readuse pasaje în arpegii și game. De asemenea se constată și aici utilizarea polifoniei latente.

Secțiunea următoare aduce un contrast de mișcare, compozitorul vrând să sugereze somnul greu a celor care au petrecut. Acest tablou este redat de instrumentul solist printr-o linie melodică constituită din secvențe descendente. Valorile de note sunt augmentate, devenind note întregi, iar linia melodică devine un pasaj cromatic descendent.

Ultima reluare a refrenului (măș.106) este precedată de o pauză prelungită a întregului ansamblu. Această ultimă prezentare se face în tonalitatea de bază (Fa major).

Forma de *fugă*

- Fuga este cea mai evoluată formă polifonică instrumentală sau vocală
- fugă poartă încă din titlu indicația nr. de voci pentru care este scrisă

Cele mai frecvente fugi sunt la 3 – 4 voci, iar mai rare la 2 și 5 voci

➤ din cele 48 fugi cuprinse în cele 2 volume ale *Clavecinului bine temperat*, doar una singură este destinată pentru două voci, 2 pentru cinci voci, 19 pentru patru voci și 26 pentru trei voci

- se definește prin alternanța dintre două tipuri de structuri:
 1. structuri expozitive polifonice numite *expoziții*
 2. structuri tranzitorii modulatorii – *interludii* sau *episoade*

Fuga în:

- sec. XIV = un canon
- sec. XV = o compoziție vocală liberă
- sec. XVI = o formă de canon

Originea formei de fugă – în formele polifonice imitative: ricercarul instrumental și motetul vocal

În funcție de numărul temelor (subiectelor), o fugă poate fi:

- *simplă* – are la bază o singură temă
- *dublă* – cu 2 teme
- *triplă* – cu 3 teme
- nu este exclusă posibilitatea compunerii unei fugi cu 4 sau mai multe subiecte, dar ea devine mult prea amplă și greu de urmărit

DESCRIEREA FORMEI:

Fuga are 3 secțiuni:

- I. Zona expozitivă (Expoziția)
- II. Zona evolutivă (Divertisment)
- III. Zona revenirii tonale (Repriza finală)

I. Expoziția (Zona expozitivă):

- conține în principiu prezentarea temei la fiecare voce
- după *temă* urmează răspunsul = imitația temei la 5^{tă}↑ sau 4^{tă}↓ la o altă voce (în tonalitatea dominantei)
- răspunsul este însoțit de contrasubiect ce continuă vocea care a expus tema
- după primul set de intrări, expunerile tematice alternează cu structuri modulante, dezvoltătoare - *episoade*
- expoziția se consideră încheiată în momentul în care toate vocile au expus tema
- uneori ea poate fi urmată de o contraexpoziție în cadrul căreia se reiau elementele expoziției (temă, răspuns, contrasubiect) ➔ sunt aduse într-o altă ordine

O temă de fugă apare în 2 ipostaze:

- a) de **subiect** (*dux* – lat.= conducător) sau **proposta** ➔ când tema este expusă pe tonică (tonalitatea de bază)
- b) de **răspuns** (*comes* – lat.= însoțitor) sau **riposta** ➔ când tema expusă pe dominantă sau pe altă treaptă în afară de tonică

a) **Tema de fugă - Subiectul (proposta)** prezintă anumite însușiri specifice:

- prima expunere a temei este monodică (la o singură voce) și poate fi făcută la orice voce
- să aibe un contur melodic – ritmic foarte pregnant, clar
- ambitusul unei teme evoluează între 4^{tă} și 11^{mă}
- are o extensie potrivită: 2 – 3 măsuri, mergând până la 12 – 16 măsuri
- are funcțiuni armonice logice
- are o structură melodică energetică

Temele de fugă pot fi:

1) unitare: concretizate prin unitate tematică, intervalică, fără contraste, scurte și concise

2) contrastante: pot aduce

- contrast între valori mici și valori mari

Fuga în re minor - vol.II



Fuga în fa - vol.II



- contrast melodic între diatonism și cromatism

3) cu început pe:

- **tonică** : din cele 48 de fugi ale Cl.bine temperat 27 de subiecte încep cu tonica
- **dominantă** : din cele 48 de fugi ale Cl.bine temperat 19 de subiecte încep cu dominantă
- **cu început pe tr.VII** : din cele 48 de fugi ale Cl.bine temperat una singură care începe pe tr.VII
- **cu început pe tr. II**: din cele 48 de fugi ale Cl.bine temperat una singură care începe pe tr.II
- **cu desfășurare în salt de 5^{tă}**
- **cu desfășurare în arpeggiu**

În ceea ce privește ultimul sunet al subiectului – 21 de fugi din *Clavecinul bine temperat* au la sfârșit treapta a III-a.

4) după mersul tonal temele pot fi:

- **monotonale**

Fuga în do minor - vol.I



Fuga în Lab major - vol.I



- **modulante**

■ dacă tema are la sfârșit un caracter modulant, i se adaugă un mic fragment melodic (*codetta*) ce readuce tonalitatea inițială, pregătind astfel apariția răspunsului la dominantă

♪ *Fuga în Mi b major*. Tema este expusă la sopran (în Mi b major), iar la sfârșit modulează în Si b. Prin intermediul unei figuri alcătuite din câteva șaisprezecimi, Bach readuce tonalitatea Mi b major pentru a putea facilita intrarea răspunsului. *Codetta* îndeplinește aici rolul modulant specific

Fuga nr.7 în Mi b major - vol.I

Subiectul (dux)

Codetta

Contrasubiectul

Răspunsul tonal

5) unele teme prezintă elemente de polifonie latentă

Fuga în mi minor pentru orgă

6) între sfârșitul subiectului și apariția răspunsului poate exista un spațiu „gol” dpdv. sonor

♪ De ex., subiectul se termină pe primul timp al măsurii, iar răspunsul începe pe timpul patru al aceiași măsuri. Pentru a „umple” pauza de pe timpii 2 și 3 și a facilita cursivitatea desfășurării muzicale, se adaugă la sfârșitul subiectului *codetta* care va pregăti apariția răspunsului

Fuga nr.12 în fa minor - vol.II

Subiectul

Codetta

Contrasubiectul

Răspuns tonal

b) Răspunsul (comes, riposta) este tema de fugă imitată la interval de $5^{\text{ta}} \uparrow$ sau $4^{\text{ta}} \downarrow$ de către o altă voce (în tonalitatea Dominantei)

- Răspuns real: transpune fidel tema (subiectul) la o $5^{\text{ta}} \uparrow$ sau $4^{\text{ta}} \downarrow$ (în sfera dominantei)
- când subiectul începe cu tr.I, răspunsul va fi – în genere – real

Fuga în re minor - vol.I

Subiectul

Contrasubiectul

Răspuns REAL

- chiar dacă tema în cursul evoluției modulează, dar revine la sfârșit în tonalitatea inițială, răspunsul va fi tot real, dacă subiectul a început cu tr.I

Fuga în fa# minor - vol.I

Subiectul

Răspuns REAL

Contrasubiect

fa# m

do# m

- Răspuns tonal: comportă anumite modificări de ordin intervalic (mutații) pentru a putea fi plasat în sfera dominantei

! Indiferent de treapta cu care începe un subiect, intervalele mărite sau micșorate trebuie să se păstreze în răspuns pentru a nu deforma linia melodică.

Răspunsul tonal se realizează în una din cele 4 categorii cunoscute:

- tema începe cu sunetele T – D

Subiect
(Dux sau Proposta)

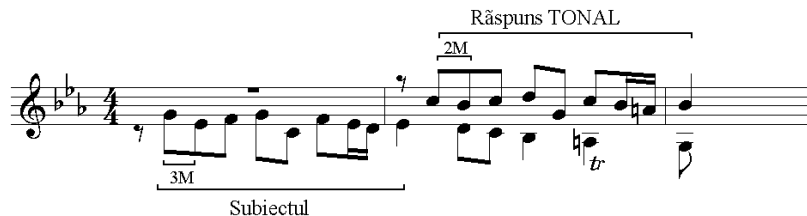
Fuga nr.17 în La b major - vol.I

T D

Răspuns TONAL
(Comes sau Riposta)

- tema începe cu D – T
- tema începe cu sunetul D urmat de alte sunete → cel mai des utilizat

Fuga nr.2 în do minor - vol.II



- tema modulează, suferă modificări melodice în structura răspunsului, pentru ca acesta sa devină remodulant

- ! Fuga nr.13 în Fa# major , vol.II → începe cu tr.II → răspuns real
 - Fuga nr.21 în Si b major, vol.II → începe cu tr.VII → răspuns tonal
- Aceste cazuri nu pot fi generalizate. Putem întâlni un subiect care să înceapă cu tr.II și să aibă un răspuns real

Câteva ex. de răspunsuri puțin obișnuite:

- cu deplasări metrice
- în stretto (it. *Stretto*, „precipitat”, „strâns”)
 1. procedeu componistic – utilizat mai ales în muzica barocă – în care intrările vocilor se produc înainte ca vocea precedentă să-și fi expus tema în întregime.
 2. secțiunea de încheiere – ce implică și o accelerare a tempoului, într-un stil de virtuozație – a unei lucrări mai ample: concert, arie etc.)



c) **Contrasubiectul** este o linie melodică contrapunctică ce însoțește răspunsul. Acest contrapunct trebuie să realizeze o unitate de expresie cu tema

- din punct de vedere tematic derivă din subiect sau are o linie melodică proprie
- amplasarea CS poate produce fie un început simultan cu răspunsul, fie o ușoară decalare
- poate apărea adesea ca o continuare firească a sfârșitului temei sau ca o evoluție imediat următoare codettei
- numărul de CS într-o fugă este variabil: între 1 – 3 CS
- CS-ul va suferi modificări intervalice în funcție de elemental pe care îl contrapuntează, respectiv S sau R

d) Contraexpoziția reia elementele tematice ale expoziției într-o altă ordine

➔ ROLUL CONTRAEXPOZIȚIEI: permite fiecărei voci să prezinte, pe rând, subiectul, răspunsul și contrasubiectul sau contrasubiectele

- nu este obligatorie

e) Episoadele sau Interludiile = sunt secțiuni în care subiectul nu apare complet și care dezvoltă un material deja expus

- sunt construite cu segmente din temă, din contrasubiect sau au material muzical propriu
- episoadele sunt de cele mai multe ori procese secvențiale care au la bază un model oblic
- ajută la realizarea modulațiilor

Poate apărea :

- după prima expunere a subiectului și a răspunsului (dar niciodată între acestea două)

Fuga nr.2 în do minor - vol.I

The image displays a musical score for a fugue in D minor. It is divided into three systems. The first system shows the 'Subiect' (Subject) and 'Răspuns real' (Real Answer). The second system shows the 'Contrasubiect' (Contrasubject) and an 'Interludiu' (Interlude). The third system continues the 'Interludiu'. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a common time signature (C). The 'Subiect' is marked with a '3' (triple), and the 'Contrasubiect' is marked with a '5' (quintuple). The 'Interludiu' is marked with a '5' (quintuple). The 'Răspuns real' is marked with a '3' (triple).

Tematic și ritmic, el este format, la sopran, din primul submotiv al temei, iar la altist, din inversarea primului submotiv al contrasubiectului.

- după următoarele intrări ale vocilor sau la sfârșitul expoziției
- în cadrul divertismentului, interludiul poate apărea sub diferite variante între expunerile tematice

! Foarte rar – o fugă fără interludii → monotonă → trebuie să ai geniul lui Bach pentru a realiza o asemenea perfecțiune: ♪ *Fuga nr.1 în Do major* din *W.K.L.* – nu conține interludii

Episodul fals = segmentul care se găsește în Expoziție și are rolul de a face legătura între Răspuns și o nouă intrare a Subiectului – adică are rolul de a remodula de la tonalitatea dominantei la tonalitatea inițială

➤ spre deosebire de celelalte episoade, este mai scurt și nu are caracter dezvoltător, ci reprezintă doar un segment de legătură remodulant

II. Zona evolutivă (Divertismentul sau Dezvoltarea) readuce tema pe parcursul reprizelor mediene în alte tonalități sau cu transformări

Zona evolutivă poartă acest nume deoarece realizează o evoluție din punct de vedere tonal

! Se consideră debutul zonei evolutive prima intrare tematică în altă tonalitate (respectiv la relativă sau la dominantă).

- de multe ori această zonă se prelungește până la repriza finală, adică până la o ultimă apariție tematică în tonalitatea de bază

Reprizele mediene sunt legate între ele de episoade sau interludii care au rolul de a realiza modulația între diferitele tonalități (sunt utilizate doar tonalități înrudite de gradul I cu tonalitatea de bază).

- În această zonă tema poate fi adusă cu modificări și pot să apară elemente de stretto

III. Zona revenirii tonale (repriza finală)

Bach nu a fixat o tipologie de repriză, rezolvând în mod diferit această secțiune → principii cu caracter general:

- obligativitatea ca această secțiune să imprime tonalitatea de bază
- poate începe și cu un răspuns la subdominantă, după care urmează subiectul expus pe tonică

♪ *Fuga nr.12 în fa minor, vol.III* (măsura 72)

Această inflexiune spre subdominantă din încheierea fugii este proprie și altor forme ale Barocului: ex. Invențiunea, și s-a menținut în sonata clasică pentru a marca încheierea sau coda.

Tema:

- poate fi adusă fără transformări la toate vocile sau doar la unele (în majoritatea cazurilor nu apare la toate vocile)
- prezentarea temei se face o dată cu utilizarea mijloacelor polifonice de gradație: stretto și pedală pe tonică
- prezentată într-o registrație mult îmbogățită, iar acordurile finale pot conține mai multe sunete decât numărul de voci al fugii

♪ *Fuga nr.6 în re minor, vol.I*

Câteodată repriza este urmată de o **codă**, care se recunoaște de cele mai multe ori prin pedala pe tonică.

♪ În *Fuga nr.1, vol.I*, încheierea coincide cu coda, întrucât în ultimele patru măsuri apare pedala pe tonica *do*.

Sfârșitul fugii coincide cu o cadență în tonalitatea de bază, iar în fugile în tonalități minore se încheie cu o cadență picardiană.

Fughetta = o fugă la 3 voci de proporții mai reduse

Fuga nr.2 în do minor la 3 voci
(Clavecinul bine temperat vol.I)

I. EXPOZIȚIA

TEMA - do minor

Răspuns tonal - sol minor

Contrasubiect 1

EPISOD FALS (face legătura între răspuns și o nouă intrare tematică)

capul temei este secvențat ascendent

II. DIVERTISMENTUL

EPISOD I modulant (do ~ Mib)

Contrasubiect 1

Contrasubiect 2

TEMA - do minor

dialog imitativ între vocea I și a II-a

capul temei este secvențat descendent

material din CS1 este secvențat descendent

REPRIZA MEDIANĂ I

TEMA - Mi b major

Contrasubiect 2

Contrasubiect 1

REPRIZA MEDIANĂ II

EPISOD II modulant (Mi b ~ do)

material din CS 1 este secvențat ascendent

cantus gemelus

Contrasubiect 1

Răspuns tonal (sol minor)

Contrasubiect 2

EPISOD III (~ do)
note din capul temei

16

cantus gemelus între sopran și bas

REPRIZA MEDIANĂ III

19

TEMA - do minor

Contrasubiect 1

Contrasubiect 2

EPISOD IV nemodulant = simetric cu EPISOD I

22

dialog imitativ între vocea I și a II-a

capul temei este secvențat descendent

III. REPRIZA FINALĂ

25

Contrasubiect 1

Contrasubiect 2

continuarea Contrasubiectului 1

TEMA - do minor

CODA= punctul de culminație

28

Contrasubiect 2

TEMA - do minor

pedală pe tonică care se aduce de obicei în reprizele finale ca punct de culminație

Fuga 10 (BWV 855)
mi minor
la 2 voci

J.S.Bach (1685 - 1750)
Clavecinul bine temperat vol.I

The image displays the musical score for Fuga 10 (BWV 855) in D minor, 2 voices. The score is written in 3/4 time and consists of 16 measures. It is presented in a two-staff format, with the treble and bass staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into six systems, each containing two measures. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second system starts with a bass clef and a key signature of one flat. The third system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The fourth system starts with a bass clef and a key signature of one flat. The fifth system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The sixth system starts with a bass clef and a key signature of one flat. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and bar lines. The first system shows the beginning of the piece, with a treble clef and a key signature of one flat. The second system shows the continuation of the piece, with a bass clef and a key signature of one flat. The third system shows the continuation of the piece, with a treble clef and a key signature of one flat. The fourth system shows the continuation of the piece, with a bass clef and a key signature of one flat. The fifth system shows the continuation of the piece, with a treble clef and a key signature of one flat. The sixth system shows the continuation of the piece, with a bass clef and a key signature of one flat.

20

This block contains the musical notation for measures 20 through 23. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef continues with a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 21. The bass line provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The measures are separated by bar lines, and the system concludes with a double bar line.

24

Musical score for 'The Rose Tree' (Meisterlied). The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score is divided into four measures. The first measure starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a quarter note G4, followed by an eighth rest, then eighth notes A4, B4, and C5. The bass staff has a quarter note G2, followed by eighth notes F#2, G2, and A2. The second measure continues the melody with quarter notes D5, C5, B4, and A4. The bass staff has a quarter note B1, followed by eighth notes A1, G1, and F#1. The third measure has a treble clef change to a bass clef. The melody begins with a quarter note G3, followed by an eighth rest, then eighth notes F#3, E3, and D3. The bass staff has a quarter note G2, followed by eighth notes F#2, G2, and A2. The fourth measure continues the melody with quarter notes C3, B2, A2, and G2. The bass staff has a quarter note B1, followed by eighth notes A1, G1, and F#1. The score ends with a double bar line.

28

Musical score for 'The Rose Tree' (continued). The score is in 2/4 time, key of D major (one sharp), and common time signature. It features a treble and bass staff. The melody in the treble staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The bass staff accompaniment is: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), A3-G3 (beamed eighth notes), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half). The score continues with similar patterns, including a key signature change to D minor (two flats) in the final measure.

32

35 

39

Fuga 16 (BWV 861)
sol minor

J.S.Bach (1685 - 1750)
Clavecinul bine temperat vol.I

a 4.

4

7

10

13

16

18



System 18: Treble and bass staves. Treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. Bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

21



System 21: Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic development with various intervals and rests. Bass staff maintains a steady accompaniment pattern.

24



System 24: Treble and bass staves. Treble staff shows a more complex melodic line with some slurs. Bass staff continues with a consistent accompaniment.

26



System 26: Treble and bass staves. Treble staff features a melodic line with many beamed sixteenth notes. Bass staff provides a rhythmic accompaniment.

29



System 29: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with some slurs and ties. Bass staff continues the accompaniment.

32



System 32: Treble and bass staves. Treble staff features a melodic line with some slurs and ties. Bass staff continues the accompaniment, ending with a double bar line.

▪ J.S.Bach – Fuga nr.21 în Sib major BWV 866 (WKL.I)

Fuga 21 (BWV 866)
Sib major
la 3 voci

J.S.Bach (1685 - 1750)
Clavecinul bine temperat vol.I

fugue a 3

5

9

13

17

21

25

29

33

37

41

45

Fuga 6 (BWV 851)
re minor

J.S.Bach (1685 - 1750)
Clavecinul bine temperat vol.I

a 3.

5

9

13

17

21



26



31



36



40



Fuga 9 (BWV 854)
Mi major

J.S.Bach (1685 – 1750)
Clavecinul bine temperat vol.I

a 3.

5

9

13

17

21

25

Oder:

Formele improvizatorice ale Barocului

1) INVENȚIUNEA

= piesă polifonică de mică dimensiune realizată pe baza principiului imitației

- piesă cu caracter didactic, considerată de J.S.Bach drept formă pregătitoare a *fugii*

Cele mai reprezentative sunt invențiunile la 2 și 3 voci ale lui J.S.Bach. Invențiunile la 3 voci au mai fost denumite și *sinfonii*, dar o dată cu tipărirea lor sunt intitulate *invențiuni*, denumire pe care o păstrează până astăzi.

Invențiunea este alcătuită din 2 sau 3 secțiuni: *expoziție*, *divertisment*, și uneori *încheiere* sau *repriză*.

Tema de invențiune apare în 2 ipostaze:

- ca subiect – când apare prima dată
- ca răspuns – când este imitată la 5^{ta} sau la 8^{va} de către o altă voce

Tema de invențiune trebuie să prezinte: **1)** pregnanță ritmico – melodică (pentru a putea fi dezvoltată și urmărită pe parcursul lucrării), **2)** dimensiune: 2 – 4 măsuri, uneori poate fi mai amplă. **3)** Ambitusul temei nu depășește octava, întrucât principiul de realizare a unei *invențiuni* este contrapunctul dublu sau triplu la octavă.

Față de fugă, invențiunea prezintă următoarele deosebiri:

Deosebiri		
	INVENȚIUNEA	FUGA
TEMA	• nu este obligatorie prezentarea monodică a temei • poate să apară însoțită de contrasubiect	• prezentată monodic
RĂSPUNSUL	• poate să apară atât la 5^{ta} cât și la 8^{va} inferioară	• se situează întotdeauna în sfera dominantei
SUBIECTUL ȘI RĂSPUNSUL	• pot fi susținute de către aceeași voce	← la fugă este imposibil să fie susținute de aceeași voce

Contrasubiectul este contrapunctul la temă pe care îl cântă în continuare vocea care a expus anterior subiectul, în timp ce tema trece la altă voce. Uneori contrasubiectul este redat concomitent cu tema, la altă voce.

În cadrul invențiunii poate fi întâlnit un alt element melodic, derivat de regulă, din temă sau contrasubiect, numit *interludiu*. El poate interveni în orice moment, după expunerile tematice, cu excepția primei perechi subiect – răspuns. Aceste două ipostaze ale temei formează o unitate indestructibilă care nu poate fi separată la prima lor prezentare.

Expoziția de invențiune

- trebuie să conțină 2 sau 3 expuneri tematice, în funcție de numărul de voci la care este scrisă. Tot în funcție de numărul vocilor, se vor defini unul sau două contrasubiecte
- interludiul va apare întâi după subiect și răspuns, și apoi după a treia expunere a temei
- se consideră încheiată o dată cu apariția cadenței pe dominantă

Divertismentul:

- conține de cele mai multe ori șiruri de expuneri tematice în tonalități apropiate (de gradul 1 sau 2) ce alternează cu interludii sau cu mici prelucrări deduse din temă, contrasubiect sau interludiu
- în lipsa celei de a treia secțiuni este necesară o amplificare a divertismentului, care se încheie obligatoriu printr-o cadență în tonalitatea inițială

A treia secțiune a invențiunii poate constitui o *repriză* efectivă, ca în *Invențiunile la două voci nr.2,3,4,5,6,14,15*. În *Invențiunile la trei voci*, ca și în unele la *două voci*, predomină *încheierea*.

➤ *Analiza Invențiunii nr.2 în Do major, BWV 772 de J.S.Bach*

În *expoziție* tema și răspunsul sunt prezentate la aceeași voce, spre deosebire de fugă, unde tema este urmată de răspuns, obligatoriu la altă voce.

Invențiunea nr.1 în Do major

BWV 772

J.S.Bach (1685 - 1750)

I. Expoziția

Tema Răspunsul

X Y X Y

x1 x2

Do I X V X

m.(3-6) apar în m.(11-14) proiectate în contrapunct dublu

X inversat secvență secvență secvență

I x1 lărgit = tetracord ↑
(preia melodia de la X1
și imprimă ritmul lui Y)

I Sol IV II V2

Yvariat X inversat fracționare cadență

Sol V X I x1 IV6 I I6 V6 5

Divertimentul începe în Sol major. O serie de expuneri tematic în formă directă și inversată sunt urmate de un interludiu (până la măsura 15) care se încheie printr-o cadență perfectă în *la minor*. Aceasta constituie prima fază a divertimentului.

II. Divertimentul

= reluarea dinamizată a strofei expoziționale

faza I a divertimentului

Tema Răspunsul

octavă cvintă

Sol I X Y V X Y

cvintă X inversat Yvariat X inversat Yvariat

Sol I Do V VII 6 I6 ~ re VII 6#

(m10 = m9)

cromatizarea motivului inversat

INTERLUDIU (până la măs.15)

re I6

la V

A doua fază a divertismentului cuprinde o prelucrare a primei celule din temă, alternativ la cele două voci, în inversare de direcție, pregătind cadențarea în tonalitatea Do major, după ce, în prealabil, s-a efectuat o inflexiune la subdominantă, trăsătură armonică de sfârșit proprie epocii Barocului și Clasicismului.

faza a II-a a divertismentului

la I
Do VI

Do VII

Fa V I Do IV I

Do I Fa V IV V I

2) TOCCATA

= piesă instrumentală cu caracter de virtuozitate

- de obicei are formă tristrofică
- poate să preceadă o fugă (🎵 *Bach – Toccata și Fuga în re minor*)

3) PRELUDIUL

Latină *preludium*, „cânt mai înainte”, *pre* = „înainte”, *ludus* = „joc”

- în sec. XV – XVI, piesele scrise pentru instrumente cu claviatură aveau la început o introducere care se numea preludiu → avea rolul de a pregăti atmosfera și tonalitatea unei piese muzicale.
- Bach va utiliza preludiul ca parte introductivă în suitele instrumentale. În cadrul suitelor orchestrale, Bach va prefera denumirea de uvertură pentru părțile introductive
- Cele 48 de fugi din „Clavecinul bine temperat” au toate ca parte introductivă un preludiu:
 - au structură predominant polifonică, uneori acordică
 - au un puternic caracter improvizatoric
 - evidențiază tonalitatea și atmosfera fugii
 - din punct de vedere al structurii formale ele nu prezintă un tipar anume
- în sec. XIX – XX întâlnim la foarte mulți compozitori cicluri de piese pentru pian intitulate „Preludii”. Acestea se caracterizează prin varietate melodică, armonică, ritmică și au de obicei formă de lied
(🎵 *Preludii: Chopin, Debussy, Scriabin*)
- titlul de preludiu se mai dă și unori lucrări programatice pentru orchestră
(🎵 *Debussy – „Preludiu la după-amiaza unui faun”*)
- preludiul apare și în operă, înlocuind uvertura. Chiar și atunci când este utilizat în operă, preludiul are rolul de a pregăti prin expunerea temelor, atmosfera spectacolelor
(🎵 *Verdi – „Preludiul la actul IV din Traviata”*)

Formele polifonice vocale și vocal – simfonice²⁷

*~Motetul, Madrigalul, Coralul,
Cantata, Oratoriul, Missa, Recviemul, ~*

1) Motetul

Denumirea de *motet* derivă din franceză → „*mot*” = „cuvânt”

După o altă variantă, această denumire ar fi diminutivul cuvântului latin *motus* (mișcare), definiția în latinește a motetului fiind: „*motetus brevis motus cantilenae*” = „motetul este o mișcare scurtă a cântecului”, prin mișcare înțelegându-se probabil valorile (duratele) notelor.

- este o lucrare corală *a cappella*, pe mai multe voci, pe un text religios
- stilul său este polifonic, vocile componente având o individualitate proprie, cu intrări succesive și vocalize ornamentale
- muzica motetului urmărește îndeaproape textul
- nu are o formă specială. Poate avea două sau mai multe secțiuni (părți), în funcție de textul pe care îl comentează
- uneori se pot introduce voci soliste (partea solistică este acompaniată de preferință de orgă)

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1524 – 1594) și Orlando di Lasso (1532 – 1594) au scris cele mai frumoase motete cunoscute.

2) Madrigalul

= este o piesă pentru cor *a cappella*, cu caracter laic, având la bază principiile motetului, aplicate însă cu mai puțină rigoare

Madrigalul capătă o largă răspândire în sec. XVI și XVII, când era scris de obicei pe cinci voci, fără acompaniament. Adeseori însă madrigalul se executa numai pe instrumente, fie prin repartizarea părților sale între voci și instrumente.

La începutul Renașterii florentine, existau unele cântece polifonice în care intra și madrigalul, scrise pentru o singură voce acompaniată de instrumente, polifonia realizându-se între voce și instrumente.

Madrigalul se dezvoltă liber începând din sec. XVI, mai ales cu Orlando di Lasso. Datorită libertății stilului, madrigalul nu a putut evolua mult ca formă în decursul timpurilor.

3) Coralul

„*Coral*” derivă din latinescul *cantus choralis* = „cântare corală”, care la rândul său provine din grecescul *choros* = „cor”

În Evul Mediu, în muzica religioasă a catolicilor, coralul se practică la unison, iar la protestanți, pe mai mult evoci (cor mixt fără pauze la voci), cu acompaniament de orgă.

Coralul protestant s-a dezvoltat pe timpul Reformei luterane; Luther, care era un mare iubitor de muzică, și-a dat seama de rolul important pe care poate să-l joace muzica polifonică în cultul bisericesc. El a luat melodiile profane cele mai răspândite, cărora le-a adăugat texte religioase, pentru a fi folosite astfel în cultul bisericesc.

²⁷ DUMITRU BUGHICI, DIAMANDI GHECIU, *Formele și genurile muzicale*, Editura muzicală, București 1962, pag.131 – 142

Vechile coraluri se caracterizează printr-o linie melodică simplă, lipsită de varietate rirmică, valorile notelor fiind egale (de obicei se utilizau doimi), iar contrapunctul consta numai din „notă contra notă”.

4) Cantata

- latină „cantare” = a cânta
- desemnează o lucrare vocală de dimensiuni destul de mari, într-una sau mai multe părți
- este scrisă de obicei pentru unul sau mai mulți soliști, coruri și acompaniament instrumental, de obicei, orchestral
- a apărut în Italia în sec.XVII, când cuprindea o singură voce, cu acompaniament instrumental. Acest gen se dezvoltă din ce în ce, dobândind o structură amplă, părțile sale componente fiind bine conturate și putând fi astfel interpretate uneori separat sau chiar suprimând una din ele

Se deosebește de:

- ORATORIU prin caracterul ei mai mult liric (nu exclude apariția și a elementului dramatic sau epic)
- OPERĂ prin aceea că:
 - 1) este scrisă numai pentru sălile de concert și nu pentru a fi reprezentată scenic
 - 2) ea nu conține un subiect dramatic care să se dezvolte continuu, ci numai imagini diferite ale unei idei

Cantata s-a dezvoltat la început în domeniul muzicii religioase, atingând cu Bach culmi artistice inegalabile. În cele peste 200 de cantate scrise de marele compozitor, se cuprind atât cantate religioase cât și laice.

🎵 Bach – Cantate laice: „*Fébus și Pan*”, „*Cantata sătească*”, cantata umoristică satirică intitulată „*Cantata cafelei*” (din viața micilor meseriași)

În epoca modernă, cantata s-a dezvoltat în special în domeniul profan, luând în vremurile noastre, împreună cu oratoriul, o mare răspândire.

5) Oratoriul

- în limba latină „oratorium” = sală de rugăciune (orare = „a se ruga”)
La început, oratoriile erau simple imnuri a căror conținut, cu timpul, a fost amplificat prin redarea unor idei cu caracter general cum ar fi bucuria, lumea, timpul etc.

Primele oratorii erau reprezentații scenice, constând din reprezentări simbolice de idei sau de personaje biblice.

Cu Carissimi, reprezentarea scenică dispare, acțiunea fiind povestită de un recitator (povestitor). În felul acesta recitativul dobândește o mare importanță.

În sec. XVII, oratoriile aveau ca bază literară numai subiecte biblice.

🎵 Genul oratoriului ajunge la apogeu în acele „*Patimi*” scrise de BACH, cele mai renumite fiind „*Patimile după Matei*”.

🎵 HÄNDEL realizează tipul de oratoriu eroic, monumental. Deși aproape toate lucrările sale au la bază subiecte biblice, totuși ele nu au un caracter religios. Din contră, el a protestat împotriva interpretării lor în biserică. În oratoriile lui Händel, un rol deosebit îl joacă corul, care reprezentând poporul, participa activ la acțiunea cuprinsă în subiectele date. Chiar și soliștii, eroii dramelor prezentate, sunt în realitate exponenți ai maselor.

🎵 Händel – „*Israel în Egipt*”, „*Samson*”

🎵 HAYDN ne-a lăsat două oratorii renumite: „*Creațiunea*” (1798), „*Anotimpurile*” (1801)

E alcătuit din mai multe secțiuni ce cuprind arii, recitative, coruri a capella sau acompaniate, având forme închise sau deschise. Elementele polifonice se îmbină cu cele omofone.

Dintre oratoriile secolului XIX, menționăm: *Paulus* și *Elias* de **Felix Mendessohn Bartholdy (1809 – 1847)**, și oratoriul lui **Robert Schumann (1810 – 1856)**, *Paradisul și Peri*, scris pe textul poetului irlandez Thomas Moore.

Ca și cantata, oratoriul s-a extins și în domeniul profan, ca de exemplu *Cântarea Pădurilor* de **Dmitri Șostakovici (1906 – 1975)**.

Sub raportul formei, oratoriul se aseamănă cu cantata, însă se diferențiază de aceasta prin conținutul său cu caracter epico – dramatic și prin existența unor personaje care dezvoltă acțiunea dramatică.

Între cantată și oratoriu nu există o graniță precisă, o linie sau un principiu fix de delimitare. Totuși, în linii mari, s-ar putea face o distincție teoretică între aceste două genuri musicale, în sensul că *oratoriul*, având la bază un subiect dramatic ce se dezvoltă mereu, reclamă o extindere mai mare, atingând uneori proporții monumentale, ceea ce nu este obligatoriu pentru *cantată*. Din această cauză, putem întâlni cantata într-o singură parte, lucru ce nu este posibil la un oratoriu.

Datorită dificultății de delimitare a acestor două genuri, în vremurile noastre s-a cristalizat o sinteză a acestora, într-un nou gen: cantata – oratoriu.

De exemplu:

- cantata *Alexandr Nevski* de **Serghei Prokofiev (1891 – 1953)** poartă denumirea de cantată, însă, în fond, conține elemente ale oratoriului, prin aceea că are un subiect dramatic și proporții mai întinse
- *Damnațiunea lui Faust* de **Hector Berlioz (1803 – 1869)**, intitulată *legendă dramatică*, dar care în fond, este tot un fel de oratoriu, cu atât mai mult cu cât este scrisă pentru audiție în sălile de concert, iar nu pentru reprezentare scenică.

În ultimul timp, se vedește în cantate și oratorii o îmbinare între stilul omofonic și cel polifonic, acesta din urmă nemaifiind predominant.

În țara noastră, genul oratoriului a început să capete o apreciere și răspândire din ce în ce mai mare, datorită posibilității exprimării unui bogat conținut de idei și sentimente.

Printre oratoriile cele mai cunoscute menționăm:

- *Tudor Vladimirescu* de **Gheorghe Dumitrescu**
- *Scânteaia Eliberării* de **Ovidiu Varga**
- *Horia, 1907, Pentru Marele Octombrie* de **Alfred Mendelsohn**
- *Pe lespedeza eroilor* de **Sergiu Sarchizov**
- *Stejarul din Borzești* de **Matei Socor**
- *Miorița* de **Anatol Vieru**
- *Constelația omului* de **Tiberiu Olah**
- *Oratoriul Eliberării* de **Radu Palladi**

6) Mesa (Missa)

Denumirea de *mesa* sau *missa* (în franceză și germană *messe*) are ca origine cuvântul latin *missa*, care este participiul trecut al verbului *mittere*, și se traduce prin „a trimite”, „a emite” (un sunet), „a arăta” etc. În traducere liberă, *missa* ar fi echivalentul unui „*mesaj sonor*”.

Mesa sau *missa* = actul cel mai important al liturghiei în biserica romano – catolică

În primele secole ea se cânta de către un singur preot, fiind acompaniat la unison de coralele protestante. Abia prin sec. XV *mesa* s-a dezvoltat pe mai multe voci, după principiile stilului polifonic.

Această dezvoltare continuă a dus la *marea mesă solemnă (Missa solennis)*, alcătuită din 6 părți: *Kyrie eleison, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* și *Agnus Dei*.

Missa a devenit cu timpul una dintre cele mai întinse forme muzicale vocal – simfonice, în componența ei intrând coruri, unul sau mai mulți soliști și un amplu acompaniament orchestral.

Textul liturgic în limba latină pe care este scrisă *missa*, nu se schimbă niciodată. Cu toate acestea, datorită pătrunderii treptate a elementului laic în acest fel de muzică, textul sacru a devenit, cu timpul, un simplu pretext pentru exprimarea unor sentimente adânc omenești.

Datorită acestei schimbări de conținut, precum și din cauza extinderii luate de acompaniamentul orchestral, *mesa* își găsește locul numai în sălile de concert, nemaiputând fi executată în biserică.

Mesa scurtă (Missa brevis) este o formă redusă și mai simplă a mesei solemne.

Printre lucrările geniale în acest domeniu, se numără:

♪ *Marea mesă* de J.S.Bach

♪ *Missa solennis* de L.v.Beethoven

7) Recviemul (requiemul)

Recviem = mesă scrisă pentru defuncți;

Denumirea de *recviem* vine de la latinescul „*requies*” = odihnă, liniște

Cuprinde mai multe părți: *Requiem, Dies irae, Domine Jesu Christe, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*. Gloria și Credo, secțiuni ce se întâlnesc în *missă*, lipsesc din cadrul *recviemului*.

Textul este în limba latină, iar momentul culminant îl constituie *Dies irae*, care constituie momentul cel mai dramatic.

Începând cu sec. XIX recviemul va fi interpretat și în sălile de concert, pierzându-și caracterul bisericesc.

Atât *recviemul*, cât și *missa* nu au o formă propriu-zisă. Ea este în funcție de conținutul și stilul lucrării. Întâlnim stilul omofonic cât și cel polifonic, predominant fiind totuși stilul polifonic, sub diferitele sale înfățișări: *canon, invenție, fugă* etc.

♪ *Mozart – Recviem (1791)*

- În lucrare alternează episoadele de un intens dramatism, cu momente lirice într-o emoționantă redare a celor mai adânci sentimente omenești. Prima și ultima parte este o fugă dublă la 4 voci (Mozart), în care răspunsul se constituie ca a doua temă

Alte lucrări de referință:

♪ *Hector Berlioz – Recviemul pentru cor, 4 orchestre, cu solo de tenor (1837)*

♪ *Johannes Brahms – Recviem (în germană)*

♪ *Verdi – Recviem* (scris în amintirea poetului revoluționar Alessandro Manzoni, mort în 1873)

♪ Un caz aparte îl constituie *Recviemul* de *Robert Schumann, Mignon*, care nu mai este scris pe tradiționalul text latin, ci pe un text ales liber din romanul „*Wilhelm Meister*” de Goethe.

Genurile scenice²⁸

1) Opera

Opera sau „Dramma per musica” = o creație muzical – dramatică destinată teatrului

Opera reprezintă un important gen în care muzica vocală și instrumentală (orchestrală), mișcarea, gestul, mimica, de cele mai multe ori și dansul, decorația și celelalte atribute scenice se îmbină într-un tot unitar, supunându-se unei dramaturgii specifice, capabile să redea acțiunea unui subiect anume ales.

Diferite aspecte ale genului teatral muzical, din care face parte și opera, au existat din cele mai vechi timpuri.

Astfel, încă în antichitate:

- misterele egiptene (de ex.: *Misterul lui Osiris*)
- tragedia greacă (tragediile lui Eschil, Sofocle și Euripide)
- comedia latină

erau reprezentații teatrale în care muzica juca un rol foarte important.

În tragedia greacă, textul era declamat cu ajutorul intonațiilor și ritmicii muzicale, apropiindu-se de ceea ce numim astăzi recitativ. Corurile, care reprezentau poporul, participau la acțiune prin părți cântate.

Dramele liturgice, care apar în secolele XI – XII, foloseau, de asemenea, muzica pentru o redare mai expresivă a textelor biblice dramatizate.

În *Miracolele*, *Pasiunile* și *Misterele* care apar în Franța și în *Sacre Rappresentazioni* în Italia (Sec. XIV – XV) sunt intercalate cântece solistice religioase și laice, muzică instrumental, moment de recitative, dialoguri, scene mimate, coruri și chiar dansuri.

Spectacolele numite Triumfi, care se dădeau cu ocazia diferitelor serbări de la curtea feudalilor, se bazau pe prezentarea unor alegorii acompaniate de muzică. Pastoralele, care aveau o origine populară, erau strâns legate de muzică. Astfel, încă din sec. XIII, truverul Adam de la Halle scrie pastorală Jocul lui Robin și a lui Marion. În Italia, pastorelele apar ca intermezzi (divertismente) între actele unei tragedii, fiind reprezentate și ca spectacole de sine stătătoare, intitulate favola pastorale (poveste pastorală). Acestea au pregătit apariția operei și au rămas unul din genurile teatrale muzicale foarte apropiate de operă.

Opera, ca un nou gen muzical – dramatic destinat teatrului, apare la sfârșitul sec. XVI în **Italia**, în cadrul unui cenacul umanist din **Florența**, denumit **Camerata florentină (camerata fiorentina)**. Din acest cenacul făceau parte poeți, cântăreți, instrumentiști, compozitori și teoreticieni, care discutau aprins în jurul problemelor legate de creația artistică, fiind călăuziți de tendințele înnoitoare progresiste ale culturii Renașterii, de spiritul ei umanist.

Astfel, membrii *Cameratei fiorentine*:

- au căutat să reînvie principiile artistice ale tragediei antice grecești, și în special, legătura dintre cuvânt și muzică. Ei au încercat să creeze „un gen de muzică prin care să se poată vorbi”, având în vedere tendința de valorificare a expresivității cuvântului (poeziei)
- adoptă noul stil al „monodiei acompaniate”, care se cristalizează spre sfârșitul sec. XVI

Noul gen promovat de ei s-a numit „dramma per musica” și se baza pe un recitativ continuu. Prima lucrare în acest gen, „Dafne”, a apărut în 1594, având ca autori pe compozitorul Jacopo Peri și libretistul Octavio Rinuccini. Muzica acestei opere s-a pierdut. Au rămas însă alte două lucrări în acest gen, ambele intitulate „Euridice”. Autorii sunt compozitorii Jacopo Peri și Giulio Caccini care au folosit același libret scris de Rinuccini.

²⁸ DUMITRU BUGHICI, DIAMANDI GHECIU, *Formele și genurile muzicale*, Editura muzicală, București 1962, pag.184 – 201

Compozitorul care a ridicat noul gen pe o treaptă superioară, creând adevărata dramă muzicală, a fost **Claudio Monteverdi (1567 – 1643)**. Marele compozitor italian îmbogățește limbajul muzical al operei:

- prin noile mijloace de expresie pe care le folosește în concepția sa melodică, armonică, orchestrală
- prin noile forme și tipuri de arii (*da capo* – ABA – *aria lamento*), recitative (în recitativul său se conturează stilul de *arioso*²⁹), duete, terțete și coruri

În nemuritoarele creații „*Orfeu*”, „*Reîntoarcerea lui Ulise în patrie*”, „*Nero*”, „*Încoronarea Popeii*”, Monteverdi a afirmat noile trăsături ale operei, tinzând spre redarea realistă a vieții.

Răspândindu-se repede în întreaga Italie, opera se dezvoltă în diferite centre mai importante ca: Roma, Veneția și Neapole. Condițiile specifice din aceste importante centre au determinat dezvoltarea unor anumite elemente ale operei, menite să-i contureze noi profiluri.

Astfel, de exemplu, la Roma, opera, deși trebuia să suporte unele influențe religioase, înregistrează un progres în ceea ce privește folosirea corului, a recitativului *secco* sau *quasi parlando*. Recitativul se delimitează din ce în ce mai precis de arie, care devine momentul central al piesei muzicale, iar părțile orchestrale capătă o mai mare importanță.

Primul teatru de operă se deschide la Veneția. El nu mai este destinat doar unui cerc restrâns de aristocrați, ci este deschis publicului larg. Acest fapt a determinat nu numai o mare producție de opere, ci și un nou stil.

Noul stil își găsește exprimarea :

- în concepția dramaturgică a lucrărilor, care trebuia să dezvăluie o intrigă interesantă, pasionantă
- ariile se bazează pe o melodică de largă cantabilitate
- sunt introduse și elemente ale muzicii de gen (intonațiile și chiar forma unor cântece populare, ca de ex. *canzonetta*)

În a doua jumătate a secolului XVII, **Neapole** se afirmă ca unul din cele mai importante centre de dezvoltare a operei. Aici își desfășoară cea mai mare parte a activității sale **Alessandro Scarlatti (1659 – 1725)**, unul din reprezentanții **operei serioase**, adică a operei serioase (cu subiecte mitologice sau istorice).

În operele lui Alessandro Scarlatti:

- ariile sunt foarte numeroase și se bazează pe o melodică amplă, specifică bel-cantoului³⁰ italian
- recitativul este folosit fie sub forma *secco* (acompaniat de acorduri placate la clavecin) fie sub forma *accompagnato* sau *stromentato* (acompaniat de orchestră)

Unul dintre primii reprezentanți ai **operei franceze** în sec. XVII este **Jean-Baptiste Lully (1632 - 1687)**. El scrie opere de curte cu subiecte mitologice și istorice, intitulate „**tragedii lirice**”.

Lully:

- dă o mare importanță elementelor decorative, de fast
- introduce baletul în operă
- acordă o mare importanță corului, ca și părților orchestrale
- creează tipul de uvertură franceză (lent – repede – lent)

²⁹ *Arioso*, cuvânt de origine italiană. Este o formă intermediară între arie și recitativ. El se găsește mai aproape de arie, fără a avea totuși proproțiile acesteia. Melodia lui este mai bine conturată decât a recitativului. Caracterul său este mai mult liric, cantabil, cu o formă mai liberă, iar acompaniamentul ceva mai bogat decât a recitativului.

Ca și aria, el poate fi precedat de un recitativ. *Arioso*-ul, având uneori caracterul de recitativ melodic, este folosit ca o introducere lentă la o arie.

³⁰ *Bel canto* (it. „cântare frumoasă”) = Termen din muzica vocală italiană a sec. XIX, ce definește stilul de interpretare, în care accentul se pune pe cântarea frumoasă, bogat ornamentată, ce evidențiază virtuozitatea și calitățile vocale ale interpreților

Pe drumul deschis de Lully vor merge și alți compozitori, dintre care se remarcă **Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764)**, care reușește să îmbogățească mijloacele de expresie ale genului, în special în domeniul armoniei și orchestrației.

În Anglia se afirmă personalitatea creatoare a lui **Henry Purcell (1658 – 1695)**, care dă o valoroasă creație în acest gen. Este vorba de „*Didon și Aeneas*” („*Didona și Enea*”), care deși se inspiră din antichitate, prezintă un pronunțat caracter național englez.

În Germania, opera a pătruns mai greu din cauza condițiilor sociale, politice și economice, existente în această țară, în care fărâmițarea feudală constituia o frână în calea progresului, în toate domeniile vieții. Hamburgul, oraș liber, în care burghezia începuse să se afirme, devine și un centru cultural mai înaintat, unde avea să-și găsească locul și opera. Având de înfruntat prejudecățile religioase și chiar opoziția clerului, opera din Hamburg reușește totuși să promoveze creațiile unor compozitori ca **R. Keiser** și **G.Fr.Händel**, acesta din urmă prezentând operele *Almira*, *Nerone*, *Daphné și Florindo*.

Deși influența operei italiene ca și a celei franceze se resimte puternic în creația compozitorilor operei din Hamburg, aici se pun bazele unui stil german de operă, care își va găsi exprimarea în ***singspiel*** – tip de operă specific germană, care îmbină dialogurile vorbite cu părțile muzicale, într-o dramaturgie bazată pe o concepție realistă, inspirată din viața poporului.

Opera seria (opera de curte) degenerază în prima jumătate a secolului XVIII, devenind un spectacol pur convențional, rupt de realitățile vieții înconjurătoare, în care nu exista o preocupare pentru conținut, ci mai mult pentru elemente exterioare decorative și de virtuozitate. Nici chiar Marii compozitori (Rameau, Händel) nu au putut salva *opera seria* de la această deficiență, deși muzica operelor lor conține pagini de o mare valoare artistică. Multe dintre ariile, corurile, uverturile și alte părți orchestrale ale operelor lui Händel au rămas nemuritoare datorită profundului conținut emoțional, semnificației lor general – umane, precum și bogăției și frumuseții lor melodice, armonice și orchestrale. Libretele operelor lui Händel au fost însă slabe, făcându-se concesii gustului aristocratic pentru o anumită tematică (mitologică, istorică) și pentru elemente decorative, de formă.

Încă la începutul sec. al XVIII-lea, în Italia apare un nou gen de operă, corespunzătoare gustului unor mase mai largi populare. Acest gen este ***opera buffa*** care apare și ca o reacție, și uneori, chiar ca o parodie a operei *seria*.

Opera buffa contrastează de la început cu *opera seria* printr-o serie de caracteristici esențiale. *Opera buffa* se inspiră din realitate. Ea își ia subiectele din viața de toate zilele, prezintă pe scenă figuri de eroi din popor, satirizează cu un comic savuros și multă vervă moravurile societății. *Opera buffa* se bazează pe o acțiune mult mai dinamică, pe o intrigă mai interesantă decât *opera seria* și se folosește de intonațiile, ritmurile și chiar forma cântecelor populare.

Giovanni Battista Pergolesi (1710 – 1736) scrie prima operă *buffa* – *La serva padrona* (*Slujnica stăpână*).

Dezvoltarea operei buffe poate fi urmărită în decursul secolului XVIII în creațiile unor compozitori ca: **Galuppi**, **Piccini**, **Paisiello**, **Domenico Cimarosa** (*Căsătoria secretă*). La începutul sec.XIX, acest gen ajunge la o adevărată desăvârșire (în sensul adâncirii conținutului, a mijloacelor realiste de exprimare) în opera lui **Rossini** (*Bărbierul din Sevilla*).

Un fenomen asemănător cu cel al apariției operei *buffa* în Italia, se întâmplă și în Franta. Aici ia naștere „*opera comică*”, ce capătă un caracter de ascuțită critică socială. *Opera „comică”* s-a născut în teatrul de bâlci (*Théâtre de la foire*), din reprezentațiile în care, în afară de textul vorbit sau mimat, erau folosite și cântece, de obicei, cele mai cunoscute, de largă circulație în mase, în forme de cuplete. *Opera comică* devine genul preferat, opus operei de curte, prin caracterul ei realist și popular.

Opera *comică*, reprezentată la început prin compozitori ca **Jean – Jacques Rousseau** (*Ghicitorul satului*), evoluează, în a doua jumătate a secolului XVIII, spre melodramă, îmbinând momentele comice cu cele lirico – sentimentale, păstrând însă dialogul vorbit și elemente ale muzicii de gen popular cu trăsături caracteristice. Pe această linie se înscriu creațiile unor compozitori ca: **Duni, Philidor, Monsigny, Grétry**.

Și în Anglia apare (în prima jumătate a secolului XVIII) un gen de operă apropiat de tipul operei *buffa* și al operei comice franceze, intitulat ***beggar's opera („opera cerșetorilor”)***, care parodiază opera de curte, bazându-se pe aceleași elemente de satiră socială și valorificând creația populară, în special cântecele orășenești care circulau în mediul larg democratic.

Opera serioasă trebuia totuși să găsească o cale de ieșire din impasul la care ajunsese, fiind totuși genul prin care puteau fi afirmate ideile majore legate de problematica epocii care precede revoluția burgheză din Franța. Calea aceasta a fost găsită de **Christoph Willibald Gluck (1714 – 1787)**, care a reușit să înfăptuiască o importantă reformă în domeniul acestui gen de operă.

Prin operele sale *Orfeu, Alceste, Ifigenia în Aulida* și *Ifigenia în Taurida*, Gluck stabilește un nou tip de dramaturgie

- bazată pe o desfășurare intens dramatică, la care contribuie tot ansamblul de mijloace folosite în operă: aria, recitativul, corurile, baletul și părțile orchestrale
- elimină elementele de pură virtuositate care abundau în opera *seria* și creează arii cu rol dramatic bine definit
- în arii, el îmbină elementele stilului recitativ cu cele cantabile, lirico – patetice, realizând adevărate monologuri, strâns legate de întreaga dezvoltare a acțiunii
- recitativele sunt acompaniate de orchestră, având un caracter expresiv, plastic. Ele fac sudura între diferitele momente ale desfășurării acțiunii
- Gluck a dat o semnificație dramatică corului și baletului, care se integrează ca părți componente ale dramaturgiei, logic și unitar concepută
- Părțile orchestrale au rolul de a adânci sensul dramatic al lucrării, prezentând caracteristicile unei tratări simfonice
- De altfel, chiar în uvertură, Gluck este acela care se folosește de forma de sonată ca și de ample mijloace orchestrale pentru a realiza o adevărată sinteză a dramei muzicale (vezi uverturile la *Alceste*, la *Ifigenia în Aulida* și *Ifigenia în Taurida*)

Reforma operei a fost înfăptuită de Gluck în cadrul unor subiecte inspirate tot din mitologie. Ideile pe care le întruchiează aceste subiecte sunt relevate însă cu pregnanță, căpătând o semnificație actuală, contemporană – este vorba despre ideea de jertfă, de eroism și curaj în lupta pentru dobândirea unor idealuri mărețe. Tocmai prin aceasta, operele reformatoare ale lui Gluck reprezintă ecoul năzuințelor epocii premergătoare revoluției franceze, care a influențat direct creația compozitorului.

Lui **Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)** îi revine rolul de a ridica opera pe înalte culmi ale arte realiste. El a abordat toate genurile de operă: *seria, buffa, singspiel*-ul german. Perioada de maturitate a creației sale își găsește o strălucită expresie în operele: *Răpirea din Serai (singspiel)*, *Nunta lui Figaro* (opera *buffa*), *Don Giovanni (dramma giocoso* – dramă veselă – în care comicul se împletește cu tragicul, într-o dramaturgie pe drept cuvânt denumită shakespereană), *Flautul fermecat (singspiel)*. Deși diferite ca genuri și ca tematică, aceste opere se caracterizează prin concepția lor realistă și prin marea bogăție melodică izvorâtă dintr-o profundă legătură cu cântecul și dansul popular. Mozart reușește să redea caracterul complex, multilateral, al personajelor și al situațiilor printr-o acțiune dramatică vie, ale cărei idei conducătoare își găsesc o mai amplă și mai profundă realizare în muzică decât în libretul folosit. În operele sale de maturitate, compozitorul îmbină marea sa măiestrie de tratare vocală cu cea orchestrală, într-o concepție simfonică organic dezvoltată. Nu întâmplător, uverturile acestor opere reprezintă pagini simfonice de o nemuritoare valoare artistică.

Prețioasa contribuție a lui Mozart în crearea operei realiste cu adânc conținut social este greu de înțeles dacă nu o legăm de spiritul progresist al epocii revoluției franceze, care și-a găsit diverse forme de exprimare în toate domeniile de creație artistică.

În timpul revoluției burgheze din Franta ia naștere un nou tip de operă eroică, denumită **opera salvare** care întruchipează ideile eliberării de sub jugul tiraniei. În acest tip de operă dunt folosite atât tradițiile operei reformatoare ale lui Gluck, cât și tradițiile operei comice. Compozitorii care scriu asemenea opere sunt: **Grétry, Cherubini, Méhul, Lesueur**.

Marele **Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)**, în unica sa operă *Fidelio*, valorifică tocmai acest tip de operă „salvare”, împrumutându-i unele trăsături ale *Singspiel*-ului german. În opera sa, Beethoven scoate în evidență cu o mare forță expresivă, ideea eroismului, a luptei pentru libertate. Întreaga lucrare poartă amprenta concepției simfonice a titanului.

În prima jumătate a secolului XIX, în Italia, opera este viu reprezentată de compozitori ca **Rossini (1792 – 1868), Bellini (1801 – 1836), Donizetti (1797 – 1848)**.

Aceștia

- ❖ păstrează în operele lor tradiția ariilor de coloratură specifică *bel canto*-ului italian
- ❖ redau în multe din operele lor, suflul patriotic, ideile de eliberare, dragostea de viață și optimismul poporului italian.

Sub influența ideilor revoluționare din preajma anilor 1830, Rossini, prin opera sa *Wilhelm Tell*, scrisă pentru scena teatrului din Paris, inaugurează un nou stil de operă romantic – eroică. O serie de compozitori francezi, ca **G. Meyerbeer (1791 – 1864), Fr. Auber (1782 – 1871)**, dezvoltă acest stil în așa numita *grand opera* (opera mare). Prelucrând unele tradiții ale operei seria și ale operei comice, în aceste opere, ei afirmă și multe din noile trăsături romantice. Dar caracterul pompos și exagerarea fastului scenic erau în dauna veridicității acțiunii, cât și a conținutului muzical.

Apariția romantismului în Europa se face de altfel simțită și în operă, afirmându-se prin căutarea izvorului de inspirație în vechile legende populare, prin tendința accentuată spre pitoresc, prin îmbogățirea formelor și paletei orchestrale.

În Germania, **Carl Maria von Weber (1786 – 1826)**, unul din reprezentanții romantismului, exprimă în operele sale trăsăturile caracteristice ale aceluia curent, atât prin tematica lor, cât și prin mijloacele de expresie folosite. *Freischütz, Euryanthe, Oberon* reprezintă cele mai de seamă opere ale compozitorului și afirmă noul drum de dezvoltare al operei naționale germane. În mod special în *Freischütz* se vedește tendința de dezvoltare a *Singspiel*-ului, în noua concepție romantică a tratării tematicii populare, a valorificării folclorului german.

Pe drumul deschis de Weber operei naționale germane, cu un pronunțat caracter romantic, merge și marele reformator al operei **Richard Wagner (1813 – 1883)**

- care se inspiră din legende și miturile populare germane, dramatizându-le în librete alcătuite chiar de el
- creează așa – numita „dramă muzicală”, care izvorăște, în primul rând, din nevoia de a realiza o mai strânsă legătură între textul poetic și muzică
- Creând un nou tip de dramaturgie de operă, Wagner renunță la formele tradiționale (arii, recitative), afirmând ideea unei dezvoltări neîntrerupte, prin folosirea „melodiei continue” și a *leitmotivelor* (teme conducătoare), care străbat întreaga operă și exprimă într-o formă concisă și pregnantă, fie caracteristica eroilor, fie anumite idei sau fenomene din natură
- atribuie o importanță deosebită orchestrei, într-o formație mărită, dându-i un rol preponderent în dramaturgia muzicală

Dintre lucrările sale de operă amintim: *Olandezul zburător, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan și Isolda, Maestrul cântăreț din Nürnberg, Tetralogia Inelul Nibelungilor, Parsifal*.

În a doua jumătate a secolului XIX, în Italia, își desfășoară activitatea **Giuseppe Verdi (1813 – 1901)**, unul din marii compozitori de operă. Autorul operelor *Rigoletto, Traviata, Aida, Otello, Falstaff* etc. a reușit să marcheze un drum ascendent de dezvoltare în stilul său de operă, adâncind conținutul subiectelor, dovedind deosebite aptitudini de dramaturg, capacitatea de a reda un conținut profund uman într-un limbaj muzical accesibil, în care primează melodia ce se revarsă generos atât în țesătura vocală cât și în cea orchestrală a operelor sale.

Forma tradițională de arie și ansamblurile vocale îi slujesc lui Verdi în cele mai multe opere ale sale, ca să realizeze portrete psihologice, cu multă expresivitate și putere de convingere.

Alături de arii, el folosește *arioso*-ul și formele muzicii de gen ca: cântecul cu cuplete, valsul, marșul etc.

În ultimele sale opere, *Othello* și *Falstaff*, compozitorul recurge la principiul leitmotivului, creând o dezvoltare muzicală dramatică neîntreruptă, ștergând granițele dintre arie, recitativ, ansambluri vocale, coruri etc.

În a doua jumătate a secolului XIX, în Franța, se afirmă un nou tip de operă, cu un pronunțat caracter liric, sentimental. Reprezentanții acestui tip au fost:

Charles Gounod (1818 – 1893) : *Faust*, *Romeo și Julieta*

Ambroise Thomas (1811 – 1896): *Mignon*

Jules Massenet (1842 – 1912): *Manon Lescaut*, *Werther*

În deceniul al VII-lea, **Georges Bizet (1838 – 1875)**, care încercase să scrie și în genul operei lirico – sentimentale (*Pescuitorii de perle*), spune un cuvânt nou prin nemuritoarea sa creație *Carmen*, bazată pe un nou tip de dramaturgie realistă. Aceasta este generată de însuși subiectul operei, pe care compozitorul îl alege cu curaj din viața cotidiană, din mediul popular al epocii sale. Opera nu mai păstrează decât în mică măsură formele sale tradiționale.

- caracterizarea eroilor și a întregii situații dramatice este realizată prin intermediul intonațiilor cântecelor și dansurilor populare, inspirate în mare parte din folclorul spaniol
- dansuri ca *seguidilla* și *habanera* sunt folosite cu multă autenticitate pentru conturarea eroinei principale, Carmen
- tematica muzicală este concentrată în jurul câtorva idei conducătoare, reliefate chiar în introducerea simfonică a operei, ce conține în germene întreaga dramaturgie dezvoltată în actele ei

În cadrul operei franceze din a doua jumătate a secolului XIX, trebuie menționată contribuția lui Claude Debussy (1862 – 1918), care prin creația sa *Pelléas et Mélisande*, înscrie o pagină nouă și originală în istoria operei.

- Preluând multe elemente ale concepției wagneriene în ceea ce privește construcția dramei muzicale, Debussy realizează o creație în spiritul francez, bazată pe tradițiile operei franceze și a valorificării intonațiilor specifice limbii franceze.
- El rupe însă cu maniera tradițională, folosind în locul ariilor, recitative și dialoguri de o mare expresivitate și plasticitate muzicală, precum și interludii orchestrale de un deosebit farmec.

Și în Italia, opera continuă să-și găsească demni reprezentanți în această perioadă. Trebuie remarcată creația unor compozitori ca **Pietro Mascagni (1863 – 1945)**, **Ruggero Leoncavallo (1858 – 1919)**, **Giacomo Puccini (1858 – 1924)**, care deși alunecă pe panta unui sentimentalism desuet, limitându-se la o sferă minoră de probleme, reușește totuși să redea în mod veridic aspecte ale realității.

Acești compozitori păstrează vie tradiția operei italiene. Bogăția melodică a operelor, marea lor accesibilitate și dramaturgia de efect, au făcut ca operele lor *Cavaleria rusticana* (Mascagni), *Paiațe* (Leoncavallo), *Tosca*, *Boema*, *Cio cio-san* (Puccini), să fie foarte populare în lumea întreagă.

Către sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, se observă în operă tendința înlocuirii ariei încheiate, ca formă de sine stătătoare, prin recitativ, în special melodic, care urmărind în mai de aproape inflexiunile cuvintelor, apărea mai potrivit pentru desfășurarea și continuitatea acțiunii, pentru cursivitatea și logica acesteia. Exemple găsim la Wagner, Debussy și alții.

Cu toată această tendință, aria rămâne unul din elementele de bază ale operei realiste.

Încă de la începutul secolului XIX, în istoria operei, se deschide un nou și important capitol înscris de cultura muzicală rusă cu multă strălucire. Afirmarea școlii naționale ruse a însemnat triumful principiilor realiste democratice, a valorificării folclorului național, a transmiterii unui înalt mesaj progresist, uman și social, în toate domeniile de creație muzicală. Desigur că opera a stat în centrul atenției compozitorilor școlii naționale ruse, ca unul din genurile ce permitea, înaintea altora, realizarea deplină a acestor înalte principii artistice.

Mihail Ivanovici Glinka (1804 – 1857), părintele școlii naționale ruse, a fost și primul mare reprezentant al operei ruse.

Cele două creații ale sale *Ivan Susanin* (1836) și *Ruslan și Ludmila* (1842) marchează începuturi valoroase în dezvoltarea operei ruse.

- Viața popoului rus, episoadele sale epico – eroice, dramatice, imaginația poetică și fantastică, manifestată în basmele și legende populare, au constituit prețioasă sursă de inspirație a acestor creații
- Structura intonațională, ritmică, modală, polifonică, structura formei, precum și principiile dezvoltării muzicale a cântecului și dansului popular, a romanței și cântării corale populare ruse și-a găsit o prețioasă valorificare în operele marelui compozitor rus.
- Aceste lucrări prezintă noi trăsături în dramaturgia genului de operă. Se remarcă în primul rând preponderența rolului maselor (a poporului) reliefată prin marile scene corale ce se desfășoară într-o strânsă legătură muzical – dramatică cu părțile solistice ale eroilor săi

Alexandr Sergheevici Dargomijski (183 – 1859), prin opera sa *Rusalka*, creează un nou tip de dramă muzicală populară „lirico – psihologică”, cu o vădită tendință de critică socială. Mergând pe drumul deschis de Glinka, Dargomijski manifestă un deosebit interes pentru redarea intonațiilor vorbirii (a intonațiilor specifice limbii ruse) în muzică. Astfel, el realizează un fel de declamație muzicală cantabilă, profund expresivă, ce se încadrează în concepția realistă, național – populară a întregii lucrări.

Ceilalți mari compozitori de operă ai școlii naționale ruse au preluat și dezvoltat tradițiile stabilite de Glinka și Dargomijski, realizând creații nemuritoare. Îndeosebi se relevă operele compozitorilor **Alexandr Porfiryevich Borodin (1834 – 1887)**, **Rimski – Korsakov (1844 – 1908)** și **Modest Petrovici Musorgski (1839 – 1881)**.

Cneazul Igor, capodopera lui **Borodin**, reprezintă o adevărată epopee eroico – populară, care prin adâncirea problematicei sociale și amploarea de frescă istorică a dramaturgiei, se ridică pe una din culmile operei clasice, realiste, cu caracter epic.

Manifestând o mai mare preferință pentru stilul cantabil decât pentru cel recitativ, Borodin a dat dovadă de o nesecată inspirație melodică, generată de o adâncă cunoaștere a cântecelor și dansurilor populare ruse și ale acelor ce aparțin popoarelor orientale.

Rimski – Korsakov a abordat mai multe genuri de operă în creația sa.

- Astfel, dacă *Pskoviteanka* se apropie de drama muzicală populară istorică, *Logodnica țarului* se înscrie pe linia redării dramei intime psihologice
- *Sadko* este o operă cu caracter epic
- *Snegurocika (Fata de zăpadă)*, *Povestea despre țarul Saltan*, *Legenda despre nevăzutul oraș Kitej* redau prin intermediul basmului și al legendei frumusețea morală, optimismul, poezia și dragostea de viață a poporului rus
- Folclorul ucrainean l-a inspirat pe compozitor în alte două opere ale sale: *Noapte de ajun* și *Noapte de mai*
- Ultima sa operă *Cocoșul de aur* reprezintă o creație plină de originalitate, în care compozitorul se folosește încă o dată de lumea basmului pentru a crea o satiră politico – socială foarte ascutită, ce se afla într-o directă legătură cu evenimentele revoluționare ale epocii creării sale (1907)

Prin conținutul numeroaselor sale opere, Rimski – Korsakov, ca și ceilalți reprezentanți ai școlii naționale ruse, a valorificat cu multă măiestrie, în formele lor vocale și instrumentale, cele mai adânci resurse ale folclorului, recurgând și la aspectele sale arhaice. Mare cunsocător al orchestrației, Rimski – Korsakov a îmbogățit partitura operelor sale cu pagini de o mare plasticitate, contribuind la redarea atmosferei și în special a cadrului fantastic, de basm, al operelor sale.

Modest Petrovici Musorgski, creatorul celor două geniale drame muzicale populare – *Boris Godunov* și *Hovanșcina* – a formulat chintesența concepției sale artistice astfel: „Eu înțeleg poporul ca pe o forță uriașă însuflețit de o singură idee. Acesta este țelul meu, pe care am încercat să-l rezolv în operă.”

Opera *Boris Godunov*

- se bazează pe un puternic conflict social și psihologic, exprimat în opoziția dintre stăpânitori și popor. Dramaturgia operei este concepută pe mai multe planuri, reflectând complexitatea vieții personajelor și epocii istorice pe care o redă
- Se distind două linii principale: drama socială a poporului asuprit și drama personală a țarului criminal, Boris, împletite într-o acțiune dirijată într-un sens unitar de ideea centrală a lucrării.
- Intonațiile cântecului popular și cele ale vorbirii se îmbină armonios în operă, căpătând forme de recitativ, declamație muzicală sau melodie de largă cantabilitate, după cum cere desfășurarea acțiunii
- Personajul principal al operei este poporul, redat atât prin imagini de ansamblu (coruri), cât și individualizat prin diferiți eroi (episoade intercalate în scenele de masă cu replici construite sub formă de dialoguri sau părți solistice în forma unor cântece populare, bocete etc.)

Hovanșcina a fost concepută ca o grandioasă epopee populară, în care se reflectă soarta Rusiei într-o epocă istorică critică. Și în această mare creație a sa, Musorgski dovedește originalitatea talentului său, forța inepuizabilă de asimilare a tot ce e mai specific muzicii populare ruse.

În *Căsătoria*, Musorgski a căutat să meargă pe linia începută de Dargomijski în *Oaspetele de piatră*, realizând o operă – recitativ pe care a considerat-o un experiment în găsirea intonațiilor ce izvorăsc din graiul omenească.

Târgul din Sorocinsk – comedie muzicală realistă în care și-a găsit o autentică întruchipare creația populară ucraineană.

Opera a fost unul din genurile preferate de **Piotr Ilici Ceaikovski (1840 – 1893)**. El era de părere că numai un subiect profund emoționant poate constitui libretul unei opere. De aceea își alege cu grijă subiectele, ce conțineau de obicei tema dragostei, pe care o considera „cel mai emoționant dintre sentimentele omenești”. Eroii operelor lui Ceaikovski sunt oameni simpli, adevărați, mânați de sentimente și pasiuni omenești.

Printre cele mai importante creații ale lui Ceaikovski, în genul operei, se relevă *Evgjeni Oneghin*, care a fost concepută într-un „stil de cameră”, ceea ce l-a determinat de altfel pe compozitor să-i definească genul, intitulând-o „scene lirice”.

- În această fermecătoare lucrare predomină melodia ceaikovskiană de largă respirație, care reliefează structura psihologică a eroilor și desfășurarea întregii acțiuni, încadrată în forme dictate de dramaturgia lucrării (duete, scene cu o desfășurare muzicală continuă ca de exemplu, *Serisarea Tatiane*, scene corale, dansuri).

Dama de pică întruchipează întreaga concepție filozofică a compozitorului, într-o acțiune profund dramatică, a cărei semnificație socială de critică la adresa unei orânduiri crude, dominată de puterea „aurului”, care strivește orice năzuință spre fericire a omului, se reliefează în mod frecvent. Gândirea simfonică a compozitorului axează dramaturgia și întregul complex de mijloace de expresie pe planuri puternic contrastante, care se grupează în jurul temelor centrale (cele legate de ideea obsedantă a forței „destinului” a „celor trei cărți” și cele legate de „dragoste” și „fericire”), ce-și găsesc o variată și organică dezvoltare în cele șapte tablouri ale operei.

Opera rusă este reprezentată la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX de compozitori ca:

- **Sergei Ivanovich Taneyev (1856 – 1915)**, care scrie o grandioasă lucrare epică inspirată din antichitate, intitulată *Orestia*
- **Serghei Rahmaninov**, autorul operelor: *Aleko* (după poemul *Tigani* de Pușkin), *Cavalerul zgârcit* și *Francesca da Rimini*, lucrări de mici proporții ce păstrează tradițiile realiste ale operei ruse.

Școala națioanlă rusă a avut un mare răsunet în întreaga Europă, constituind un exemplu și un stimulent pentru celelalte școli naționale.

Opera a fost cultivată și folosită ca tribună de afirmare a ideilor patriotice, de luptă pentru libertate, împotriva nedreptăților sociale, de valorificare a folclorului național într-o serie de țări ca Polonia, unde se impune creația de operă a lui **Stanislaw Moniuszko (1819 – 1872)**, în special prin opera sa *Halka*.

Școala națională cehă cunoaște doi mari reprezentanți, care dau o valoroasă creație de operă:

- **Bedřich Smetana (1824 – 1884)**, autorul operelor: *Mireasa vândută*, *Dalibor*, *Libușa* și altele
- **Antonin Dvořák (1841 – 1904)**, în a cărui creație de operă se remarcă în mod deosebit *Rusalka*

Tradiția operei cehoslovace este continuată cu succes de către compozitorii zilelor noastre, ca de exemplu, **Eugen Suchon**, în opera sa de puternic realism *Krutniava (Vâltoarea)*.

Unul din compozitorii de frunte care reprezintă școala națională din Ungaria în domeniul creației de operă este **Ferenc Erkel (1810 – 1893)**, autorul a 9 opere, dintre care se remarcă: *Bank Ban*, *Laslo Hunyadi*, *Gheorghe Doja*, *Maria Bathori*.

Părintele școlii naționale spaniole, **Felip Pedrell (1841 – 1922)** vădește, de asemenea, un interes deosebit pentru genul de operă. El scrie operele: *Quasimodo* și *Trilogia Pirinei*.

Isaac Albéniz (1860 – 1909), deși preocupat în special de creația instrumentală (mai ales muzică pentru pian), scrie și el opera *Pipila Himenes*.

În creația lui **Manuel de Falla (1876 – 1946)** se remarcă originala operă *Păpușile maestrului Pedro* (care are la bază un episod din *Don Quijote*), pătrunsă de verva și autenticitatea bogatului folclor spaniol.

Compozitorii secolului XX au acordat prea puțină atenție operei, gen care pretinde, prin însăși natura sa, o legătură profundă cu viața, cu muzica populară, iar atunci când s-au apropiat de aceasta, au tratat-o într-o manieră ruptă complet de principiile realiste ale operei, cum ar fi de exemplu, **Arnold Schönberg (1874 – 1951)** în opera *Erwartung (Așteptare)*.

- *Erwartung*, cu o durată de aproximativ jumătate de oră, aduce pe scenă un singur personaj, o femeie căutându-și iubitul într-o pădure, în cele din urmă negăsind decât un cadavru. Este vorba, de fapt, despre un coșmar.
- *Erwartung* este prima lucrare din istoria muzicii cu un conținut psihanalitic, care împinge până la extreme principiul nonrepetiției unei idei muzicale, mergând până la atematism.
- Întoarcerea periodică a unui acord de șase sunete produce zone de stabilitate relativă. Ultima pagină este semnificativă. În câteva secunde, Schönberg saturează spațiul cromatic temperat, făcând să se audă în mai multe registre, în succesiune și în suprapunere, cele 12 sunete ale scării cromatice temperate.

În 1910, Schönberg s-a consacrat aproape constant picturii, iar în pânzele sale a făcut dovada unui expresionism la fel de violent ca în muzica lui din 1909.

Printre compozitorii secolului XX îi menționa și pe:

- **Benjamin Britten (1913 – 1976)** cu opera *Peter Grimes*
- **Wolf Ferrari (1876 – 1948)** cu operele *Cei patru bădărași*, *Soții îndrăgostiți* și *Văduva isteată*
- **George Gershwin** cu opera *Porgy and Bess*

și alții, care au dat unele creații valoroase, păstrând și dezvoltând principiile clasice ale genului.

În această perioadă, opera cunoaște o înflorire și în Rusia, dovedind capacitatea de a se inspira din contemporaneitate, de a înfrunghia problemele majore legate de viața poporului.

- **Sergei Prokofiev (1891 – 1953)** : *Semion Kotko*, *Povestea unui om adevărat*, *Duena*, și mai ales *Război și pace* se înscriu printre realizările de seamă. Originalitatea stilului prokofievian, spiritul inovator al marelui compozitor, imprimă acestor lucrări o tratare cu totul nouă a mijloacelor specifice operei. Principiul declamației – recitativ își găsește o forță expresivă inedită în concepția lui Prokofiev, care folosește o construcție melodică și armonică specifică stilului său, fără a renunța la osatura solidă a formelor clasice.
- **Dmitri Kabalevski (1904 – 1987)**: *Colas Breugnon* (după Romain Rolland) și *Familia lui Taras*

În țara noastră, opera începe să preocupe din ce în ce mai intens pe compozitorii noștri. Lucrări ca *Năpasta* de **Sabin Drăgoi**, *O noapte furtunoasă* și *Pană Lesnea Rusalim* de **Paul Constantinescu**, *Ion Vodă cel Cumplit*, *Răscoala* și *Fata cu garoafe roșii* de **Gheorghe Dumitrescu**, *Neamul Șoimăreștilor* de **Tudor Jarda** constituie mărturii grăitoare ale interesului pe care compozitorii din țara noastră îl manifestă pentru acest gen muzical.

O operă de răsunet mondial este *Oedip* de marele **George Enescu (1881 – 1955)**, în care mijloacele evolute, de o mare expresivitate, sunt puse în slujba unui conținut de un adânc umanism și de un puternic dramatism. Reluând vechea temă a luptei omului cu destinul, opera *Oedip* îi dă o semnificație plină de optimism. Momentul crucial al acțiunii, în care Oedip răspunde Sfînxului: „omul este mai tare decât destinul” este edificator în acest sens.

Compozitorul aduce o manieră personală de tratare a partidei vocale, prin utilizarea pe tot parcursul ei, a unui recitativ melodic de o adâncă încordare dramatică. Acest recitativ este determinat de însăși necesitatea exprimării unor conflicte și frământări sufletești de mare tensiune.

După această privire generală asupra evoluției operei, este util să examinăm pe scurt forma în care ea se desfășoară.

Ca orice lucrare dramatică, opera conține și ea o prezentare a personajelor, o dezvoltare a conflictului dramatic și un epilog, adică o rezolvare a acestui conflict. În acest scop, ea se împarte în acte, alcătuite la rândul lor din scene. Scenele constituie anumite episoade, nu prea lungi, în care se conturează o serie de situații, legate între ele, care converg către deznodământul final.

Ca mijloace de realizare muzicală, vom întâlni în operă: aria, arietta, arioso-ul, cavatina, balada, recitativul, imnul etc., iar ca formații vocale: solo-urile, ansamblurile solistice (duete, terțete, cvartete etc.) și corurile.

În ceea ce privește folosirea diferitelor forme în care se pot îmbrăca diversele episoade ale operei, situațiile și caracterizările personajelor, nu poate fi vorba de scheme intangibile, ci totul este lăsat la libera inspirație a compozitorului.

Trebuie relevată însă metoda de dezvoltare a leitmotivului (motivului conducător), pe care Wagner a ridicat-o la înălțimea de principiu. În *Maestrii cântăreți* el aduce de pildă peste 50 de leitmotive, cu care caracterizează diversele personaje și situații. De asemenea, Ceaikovski utilizează în *Dama de pică* trei leitmotive. Rimski – Korsakov merge pe linia unor leitmotive, adică a unor teme mai largi și mai conturate, ca, de exemplu, în *Logodnica țarului*.

Principiul leitmotivului a dobândit o mare răspândire în zilele noastre, pentru că prin el se asigură unitatea imaginilor și caracterizării personajelor și situațiilor.

- în opera lui Gheorghe Dumitrescu, *Ion Vodă cel Cumplit*, găsim peste 15 leitmotive principale
- în schimb, Paul Constantinescu, în *Pană Lesnea Rusalim*, merge pe drumul caracterizării personajelor prin teme de largă respirație, foarte apropiate de cântecul popular

Rolul orchestrei este deosebit de important în operă. Ea nu se poate mărgini la simplul acompaniament al vocilor, ci trebuie să participe, în egală măsură cu acestea, la tălmăcirea conflictelor dramatice, ceea ce reclamă din partea compozitorului o concepție adâncă a dramaturgiei și o măiestrie simfonică.

2) Opereta

Opereta poate fi socotită ca derivând din opera comică (*opera buffa*)

Opereta se aseamănă cu opera buffă

- prin aceea că, sub raport formal, este alcătuită din părți muzicale, alternând cu dialoguri vorbite
- subiectul ei este în general mai vesel, mai spumos, mai animat, mai facil, fiind de cele mai multe ori presărat cu glume și replici spirituale
- subiectul unei operete se încheie totdeauna în chip fericit
- muzica sa se desfășoară în proporții mai restrânse, are un accentuat caracter de cantabilitate, fără prea multe pretenții de dezvoltare sau expresie armonică. Din această cauză, piesele ei muzicale de rezistență sunt melodiile sentimentale – de preferință de dragoste – care reclamă totdeauna o linie melodică bine conturată

Opereta se conturează ca atare prin sec. XIX cu Jacques Offenbach, Franz von Suppé și alții

Creatori de operetă:

- Franța:
 - JACQUES OFFENBACH: „Orfeu în infern”, „Frumoasa Elena”, „Viață pariziană”, „Pericola”, etc.
- Austria:
 - JOHANN STRAUSS (fiul): „O noapte la Veneția”, „Liliacul”, „Voievodul țiganilor”
 - KARL ZELLER

În sec.XX:

- Austria:
 - FRANZ LEHAR: „Văduva veselă”, „Paganini”, „Țara surâsului”
- Ungaria:
 - EMMERICH KALMAN: „Prințesa circului”

În SUA genul „MUSICAL” își are originile în operetă și a influențat în ultimile decenii și creația europeană a genului.

În sec.XIX apariția operetei românești a fost pregătită de spectacolele de vodevil (spectacol comic în proză, cu momente cântate)

- ALEXANDRU FLECHTENMACHER: „Baba Hârca”(1848)
- CIPRIAN PORUMBESCU: „Crai Nou”(1882)
- EDUARD CAUDELLA: „BEIZADEA EPAMINONDA”(1883)

Sec.XX → o intensificare a creației românești de operetă, în special în a doua jumătate

- GHERASE DENDRINO: „Lăsați-mă să cânt”, „Lysistrata”
- FILARET BARBU: „Ana Lugojana”, „Plutașii de pe Bistrița”
- FLORIN COMIȘEL: „Culegătorii de stele”, „Soarele Londrei”
- NICOLAE KIRCULESCU: „N-a fost o nuntă mai frumoasă”
- GEORGE GRIGORIU: „Se mărită fetele”
- HENRY MĂILEANU: „Suflet de artist”
- MARIUS ȚICU: „Micuța Dorothy”

3) Baletul

Cuvântul „balet” vine de la italinescul *ballo* = dans

Baletul este o reprezentare artistică scenică în care se îmbină și mimica cu muzica, costumația, decorurile, luminile etc., și în care acțiunea dramatică se desfășoară pe baza unui scenariu.

El poate fi un spectacol de sine stătător sau face parte, sub forma unui episod, dintr-un spectacol de operă.

Principiile dramaturgiei sunt aceleași ca cele ale operei, cu singura deosebire a înlocuirii muzicii vocale prin mimică și dans.

Ca un corespondent al ariei din operă, avem în balet diferitele solouri sau ansambluri dansante.

Putem adăuga că în balet, mimica poate fi comparată cu ceea ce recitativul reprezintă în operă.

Dansul, care constituie specificul genului, este de două categorii: clasic și de caracter.

- Cel clasic se dansează pe poante și în tradiția stabilită în decursul anilor, îmbogățită prin fantezia măștrilor de balet
- Cel de caracter poate reda o multitudine de situații prin diferite mijloace. Accentul cade fie pe redarea jocului popular, fie pe aspectul umoristic, fie grotesc etc.

Înainte ca baletul să apară în cadrul operei ca un simplu divertisment, pe la sfârșitul secolului XVI, la curțile nobililor existau diferite ansambluri alcătuite din cântăreți, dansatori și declamatori care prezentau spectacole mixte, fără un subiect precis.

În dorința de a îmbogăți genul și forma operei, marele compozitor Gluck a preconizat necesitatea unei strânse legături a dansului cu acțiunea dramatică a operei, pentru ca baletul să nu rămână un simplu divertisment lipsit de coeziune.

Ca fondator al baletului clasic conținând o acțiune dramatică poate fi socotit **Jean Georges Noverre (1727 – 1810)**, care întrebuițează primul pantomima în dans, una din creațiile sale de bază fiind baletul *Don Juan* pe muzica lui Gluck.

Secolul XIX aduce o serie de compozitori de valoare care dau la iveală lucrări devenite clasice în balet ca *Giselle* de **Adolphe Adam (1803 – 1856)**, *Coppelia* și *Silvia* de **Léo Delibes (1836 – 1891)**, în care se schițează tendința spre o dezvoltare dramatică și o concepție simfonică a muzicii.

Evoluția ulterioară a baletului cunoaște o înflorire deosebită prin aportul compozitorilor ruși:

- **Piotr Ceaikovski:** *Lacul lebedelor* (1878), *Frumoasa adormită* (1889), *Spărgătorul de nuci* (1892)
- **Glazunov:** *Raymonda*
- **Stravinski:** *Petrușka*, *Pasărea de foc*, *Sărbătoarea primăverii* etc.
- **Reinhold Glière:** *Călărețul de aramă* (după Pușkin)

Un lucru nou, și anume eliberarea completă de elementele de divertisment, îl aduce **Prokofiev** în *Romeo și Julieta*, socotit pe drept cuvânt ca unul dintre cele mai reușite baleturi ale timpului nostru, în *Cenușăreasa* și în *Floarea de piatră*.

Drumul trasat de acesta este urmat de **Aram Hacıaturian** cu baleturile *Gayaneh* și *Spartacus* ca și **Kara Karev** cu *Cele 7 frumoase* și *În calea trăsnetului*.

La noi, bazele baletului au fost puse de **Mihail Jora** cu baletul *La piață*, urmat de *Când strugurii de coc*, scris pe o temă a zilelor noastre.

- **Paul Constantinescu:** *Nunta în Carpați*
- **Zeno Vancea:** *Priculiciul*
- **Alfred Mendelsohn:** *Harap Alb* și *Călin*
- **Hilda Jerea:** *Haiducii*
- **Mircea Chiriac:** *Iancu Jianu*
- **Viorel Doboș:** *Păcală*

Sub raportul construcției, baletul este alcătuit, ca și opera, din acte, care la rândul lor sunt împărțite în scene.

În vremea noastră, compozitorii și măștrii de balet își îndreaptă atenția către subiecte cât mai contemporane și cu o acțiune dramatică cât mai bine încheată, căutând să elimine balastul inutil al divertismentelor, pentru a da opere unitare, de adâncă semnificație.

Fundamentarea pe principiul simfonismului și evitarea segmentării ideilor în numere scurte, prin desfășurarea largă a imaginilor muzicale, constituie caracteristicile baletului apt de a contribui cu eficiență la culturalizarea maselor.

BIBLIOGRAFIE

Bughici Dumitru	Dicționar de forme și genuri muzicale, Editura Muzicală, București 1978
Bughici Dumitru	Formele muzicale, Editura Muzicală, București 1969
Bughici Dumitru, Gheciu Diamandi	Formele și genurile muzicale, Editura Muzicală, București 1962
Denizeau Gérard	Să înțelegm și să identificăm genurile muzicale , Editura Meridiane 2000
Herman Vasile	Formele muzicale ale clasicilor vienezi, Conservatorul de muzică „G.Dima” Cluj, 1973
Herman Vasile	Originile și dezvoltarea formelor muzicale, Editura Muzicală, București 1982
Hodeir André	Formele muzicii, Casa de Editură Grafoart 2007
Iliuț Vasile	O carte a stilurilor muzicale vol.I, Editura Academiei de Muzică, București 1996
Lupu Jean, Caraman – Fotea Daniela, Racu Nicolae, Oprea Gabrie – Constantin, Sandu Eugen – Petre	Dicționar universal de muzică, Editura Litera International 2008
Teodorescu – Ciocănea Livia	Tratat de forme și analize muzicale, Editura Muzicală 2005
Timaru Valentin	Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă, Editura Universității din Oradea 2003

CUPRINS

<i>Introducere în studiul Formelor muzicale</i>	<i>1</i>
<i>Stilul muzical.....</i>	<i>4</i>
<i>Genul muzical.....</i>	<i>8</i>
MORFOLOGIE ȘI STRUCTURĂ.....	9
<i>Melodia</i>	<i>9</i>
<i>Clasificarea tipurilor de melodie</i>	<i>10</i>
<i>Elementele de bază ale discursului muzical.....</i>	<i>14</i>
1. <i>Figura.....</i>	<i>14</i>
2. <i>Celula</i>	<i>20</i>
3. <i>Motivul.....</i>	<i>22</i>
<i>Mijloace de continuare a motivului.....</i>	<i>28</i>
4. <i>Fraza.....</i>	<i>32</i>
▪ <i>Henry Purcell – Arie în re minor.....</i>	<i>33</i>
♩ <i>Beethoven – Ecossaise WoO 23 în Sol major (analizat).....</i>	<i>33</i>
5. <i>Perioada</i>	<i>36</i>
<i>Perioadele atipice</i>	<i>45</i>
▪ <i>Mozart – Sonata pentru pian în Do major KV 330, partea a III-a, Tema I.....</i>	<i>48</i>
▪ <i>W.A.Mozart – Sonata pentru pian în Sol major KV 283, partea I.....</i>	<i>49</i>
▪ <i>Mozart – Sonata pentru pian KV 570, Tema I.....</i>	<i>52</i>
<i>Formele strofice mici (simple)</i>	<i>54</i>
1) FORMA MONOSTROFICĂ.....	54
♩ <i>J.S.Bach – Preludiul nr.1 în Do major (12 preludii mici) – (analizat).....</i>	<i>55</i>
▪ <i>Franz Schubert – An die Musik Op.88 nr.4.....</i>	<i>56</i>
▪ <i>J.S.Bach – Preludiul nr.2 în Do major (12 preludii mici).....</i>	<i>58</i>
2) FORMA BISTROFICĂ.....	59
a) Forma bistrofică simplă.....	59
♩ <i>Beethoven – Sonata pentru vioară Op.12 nr.2, partea a II-a, strofa I (analizat).....</i>	<i>59</i>
▪ <i>Album pentru Ana Magdalena Bach – Menuet nr.2 în re minor.....</i>	<i>60</i>
▪ <i>Album pentru Ana Magdalena Bach – Menuet nr.3 în Sol major.....</i>	<i>60</i>
▪ <i>Album pentru Ana Magdalena Bach – Menuet nr.4 în sol minor.....</i>	<i>61</i>
▪ <i>J.S.Bach – Preludiul nr.2 în do minor (6 preludii mici).....</i>	<i>62</i>
▪ <i>Mozart – Menuet în Fa major.....</i>	<i>63</i>

b) Forma bistrofică cu mică repriză.....	63
♫ Mozart – Menuet în Fa major (analizat)	63
▪ Robert Schumann – A little Piece (Album pentru tineret Op.68).....	64
▪ Beethoven – Sonata pentru pian Op.49 nr.1, partea a II-a, Tema rondoului	64
▪ Mozart – Menuet în Do major.....	65
▪ Mozart – Menuet în Fa major	65
▪ Album pentru Ana Magdalena Bach – Arie în re minor nr.12	65
3) FORMA TRISTROFICĂ	66
♫ Mozart – Sonata pentru pian KV 570, partea a III-a, strofa I (analizat).....	67
♫ Robert Schumann – Die Lotosblume (analizat)	68
▪ Robert Schumann – Humming song (Album pentru tineret Op.68)	70
▪ Robert Schumann – Călărețul sălbatic (Album pentru tineret Op.68).....	70
▪ Robert Schumann – About strange lands and people (Kinderszenen Op.15)	71
▪ Robert Schumann – Ländliches Lied (Nr.20 din Album pentru tineret Op.68).....	72
▪ Robert Schumann – Prima durere (Album pentru tineret Op.68).....	73
▪ Robert Schumann – Cântec popular nr.9 (Album pentru tineret Op.68).....	73
▪ Album pentru Ana Magdalena Bach – Menuet nr.5 în Sol major	74
▪ Album pentru Ana Magdalena Bach – Joc din cimpoi (nr.17).....	75
♫ Robert Schumann – „De-a baba oarba” („Hasche-Mann”) – Scene din lumea copiilor Op.15 (analizat)..	76
▪ Mozart – Sonata pentru pian KV 330, partea a II-a, strofa a II-a.....	77
Formele multipartite derivate.....	77
♫ Mozart – Sonata pentru pian KV 570, partea a III-a, strofa a II-a (analizat)	78
▪ Album pentru Ana Magdalena Bach – Menuet nr.8 în la minor.....	79
▪ Mozart – Sonata pentru pian KV 330, partea I, Tema I.....	79
♫ Robert Schumann – Album pentru tineret Op.68 nr.30 (analizat)	80
♫ Giacomo Carissimi – Vittoria, mio core! (analizat)	82
Formele tristrofice mari ale Barocului	86
♫ J.S.Bach – Menuet I și II (analizat).....	86
▪ Johann Christian Bach (1735 – 1782)	87
▪ Antonio Caldara – Sebben, crudele.....	88
▪ J.S.Bach – Suita în si minor pentru flaut și orchestră BWV 1067	91

<i>Geneza formelor tristrofice complexe</i>	<i>92</i>
<i>Barocul muzical.....</i>	<i>96</i>
<i>Suita instrumentală preclasică</i>	<i>100</i>
1) <i>Allemanda</i>	<i>102</i>
2) <i>Couranta.....</i>	<i>102</i>
3) <i>Sarabanda.....</i>	<i>103</i>
4) <i>Giga.....</i>	<i>104</i>
5) <i>Contradansul.....</i>	<i>105</i>
6) <i>Aria.....</i>	<i>105</i>
7) <i>Bourée</i>	<i>106</i>
8) <i>Rigaudon.....</i>	<i>107</i>
9) <i>Pavana.....</i>	<i>107</i>
10) <i>Gagliarda (Gaillarde)</i>	<i>108</i>
11) <i>Gavota</i>	<i>108</i>
12) <i>Double.....</i>	<i>109</i>
13) <i>Menuetul.....</i>	<i>110</i>
14) <i>Loure</i>	<i>112</i>
15) <i>Passepied</i>	<i>112</i>
16) <i>Siciliana.....</i>	<i>113</i>
<i>Sonata barocului.....</i>	<i>114</i>
<i>Rondo-ul preclasic.....</i>	<i>126</i>
▪ J.S.Bach – Rondo din Suita nr.2 în si minor pentru flaut și orchestră BWV 1067.....	<i>130</i>
▪ Francois Couperin – Les Calotins et les Calotines – XIX Ordre.....	<i>130</i>
▪ Francois Couperin – Soeur Monique – XVIII Ordre.....	<i>131</i>
▪ J.S.Bach – Gavotte en Rondeau din Partita III (BWV 1006).....	<i>132</i>
<i>Variațiunile barocului.....</i>	<i>134</i>
♩ J.S.Bach – Passacaglia în Do minor, BWV 582 (analizată)	<i>137</i>
♩ J.S.Bach – Ciaccona din Partita II, BWV 1004 (analizată).....	<i>144</i>
<i>Concerto grosso</i>	<i>152</i>
♩ Antonio Vivaldi – Concertul în Mi major „Primăvara” (analizat).....	<i>155</i>
▪ Antonio Vivaldi – Concertul „Primăvara” – partea a II-a.....	<i>159</i>
▪ Antonio Vivaldi – Primăvara – partea a III-a	<i>160</i>
➤ Analiza Concertului în Mi major, „Primăvara” de Antonio Vivaldi.....	<i>161</i>
▪ Antonio Vivaldi – Concertul pentru mandolină în Do major , partea a III-a.....	<i>163</i>
▪ Antonio Vivaldi – Concertul în Fa major („Toamna”), partea I.....	<i>164</i>

➤ Analiza Concertului în Fa major („Toamna”), partea I de Antonio Vivaldi.....	166
Forma de fugă	167
♩ J.S.Bach – Fuga nr.2 în do minor, BWV 847 (WKL.I) (analizat).....	174
▪ J.S.Bach – Fuga nr.10 în mi minor BWV 855 (WKL.I)	176
▪ J.S.Bach – Fuga nr.16 în sol minor BWV 861 (WKL.I)	178
▪ J.S.Bach – Fuga nr.21 în Sib major BWV 866 (WKL.I).....	180
▪ J.S.Bach – Fuga nr.6 în re minor BWV 851 (WKL.I).....	182
▪ J.S.Bach – Fuga nr.9 în Mi major BWV 854 (WKL.I).....	184
Formele improvizatorice ale Barocului.....	185
1) INVENȚIUNEA.....	185
➤ Analiza Invențiunii nr.2 în Do major, BWV 772 de J.S.Bach.....	186
2) TOCCATA.....	188
3) PRELUDIUL.....	188
Formele polifonice vocale și vocal – simfonice.....	189
1) Motetul.....	189
2) Madrigalul.....	189
3) Coralul.....	189
4) Cantata	190
5) Oratoriul.....	190
6) Mesa (Missa).....	192
7) Recviemul (requiemul)	192
Genurile scenice	193
1) Opera.....	193
2) Opereta.....	203
3) Baletul.....	204
BIBLIOGRAFIE	206