



Editura Universitaria,
Craiova, 2014
ISBN gen. 978-606-14-0893-1
ISBN vol. I - 978-606-14-0894-8

*„Trec zilele, anii... și tot caut încă forma de negăsit,
care-mi fuge mereu printre degete...”¹*

*„Structura este controlată mental,
dar forma aparține inimii”².*

¹ **Brâncuși, Constantin**, *206 dodii*, Ed. Aletheia, Bistrița, 2002, p. 63.

² **Cage, John**, *Silence* (lectures and writings), Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961, p. 62.

„Ce se înțelege prin a înțelege muzica?”³

***„Fiecare operă trebuie să-și aibă
originea ei interioară”⁴.***

***„Contează doar dacă un fapt de artă sau de viață
e autentic”⁵.***

³ Niculescu, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 295.

⁴ *Idem*, p. 153.

⁵ *Idem*, p. 336.

INTRODUCERE

Volumul TRATAT DE FORME ȘI GENURI MUZICALE reprezintă finalizarea unui efort de cercetare, sinteză și analiză de aproape două decenii de activitate pedagogică preuniversitară și universitară. Marile capitole ale primului volum al lucrării se referă la analiza formelor muzicale mai frecvente și mai puțin frecvente ale istoriei muzicii. Cel de-al doilea volum va urmări realizarea unei perspective asupra genurilor muzicale ale muzicii clasico-romantice, dar și a unor considerații asupra aspectelor arhitectonice din alte domenii ale artei sonore (muzică bizantină, muzică de jazz).

În actul componistic și analitic, forma muzicală nu este doar o înlanțuire de structuri prestabilite, ci se con-formează chiar în autenticitatea și spontaneitatea actului creativ. Intercon condiționarea structurilor care interacționează în cadrul suflului al operei muzicale este de natură arhitectonică în sensul că opera, de la un moment dat încolo, se determină pe sine însăși cu forța unui organism viu și autonom.

Fiecare capitol conține mai multe secțiuni:

1. accepțiuni ale termenului
2. istoricul formei
3. caracteristici arhitectonice
4. exemplificare
5. propuneri de audiere⁶
6. caracteristici expresive

⁶ Audiere fără de care – indiferent de motivație! - orice act muzical-pedagogic își pierde orice consistență și orice credibilitate.

Am adăugat fiecărui capitol importante momente intitulate „*sugestii de analiză și audiție*”, dar și „*capacități expresive*”, dedicate fiecărui segment analizat din necesitatea de a acorda un spațiu semnificativ celei mai importante funcții a actului sonor artistic: cea expresivă, semnificantă, coplesită de ardența unui mesaj direct și iminent.

Desigur, parcurgând bibliografia autohtonă și, neapărat, pe cea internațională, vom putea dobândi o imagine relativ completă a structurilor interioare fiecărei arhitecturi în parte, dar ceea ce rămâne încă la adăpostul unei intenții poetice – adeseori ignorate sau chiar ironizate – este *aspectul expresiv al structurilor obiective*, părăsit adeseori în teritoriul „personalului, subiectivului, intuitivului” (ceea ce este adevărat într-o anumită măsură, dar – oricum! – incomplet).

Am inclus întotdeauna dimensiunea analitică formală în *contextul mai larg și inevitabil al unei analize muzicologice cât mai complete* (care cuprinde o perspectivare a tuturor parametrilor operei de artă), în care aspectul arhitectonic să funcționeze ca un element de vehiculare și înțelegere a *expresivității* operei de artă; emoția estetică se manifestă la nivelul stărilor sufletești, fiind o reacție afectivă intensă⁷, manifestată puternic și în cadrul structurii arhitectonice.

Cred că pentru analiză în general este esențială aprofundarea particularităților stilistice ale operelor muzicale (elementele de bază ale limbajului muzical: melodie⁸, armonie⁹, ritm¹⁰, polifonie¹¹, formă¹², orchestrație¹³, agogică).

⁷ **Renoue, Marie**, *Semantique et perception esthetique*, Pulin, s.a., p. 42.

⁸ „Oricât de scurtă ar fi, o operă nu merită numele de compoziție dacă nu i se poate discerne o linie, o melodie sau o suprapunere de melodii”: Enescu, cit. în **Niculescu, Ștefan**, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 36.

⁹ „Sprijinirea, suportul melodiei, preexistentă în melodie, cerând doar să fie exteriorizată”, idem, p. 35.

¹⁰ „Invenția ritmică sprijină arhitectura ansamblului și libera manifestare a melodiei”, ibidem.

Opera muzicală trebuie abordată în primul rând în perspectiva cea mai caracteristică ei – chiar dacă ne aflăm în spațiul unei dimensiuni analitice a actului muzical, căci timpul muzical (în interiorul căruia se organizează opera) are o „psiho-estetică”¹⁴ a sa – de care muzica nu poate și nu trebuie să încerce să facă abstracție, fiindu-i integrată. Tocmai de aceea am inclus în volum și anexe legate de aprofundarea noțiunilor de TIMP și RETORICĂ, pe care el consider referențiale în privința înțelegerii articulării timpului muzical.

Mulțumesc cu adânc respect dascălilor mei, mai cu seamă celor cu care am avut onoarea de a parcurge această disciplină în timpul studiilor universitare și tuturor cadrelor didactice care au contribuit, prin competență și implicare, la conturarea unui aspect analitic complex în ceea ce gândesc și simt despre arta muzicală.

Petruța Măniuț-Coroiu

¹¹ „Polifonia, de la cele mai simple la cele mai savante forme: libera împletire a două voci pedale, imitații libere ale aceluiași motiv, canoane, expoziție de fugă, suprapuneri de melodii distincte; polifonia nu exclude armonia”, idem, p. 35-36.

¹² **idem**, p. 34.

¹³ Timbre individuale sau suprapuneri de timbre.

¹⁴ **Iorgulescu, A.**, *Timpul și comunicarea muzicală*, Ed. muzicală, București, 1991, p. 19.

ABORDARE PRELIMINARĂ: FORMA MUZICALĂ

„O anumită rezonanță etică rezultă din estetica muzicală și implică investirea operei de artă cu un anumit sens”¹⁵.

„O compoziție semnificativă introduce o realitate nouă în real: propria sa realitate, indispensabilă realului. Ea sporește, transformă și determină realul”¹⁶.

DEFINIREA NOȚIUNII DE FORMĂ MUZICALĂ:

FORMA MUZICALĂ este „modul de organizare a evenimentelor sonore care, prin derularea și organizarea lor în timp, se pliază pe anumite tipare arhitectonice. La nivelul formei muzicale se urmărește *organizarea timpului muzical* în linearitatea sa discursivă, analiza structurală a compoziției fiind jalonată de legile morfologiei și ale sintaxei muzicale”¹⁷.

Forma muzicală este criteriul fix de organizare a timpului muzical¹⁸, structura (designul) compoziției¹⁹ după **principii formale** ce solicită o înțelegere din ce în ce mai aprofundată, criteriul cel mai important fiind cel al **contrastului**/varietății.

FORMA muzicală reprezintă structura *formală* a lucrării muzicale, structură ce depinde de *conținut*, în egală măsură este și un *mijloc de expresie*, o anumită *tehnică de construcție* a enunțului

¹⁵ Niculescu, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 117.

¹⁶ *Idem*, p. 296.

¹⁷ Timaru, Valentin, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2003, p. 11.

¹⁸ *Idem*, p. 88, 197.

¹⁹ *Oxford Concise Dictionary of Music*, Oxford University Press, 2007, p. 268.

muzical, o *schemă arhitectonică*. Forma este rezultatul procesului de *generare și coordonare a elementelor* operei de artă²⁰.

„**Forma** este concepția asupra unității lucrării”²¹, „relația dintre structuri, relație care unifică organic diversitatea lor posibilă”²². „**Structura muzicală** este un ansamblu de relații (relație de relații) între parametrii muzicii: înălțime, durată, timbru, densitate, ansamblu constant sau relativ constant pe toată durata lui”²³. „În muzică există întotdeauna o corespondență între formă (macrostructură) și microstructură (cele mai mici unități)”²⁴. “Forma este rezultatul evoluției temelor principale, a contextului în care sunt plasate și pe care îl determină, precum și a raporturilor dintre ele”²⁵.

Forma muzicală este o sinteză a unei anumite structuri *tonale*, a unei anumite organizări *ritmice* și a dezvoltării unui anumit *material muzical*²⁶. Forma muzicală este rezultatul incidenței dintre un *sistem intonațional* (temperate²⁷ sau non-temperate²⁸) și o *categorie sintactică/tip de scriitură* (monodie, polifonie, omofonie, heterofonie)²⁹. Forma muzicală este dezvoltarea organică a uneia sau mai multor structuri sintactice, în funcție de limitele unor obiecte sonore³⁰.

²⁰ *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. științifică și enciclopedică, Buc., 1984, p. 189.

²¹ **Niculescu, Ștefan**, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 84.

²² **Idem**, p. 328.

²³ **Idem**, p. 341.

²⁴ **Idem**, p. 343.

²⁵ **Idem**, p. 106.

²⁶ *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, art. Sonata Form.

²⁷ Tonal, modal, serial, dodecafonic.

²⁸ Spectral, microtonal.

²⁹ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 19.

³⁰ **Niculescu, Ștefan**, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 280.

„Forma este conținutul expresiv”³¹, „continuitatea”³²; Cage deosebea în mod clar forma de structură, astfel încât putea să considere că „structura este controlată mental, dar forma vrea să fie liberă: ea aparține inimii”³³. „Dificultatea de a stabili forma unei părți constă în identificarea temelor și a relațiilor lor tonale”³⁴. „Logica construcției”³⁵ este cea care guvernează actul arhitectonic sonor. „Relația dintre diferite mișcări ale unei lucrări se realizează nu numai prin unitatea de atmosferă, ci și prin *unitatea morfologică*”³⁶.

Clasificarea formelor muzicale (după nr. secțiunilor): monopartită, bipartită, tripartită, tetrapartită, pentapartită, multipartită³⁷.

Clasificarea formelor muzicale³⁸:

1.forma binară simplă: fără contrast interior puternic între cele două secțiuni ale lucrării – ce comportă adeseori același material tematic - (prima modulând de la tonalitatea inițială la cea a dominantei³⁹, cea de-a doua refăcând drumul invers spre tonalitatea inițială). Se regăsește mai ales în lucrări miniaturale ale sec. 18.

³¹ **Cage, John**, *Silence* (lectures and writings), Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961, p. 35.

³² **Idem**, p. 62.

³³ **Ibidem**.

³⁴ **Niculescu, Ștefan**, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 29.

³⁵ **Idem**, p. 20.

³⁶ **Idem**, p. 62.

³⁷ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 125.

³⁸ *Oxford Concise Dictionary of Music*, Oxford University Press, 2007, p. 268.

³⁹ Sau, în cazul unei tonalități inițiale minore, modulația se va produce la tonalitatea *relativei majore*.

2.forma ternară: cea mai folosită pentru compozițiile de mici dimensiuni; cea de-a doua secțiune implică contrast tematic și tonal.

3.forma binară compusă: două secțiuni ale lucrării, prima modulând de la tonalitatea inițială la cea a dominantei⁴⁰, cea de-a doua refăcând drumul invers spre tonalitatea inițială. Secțiunile interioare sunt însă mult mai elaborate decât în forma binară simplă.

4.forma de rondo: este o extensie a formei ternare

5.tema cu variațiuni

6.fuga

Muzicologul, compozitorul și profesorul Valentin Timaru consideră că există *patru principii de formă*⁴¹:

A.Formele strofice/de lied: monopartite, bipartite, tripartite, tripentapartite

B.Formele cu refren: caracterizate de alternanța dintre o idee muzicală de referință și două (mai multe) idei muzicale episodice

C.Formele variaționale: rezultă din multiplicarea variațională a unui segment de referință

D.Formele tematice complexe: bazate pe expoziția unui material tematic

Schema formei muzicale:

Fiecare formă poate fi redată, la nivel grafic, prin anumite scheme care pun în evidență – în mod ierarhic, pe dimensiunea verticală – organizarea interioară a operei de artă în substructuri (sau secțiuni interioare), dispuse în cadrul schemei sub forma unui arbore

⁴⁰ Sau, în cazul unei tonalități inițiale minore, modulația se va produce la tonalitatea *relativei majore*.

⁴¹ **Timaru, Valentin**, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2003, p. 82-83.

cu ramurile orientate spre pământ. Remarcăm în mod special schemele oferite de reputatul compozitor, profesor și muzicolog Ștefan Niculescu, scheme realizate pe planul orizontal (de la dreapta la stânga), expuse în volumul „Reflecții despre muzică”. Nu trebuie să se confunde *schema unei forme* cu *forma propriu-zisă*.

Schema unei forme poate fi obținută prin evidențierea locurilor comune din toate formele de același fel, dar și pentru acestea s-au găsit adeseori soluții contradictorii⁴²; dar fiecare formă este unică, nu se identifică cu o alta de același gen. În ciuda imperfecțiunilor formulării ei abstracte, schema unei forme rămâne un instrument de recunoaștere globală a formelor.

Forma este punctul de sosire, și nu de plecare în travaliul compozitorului. Schema abstractă a formei poate fi *descoperită* (n. a.) într-o formă sau în mai multe forme, dar poate fi inventată anterior formei sau actului de creație”⁴³.

Relația între conținut și formă în actul muzical:

„Relația idee-material se suprapune fără să se confunde cu raportul conținut-formă: ideea se materializează într-o formă, dar numai în sensul potențialităților materialului. Deși tensiunea inițială dintre idee și material poate fi mare, în forma finală a operei tensiunea se anulează.

Adecvarea unui material dat la o idee sau a unei idei la un material conduce la structurarea naturală (nu artificială) a materiei în formă. În operele reușite, forma are un conținut unic, iar conținutul – o materializare formală unică. Forma nu se opune conținutului, iar conținutul nu se opune formei. Vechea reprezentare a formei (ca vas

⁴² Spre ex., pentru forma de fugă: Riemann, Busoni, Czaczkes.

⁴³ **Niculescu, Ștefan**, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 293-296.

în care s-ar putea turna un conținut) nu aparține realității. Conținutul și forma sunt noțiuni corelative, care constituie cele două componente indisolubil legate și convențional detașabile ale unei opere de artă.

Pentru muzică, disocierea formei de conținut și descrierea lor ridică dificultăți mai ales în planul teoretic. Muzicianul pătrunde forma muzicii fără să-i traducă în cuvinte conținutul, muzica vorbește în noi fără să recurgă la cuvinte; teoretic, însă, forma și conținutul se cer riguros descrise într-un limbaj conceptualizat, ce tinde astăzi către formalizare (semiologia și semantica muzicală).

Există însă în muzică ceva intraductibil, dar acest intraductibil nu e incomunicabil: el se transmite tocmai și în mod exclusiv prin arta sunetelor. Structura și semnificația muzicii nu le putem descrie decât într-o formă verbalizată. Cercetările asupra formei și conținutului muzicii au mers până la instituția unei hermeneutici muzicale; cunoașterea prin concepte nu înlocuiește audierea muzicii, dar o îmbogățește incomparabil.

Semnificația muzicii ne va apare mereu polisemică. Orice sursă muzicală (opera altui compozitor, foclorul) determină deopotrivă forma și conținutul muzicii, dar sursele muzicale nu explică integral nici conținutul, nici forma unei creații: rămâne acel „reziduu intraductibil”.

Ștefan Niculescu mărturisea, cu nonșalanța marelui gânditor : „dacă mi se cere să spun ce este conținutul și forma în muzică, nu știu, dar dacă nu mi se cere, știu. Lucrarea care nu exprimă nimic nu are conținut; lucrarea prin care compozitorul nu ajunge să se exprime nu are formă. Munca la textul muzical este deopotrivă asupra conținutului și asupra formei. O intervenție asupra formei modifică automat și conținutul. Conținutul muzicii nu se dezvăluie decât într-o formă.

Nu există conținut muzical în sine, independent sau separat de o anumită formă sau care să se exprime în forme diferite. Nu există formă în sine, ruptă de un anumit conținut sau în care să se manifeste conținuturi distincte. Opera muzicală este individuală, unitară, unică atât sub aspectul formei, cât și sub aspectul conținutului”⁴⁴.

„Dezvăluirea conținutului se face prin studierea formei sonore considerate în întregul ei, de unde rezultă necesitatea unei viziuni de ansamblu asupra construcției lucrării”⁴⁵. „Claritatea, simplitatea, exprimarea directă a planului dramaturgic”⁴⁶ se evidențiază și prin modelarea formei sonore”⁴⁷. „Mișcarea însăși e supusă dramaturgiei”⁴⁸.

„Este posibil să se creeze o formă nouă fără un conținut nou? Este imposibil să folosești necreator formele tradiționale în elaborarea unei compoziții bazate pe alte caracteristici de vocabular decât cele ale acelor forme. O formă amplă rezultă din creșterea și evoluția organică a unor nuclee (melodice, ritmice, timbrice etc.) fundamentale. Aspectele esențiale ale factorilor melodie, ritm, armonie, polifonie etc. cooperează la constituirea **formei**, a **expresiei**, a imaginii artistice”⁴⁹.

„Opera muzicală reușită aduce un plus de informație inexistentă, fiind un act de creație atât în domeniul formei, cât și al conținutului”⁵⁰. Finalitatea analizei muzicale este cea strict sonoră (interpretativă, auditivă), expresivă, în absența căreia dimensiunea

⁴⁴ **Niculescu, Ștefan**, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 293.

⁴⁵ **Idem**, p. 131-132.

⁴⁶ „Principiul dramaturgic fundamental al lucrării muzicale, înscris în caracterul intim al temelor-imagini”. **Idem**, p. 139-140.

⁴⁷ **Idem**, p. 136.

⁴⁸ **Idem**, p. 141.

⁴⁹ **Idem**, p. 118.

⁵⁰ **Niculescu, Ștefan**, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 293-296.

teoretică pierde din consistență și din argumentație. „A interpreta înseamnă a recrea din tine ceea ce a vrut altul să creeze”⁵¹. „Lucrările de mare complexitate se studiază pe probleme (considerații asupra limbajului și particularizarea locului pe care îl ocupă acest limbaj în ansamblul artei muzicale”⁵². „Orice muncă de interpretare începe printr-o cunoaștere rațională, de detaliu, a structurii operei: numai astfel se poate revela *forma sensibilă* (n.a.) a muzicii, în perfectă concordanță cu forma scrisă, rațională a operei”⁵³.

John Cage afirma, în legătură cu definirea formei muzicale la nivel filozofic: „*forma este conținutul expresiv*”⁵⁴, „*conținutul, continuitatea*”⁵⁵; Cage deosebea în mod clar **forma** de **structură**, astfel încât putea să considere că „*structura este controlată mental, dar forma vrea să fie liberă: ea aparține inimii*”⁵⁶. Richard Kostelanetz consideră forma lipsită de ierarhie ca fiind cea mai importantă moștenire a tehnicilor aleatorii ale lui Cage, deși puțini compozitori au adoptat-o ulterior⁵⁷.

În pofida originalității ideilor autorului acestor cuvinte (sau poate chiar datorită ei!), am considerat necesar să definim forma din punctul său de vedere – un punct de vedere acreditat prin propria sa creație. Iată contopite cele două noțiuni, contrapuse de clasicismul filozofic (forma și conținutul), fiind posibilă chiar definirea uneia prin intermediul celeilalte. Forma este legată de ideea de continuitate, de unitate, știut fiind faptul că opera de artă genială nu poate fi generată în absența unui proces cu asemenea calități.

⁵¹ Enescu, idem, p. 154.

⁵² **Idem**, p. 61.

⁵³ **Idem**, p. 353.

⁵⁴ **Cage, John**, *Silence* (lectures and writings), Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961, p. 35.

⁵⁵ **Idem**, p. 62.

⁵⁶ **Ibidem**.

⁵⁷ **Măniuț, Lucia-Cristina**, *Poetica muzicală a lui J. Cage*.

„Divizarea în secțiuni (structura) este o funcție a aspectului sonor al duratei”⁵⁸.

Relația între melodie și formă în actul muzical:

Tematismul influențează forma, constituind pilonii care susțin întreaga construcție arhitectonică; Ștefan Niculescu nota că „utilizarea microintervalelor are o evidentă funcție structurală”⁵⁹.

⁵⁸ **Cage, John**, *Silence* (lectures and writings), Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961, p. 18.

⁵⁹ **Niculescu, Ștefan**, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 99.

ELEMENTE MACROFORMALE ALE ANALIZEI MUZICALE

„Construcția formei se realizează în mic (o temă, un travaliu tematic) și în mare (echilibrarea unei secțiuni întregi, a secțiunilor sale interioare)”⁶⁰. „Forma muzicală reprezintă structura *formală* a lucrării muzicale, structură ce depinde de *conținut*, în egală măsură este și un *mijloc de expresie*, o anumită *tehnică de construcție* a enunțului muzical, o *schemă arhitectonică*. Forma este rezultatul procesului de *generare și coordonare a elementelor* operei de artă”⁶¹.

„Forma muzicală este o sinteză a unei anumite structuri tonale, a unei anumite organizări ritmice și a dezvoltării unui anumit material muzical”⁶². „Forma muzicală este rezultatul incidenței dintre un sistem intonațional (temperate⁶³ sau non-temperate⁶⁴) și o categorie sintactică/tip de scriitură (monodie, polifonie, omofonie, heterofonie)”⁶⁵. „Forma muzicală este dezvoltarea organică a uneia sau mai multor structuri sintactice, în funcție de limitele unor obiecte sonore”⁶⁶.

CORESPONDENȚA dintre MICROSTRUCTURĂ și MACROSTRUCTURĂ este decisivă în măsura în care înlesnește corelarea planului major cu cel de detaliu al operei de artă, „permițând mobilitatea formei de ansamblu”⁶⁷.

⁶⁰ Niculescu, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 10.

⁶¹ *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. științifică și enciclopedică, Buc., 1984, p. 189.

⁶² *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, art. Sonata Form.

⁶³ Tonal, modal, serial, dodecafonic.

⁶⁴ Spectral, microtonal.

⁶⁵ Teodorescu-Ciocănea, Livia, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 19.

⁶⁶ Niculescu, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 280.

⁶⁷ *Idem*, p. 306.

ELEMENTE MICROFOMALE

sau

UNITĂȚILE GRAMATICALE ȘI SEMANTICE ALE LIMBAJULUI MUZICAL⁶⁸

CELULA: o microunită a morfologiei muzicale, având capacitatea de a genera evoluția discursului muzical, ea constituind și germenul expresivității⁶⁹

MOTIVUL: cea mai mică unitate melodico-ritmică a unei idei muzicale⁷⁰, cu un *profil expresiv* și *sens propriu*⁷¹, suficient de pregnant pentru a putea fi recunoscut pe parcursul unei desfășurări muzicale⁷². Motivul este o incizie melodică ce își subordonează entități submotivice, o sintagmă muzicală, o unitate *expresivă* a limbajului muzical tonal-funcțional⁷³. Conține un *accent metric principal* (sau două), se poate împărți în submotive. Delimitarea motivelor se face în funcție de *conținut* și de *contextul* muzical⁷⁴.

Motivele pot avea 2-3 accente principale (mai rar 1 sau 4); ele pot fi simple (1 măsură) sau compuse (2, 3 sau mai multe măsuri),

⁶⁸ **Timaru, Valentin**, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2003, p. 40.

⁶⁹ **Idem**, p. 43, 48.

⁷⁰ Minim un interval muzical (două sunete muzicale).

⁷¹ „Cu sens muzical independent”, cf. **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 54.

⁷² **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 194.

⁷³ Favorizat, în sec. 18-19, de elemente specifice ale acestui limbaj, precum: acordajul temperat, discursul armonic, funcționalitatea tonală, cadență, scriitură omofonă.

⁷⁴ Unele melodii nu pot fi împărțite în motive; în acest caz nu se recomandă fragmentarea forțată a discursului muzical.

disjuncte sau conjuncte, cruzice sau anacruzice, armonic sau melodic etc.⁷⁵.

Procedee⁷⁶ de transformare/prelucrare motivică⁷⁷:

1.Repetarea și secvențarea (repetarea imediată – liberă sau strictă - pe altă treaptă)

2.Varierea: tematică, ornamentală⁷⁸, melodică (amplificare⁷⁹/diminuare⁸⁰), metro-ritmică (amplificare/concentrare), registrală⁸¹ (variarea registrelor prin expunerea melodică în registre diferite), divizarea (în submotive, unul dintre ele dobândind o pondere mai mare).

3.Dinamizarea⁸²: mai ales în clasicism (Beethoven), mai ales în cadrul punților/dezvoltărilor/codelor.

4.Inversarea⁸³: schimbarea sensului/direcției intervalelor, pornind de la același sunet

5.Recurența: citirea unei melodii de la sfârșit la început.

⁷⁵ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 55, 61.

⁷⁶ Folosite într-o manieră strictă sau liberă.

⁷⁷ **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 196-200. Acestea sunt numite SITUAȚII PARADIGMATICE ÎN CONSTRUCȚIA FORMELOR MUZICALE (atât la nivel macrostructural, cât și la nivel microstructural), cf. **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 129, 62.

⁷⁸ Prin broderii, pasaje...

⁷⁹ Mai ales în stilul polifonic al lui Bach, Franck sau Bruckner.

⁸⁰ **Diminuarea** este procedeul melodic de micșorare intervalică, iar procedeul metro-ritmic similar este **concentrarea** (micșorarea valorilor de note).

⁸¹ Variația de registru.

⁸² Travaaliul tematic sau divizarea valorilor de sunete.

⁸³ Inversarea și recurența pot fi combinate, fiind procedee polifonice ce pot fi regăsite și în muzica contemporană (în tratarea seriei).

6. Augmentarea⁸⁴/diminuarea⁸⁵ melodică⁸⁶/ritmică: mărirea sau micșorarea intervalelor/duratelor componente

7. Transpoziția: transpunerea pe alte trepte

8. Ornamentarea melodică (adăugarea unor sunete) **sau ritmică** (modificarea ritmului)

9. Variația de registru: apariția în alte registre

10. Variația agogică: schimbarea tempo-ului

FRAZA: este o structură muzicală delimitată de cezuri/cadențe, care are în general două motive și două accente principale. Într-o altă formulare, fraza este un „segment de o independență relativă în cadrul discursului muzical”⁸⁷, „structura fundamentală cu care se construiesc formele muzicale *tonale*”⁸⁸.

Clasificarea frazelor⁸⁹: simetrice sau asimetrice, cu structură regulată sau neregulată, omogene sau eterogene (în funcție de caracteristicile comune), uniforme sau neuniforme (tematic), închise tonal⁹⁰ sau deschise tonal⁹¹, conjuncte sau disjuncte, cruzice sau anacruzice, antecedentă și consecventă (acestea sunt complementare uneia alteia și sunt separate de o semicadență/cadență imperfectă).

Două fraze alcătuiesc o perioadă, dar există și perioade cu trei fraze (numită perioadă atipică), realizată după tiparul **a-b-b variat**.

⁸⁴ Amplificarea.

⁸⁵ Concentrarea.

⁸⁶ Intervalică.

⁸⁷ **Timaru, Valentin**, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2003, p. 57.

⁸⁸ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 39.

⁸⁹ **Idem**, p. 41-43.

⁹⁰ Care cadențează pe acordul tonicii tonalității inițiale (indiferent de starea și de poziția acordului final!!).

⁹¹ Care cadențează pe alt sunet decât tonica tonalității de debut sau cele care sunt modulante.

„Frazarea, deși capitală, este adeseori dominată de arbitrar, ignoranță sau prost gust, până și acolo unde există muzicalitate înăscută. Conceptele lui Riemann despre *timpul greu* și *timpul ușor*⁹² sunt printre primele formulări teoretice ale frazării; în funcție de constituția acestor timpi, Riemann obține grupurile ritmice *masculine* și *feminine*. Pe lângă accentele tonice, el relevă existența accentelor expresive.

D'Indy afirma că accentele expresive pot diminua sau chiar anihila accentele tonice (pentru a căror descoperire el indică anumite reguli). Frazarea necesită identificarea sunetelor purtătoare de accente expresive⁹³.

PERIOADA: structură muzicală internă esențială, ce redă o idee muzicală completă (încheiată cu o cadență perfectă), cristalizată în muzica omofonă a sec. 17-18⁹⁴. Perioada este „forma cea mai simplă: expunerea unei idei muzicale dezvoltată întrucâtva și apoi închisă”⁹⁵. Perioada este formată dintr-o frază deschisă tonal și alta închisă tonal, cu conținut tematic înrudit (frază similară)⁹⁶. Este formată din două fraze⁹⁷ cu același conținut, dar cu cadențe diferite.

Tipuri speciale de perioade⁹⁸:

-perioada atipică (formată din trei fraze)

-perioada care *nu* se împarte în fraze

⁹² Ce nu trebuie confundați cu „timpul tare” și „timpul slab” din teoria muzicii.

⁹³ **Niculescu, Ștefan**, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 355-356.

⁹⁴ **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 254.

⁹⁵ **Stoianova, Ivanka**, *Manuel d'analyse musicale – Les formes classiques simples et complexes*, Ed. Minerve, Paris, 1996, p. 33.

⁹⁶ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 46.

⁹⁷ Antecedentă și consecventă.

⁹⁸ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 70-71.

-*perioada dublă*⁹⁹ (perioadele se repetă, dar prima se încheie cu o semicadență, iar cea de-a doua – cu o cadență perfectă); conține 4 fraze

-*perioada variată*: suferă modificări ornamentale, neesențiale

-*perioada concentrată*: are 4 măsuri, în tempo lent

-*lanț de perioade*

Perioadele pot fi închise tonal sau deschise tonal (modulante), pătrate (4+4 măsuri) sau nepătrate, simple (2 fraze) sau complexe (mai mult de 2 fraze), simetrice sau asimetrice (3, 5 fraze), amplificate sau concentrate, regulate sau neregulate (alcătuită din fraze cu dimensiuni inegale), omogene sau neomogene (fraze care nu sunt asemănătoare), închise sau deschise tonal, modulante sau nemodulante, cruzice sau anacruzice, antecedentă și consecventă¹⁰⁰.

CADENȚA: reprezintă încheierea unei desfășurări muzicale, fiind și un element decisiv al modulației¹⁰¹, element de punctuație în cadrul oricărui tip de organizare sonoră a discursului muzical¹⁰². În altă accepțiune a termenului, cadența definește segmentul solistic (fără formă determinată, fixă) aparținând mai ales părților rapide din concertele instrumentale care, începând de la Beethoven, este redactată chiar de către compozitori; cadența este caracterizată printr-o *expresivitate* deosebită, de fenomenul de *sinteză tematică* ce

⁹⁹ Nu orice repetare de perioadă este o dublă perioadă, ci doar care se finalizează cu o cadență perfectă. Cf. **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 257.

¹⁰⁰ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 66-69.

¹⁰¹ **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 54.

¹⁰² **Timaru, Valentin**, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2003, p. 49.

se produce pe parcursul ei, de tendința improvizatorică¹⁰³ și mai ales de *dificultatea tehnică* a abordării solistice. Cadența pot fi deschise sau închise, intermediare sau finale, ornamentate (prin întârzieri sau pasaje), consonante sau disonante¹⁰⁴.

Ea reprezintă și un cadru de fixare *metro-ritmică* a finalului discursului muzical, prin expunerea ei frecventă pe valori mai mari.

Clasificarea cadențelor¹⁰⁵:

-cadența *autentică*: I-V-I

-cadența *plagală*: I-IV-I

-cadența *lărgită*: ce conține și trepte secundare

-cadența: *-perfectă*: încheiată pe tr. I (stare directă, cu
tonica tonalității la vocea
sopranului)

-imperfectă: încheiată pe tr. I (stare directă, cu
sunetul terței sau cvintei la vocea
sopranului)

¹⁰³ Ce contribuia la improvizarea cadenței de către interpreți până la concertele beethoveniene.

¹⁰⁴ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 51-52.

¹⁰⁵ **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 54.

A.

FORME MUZICALE

F R E C V E N T E

ÎN ISTORIA MUZICII

A.1.

Formele strofice

A. FORMELE DE LIED¹⁰⁶ (forme strofice¹⁰⁷)

A.1.1.LIED

1.Acceptiuni ale termenului:

Termenul a fost folosit prima dată de către A. B. Marx (1838) pentru un „grup de forme mai mici, dar echilibrate între ele, ce presupun o schemă modulatorie și un paralelism cadențial”¹⁰⁸. Ca formă, liedul poate fi regăsit în postura de¹⁰⁹:

-lucrare vocal-instrumentală (genul de lied sau aria da capo din operă)

-piesă caracteristică instrumentală scurtă, mai ales romantică¹¹⁰ (baladă, rapsodie, impromptu, noveletă, nocturnă, romanță, moment muzical etc.).

-parte lentă în marile cicluri arhitectonice muzicale (mai ales sonată și temă cu variațiuni, dar și în simfonie, cvartet sau concert instrumental).

-scenă din muzica de balet

Liedul este o *formă strofică*¹¹¹ (în ipostazele sale bipartită, tripartită și tripentapartită). Liedul are o origine populară și a avut o mare importanță în dezvoltarea discursului armonic tonal¹¹².

¹⁰⁶ Termenul german: „songform” sau „liedform”.

¹⁰⁷ În terminologia școlii clujene, *strofa* este o articulație muzicală ce face obiectul juxtapunerii în cadrul formei muzicale. Cf. **Timaru, Valentin**, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2003, p. 125.

¹⁰⁸ *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*.

¹⁰⁹ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 130.

¹¹⁰ Situație frecventă mai ales după 1830.

Liedul este arhetip formal de mare generalitate, care se aplică în toate genurile¹¹³ muzicale¹¹⁴ și care este caracterizat de o fluiditate organică, fundamentală; formele omofone ale sistemului tonal¹¹⁵ sunt bazate pe sintaxa MONODIEI ACOMPANATE¹¹⁶ (care generează tipologiile principale ale formelor muzicale), ilustrate de forma de lied.

Liedul este caracterizat printr-un „plan *melodic* deosebit de expresiv”¹¹⁷.

2.Istoricul formei:

Liedul este prima formă muzicală autonomă și bine articulată¹¹⁸. Existând încă dinainte de 1400, liedul s-a dezvoltat mai ales în sec. 18-19 (în Romantism) ca o compoziție vocală solistică din spațiul german¹¹⁹.

3.Caracteristici arhitectonice:

¹¹¹ *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. științifică și enciclopedică, Buc., 1984, p. 268. În cadrul genului de lied, se folosește în general aceeași muzică pentru mai multe strofe ale poeziei; termenul de STROFĂ a fost extins la înțelesul de articulație/secțiune. **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 126.

¹¹² **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 160.

¹¹³ Ex. Formele instrumentale ca menuetul, rondoul, nocturna, preludiul etc.

¹¹⁴ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 126.

¹¹⁵ **Idem**, p. 125.

¹¹⁶ MONODIA ACOMPANIATĂ este o combinație între melodie și armonie, în plan omofon; planul melodie este depenent de cel amonic – cu structură frazeologică și periodică (acordic sau figurativ). Ibidem.

¹¹⁷ *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*.

¹¹⁸ **Idem**.

¹¹⁹ *Oxford Concise Dictionary of Music*, Oxford University Press, 2007, p. 436.

Liedul este o formă strofică, bazată pe **repetiție**, **variație** sau **contrast**¹²⁰. Forma propriu-zisă poate fi însoțită de introducere, interludiu, codă sau postludiu.

Există și forme de lied *libere* (având schemele **ABCA**, **ABCDCA**, **ABCDE**¹²¹ sau **ABCBA**^{122,123}).

A reprezintă o idee muzicală completă, alcătuită dintr-o perioadă¹²⁴ (**a** sau **a1**)¹²⁵ care, atunci când ea singură alcătuiește lucrarea muzicală, formează un **lied monopartit (A)**. Formele simple ale tradiție clasice sunt fundamentate pe elementul *perioadei* muzicale.

Liedul monopartit poate fi o formă autonomă¹²⁶, parte dintr-un sonată sau una din primele secțiuni ale suitei preclasice; poate fi alcătuit din două fraze asemănătoare (a și a1) sau din două fraze diferite (a și b); nu permite segmentarea, se desfășoară într-o singură tonalitate, fără contrat tematic (monotematic).

Ex. preludii (mai ales cele baroce, construite prin repetarea unei figuri cu pulsație ritmică constantă)¹²⁷

Forma bipartită (AB^{128,129} este suportul arhitectonic pentru majoritatea dansurilor baroce și a lucrărilor instrumentale

¹²⁰ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 125.

¹²¹ Ex. valsurile lui Strauss - tatăl și fiul.

¹²² Formă simetrică, nonretrogradabilă.

¹²³ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 130.

¹²⁴ PERIOADA MUZICALĂ este primul segment de formă. Idem, p. 131.

¹²⁵ **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 11.

¹²⁶ Chiar și în muzica populară românească (cântece din folclorul copiilor) sau lucrări miniaturale cu caracter pedagogic.

¹²⁷ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 131.

romantice¹³⁰. Liedul bipartit permite o „extensie a *sensului muzical*”¹³¹. **A** permite etalarea unei anumite tonalități și se încheie cu o cadență perfectă¹³² în tonalitatea principală, iar **B** se desfășoară într-o altă tonalitate¹³³, dar revine către prima tonalitate.

Există mai multe modalități de manifestare muzicală a acesteia¹³⁴:

-forma **bipartită simplă AB**¹³⁵

(întâlnită mai ales în suita preclasică); nu există neapărat contrastul *tematic* între A și B, dar este obligatoriu contrastul *tonal*.

Ex. lucrările suitelor baroce

-forma **bipartită cu mică repriză**¹³⁶ **AB** (în cadrul căreia finalul celei de-a doua secțiuni – B – reia elemente din prima

¹²⁸ Cea de-a doua secțiune *poate* introduce *sau nu* un nou material tematic, , ce „implică extensia **posibilităților expresive** ale enunțului muzical”; cf. **Stoianova, Ivanka**, *Manuel d'analyse musicale – Les formes classiques simples et complexes*, Ed. Minerve, Paris, 1996, p. 33.

¹²⁹ Poate fi regăsită în lieduri, în cadrul temei cu variațiuni.

¹³⁰ Preludiu, mazurcă, studiu.

¹³¹ **Stoianova, Ivanka**, *Manuel d'analyse musicale – Les formes classiques simples et complexes*, Ed. Minerve, Paris, 1996, p. 33.

¹³² Pe treapta I.

¹³³ B este caracterizat de *instabilitate armonică, tonală și structurală*. Cf. **Stoianova, Ivanka**, *Manuel d'analyse musicale – Les formes classiques simples et complexes*, Ed. Minerve, Paris, 1996, p. 39.

¹³⁴ Clasificare după **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 41-43.

¹³⁵ B-ul conține o modulație, urmată de revenirea la tonalitatea inițială.

¹³⁶ Poate fi numit și LIED BIPARTIT ROTUNJIT, cf. **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 133.

secțiune A, dar într-o formulare mai redusă¹³⁷, în tonalitatea inițială)

-forma **bipartită dublă ABAB**¹³⁸ (care apare mai ales în muzica vocală, acolo unde se păstrează aceeași melodie, expusă însă pe textul unei alte strofe); este o formă derivată din liedul bipartit¹³⁹. Poate conține o *punte* înaintea reluării și o *codă* la final. Al doilea B este reluat în tonalitatea de bază¹⁴⁰.

Ex. lieduri, arii (este specific genurilor vocale).

-forma **bipartită compusă**¹⁴¹ **AB** (apare foarte rar, fiecare secțiune fiind – la rândul ei – bipartită/tripartită, având contrast tematic, tonal¹⁴² și contrast de tempo¹⁴³ la nivelul fiecărei secțiuni). Perioadele sale sunt structurate bi sau tripartit.

¹³⁷ Adeseori la nivel de FRAZĂ, urmată de cadență.

¹³⁸ Sau *vocală*.

¹³⁹ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 130.

¹⁴⁰ **Idem**, p. 134.

¹⁴¹ Complex sau dezvoltat.

¹⁴² Posibil și contrast de **tempo** și de **metru**. Cf. **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 43.

¹⁴³ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 134.

Ex. aria barocă da capo
(tripartită compusă), provenită
din liedul bipartit compus, în
care se reia A-ul inițial.

CONTRASTUL TEMATIC apare obligatoriu doar între secțiunile liedului bipartit *compus*, nu și la cel bipartit *simplu* (care rămâne monotematic). Semnele de repetiție pentru oricare dintre subsecțiuni **nu** modifică schema formală de bază.

LIEDUL SIMPLU/MIC: se desfășoară la nivel de frază/perioadă, care nu permite segmentarea. Poate fi mono, bi sau tripartit. B este derivat *tematic* din A, fără a schimba caracterul acestuia.

LIEDUL COMPLEX (MARE, COMPUS/DEZVOLTAT): construit la nivel mai mare decât fraza/perioada; este suficient ca *cel puțin* o articulație mare să conțină microforme (forme bi sau tripartite simple) pentru ca liedul să fie compus¹⁴⁴.

În cadrul **liedului tripartit compus (AB¹⁴⁵A)** remarcăm revenirea integrală sau parțială a segmentului inițial A, fiind cea mai frecventă formă de lied. În liedul tripartit se pot distinge elemente care caracterizează „complexitatea sonatinei”¹⁴⁶. Posibile structuri tripartite:

¹⁴⁴ **Idem**, p. 129.

¹⁴⁵ B-ul este axă de simetrie.

¹⁴⁶ *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*.

-forma **tripartită simplă**

AB¹⁴⁷A, în cadrul căreia nu există contrast tematic.

-forma **tripartită compusă**

ABA, în cadrul căreia observăm mai multe tipuri de repriză¹⁴⁸

-forma **tripentapartită**¹⁴⁹

Există și o formă tripartită, alcătuită din trei segmente diferite (**ABC**). Schema tripartită caracterizează și Menuetul cu trio (Menuet-Trio-Menuet).

*Relativ rar, se întâlnesc forme de lied bipartite sau tripartite care NU AU REPRIZĂ (care amplifică contrastul repetând imediat/la distanță părțile diferite)*¹⁵⁰.

Liedul tripentapartit (**A¹⁵¹BABA**) este o formă derivată din liedul tripartit, realizat prin reluarea segmentului al doilea și al treilea dintr-o formă tripartită¹⁵².

¹⁴⁷ B-ul poate conține elemente din A. Cf. **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 166.

¹⁴⁸ Repriză: obișnuită, dinamizată (cu elemente noi), concentrată. În terminologia franceză, revenirea secțiunii A este denumită „repriză la distanță”, cf. **Stoianova, Ivanka**, *Manuel d'analyse musicale – Les formes classiques simples et complexes*, Ed. Minerve, Paris, 1996, p. 33.

¹⁴⁹ Formă intermediară între lied și rondo.

¹⁵⁰ **Stoianova, Ivanka**, *Manuel d'analyse musicale – Les formes classiques simples et complexes*, Ed. Minerve, Paris, 1996, p. 36.

¹⁵¹ A-ul se repetă, și el. Însă repetarea **imediată** a unei secțiuni **nu** afectează structura, forma lucrării, ci doar reluarea unei secțiuni după un contrast. Cf. **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 136.

¹⁵² **Idem**, p. 130.

ABACA este forma unui lied tripentapartit sau a unui rondo mic¹⁵³.

FORMA DE BAR/CONTRABAR (AAB) este o formă de lied cultivată de către maeștrii cântăreți (minnesangeri și meistersangeri), preluată în muzica cultă de către Wagner¹⁵⁴. Este o formă derivată din liedul bipartit¹⁵⁵.

FORMA DE LIED-SONATĂ sau SONATĂ FĂRĂ DEZVOLTARE¹⁵⁶:

- cel puțin o secțiune este bipartită sau tripartită simplă
- de la sonată se preia bitematismul și relațiile tonale dintre cele două teme (A și B¹⁵⁷) ale expoziției
- se regăsește în părțile lente ale sonatei/simfoniei

4.Exemplificare: Chopin-Preludii,
Mendelssohn-Cântece fără cuvinte¹⁵⁸

5.Propuneri de auditiie și analiză:
Chopin-Preludii, Nocturne și Valsuri,
Schubert, Schumann-Album pentru tineret,

¹⁵³ **Idem**, p. 137.

¹⁵⁴ *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. științifică și enciclopedică, Buc., 1984, p. 189.

¹⁵⁵ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 130.

¹⁵⁶ **Idem**, p. 135.

¹⁵⁷ Legate printr-o punte și readuse, la final, în tonalitatea inițială.

¹⁵⁸ Compoziții intitulate astfel chiar de autor, programatice¹⁵⁸, destinate interpretării la pian, a căror melodie simulează cantabilitatea vocală, 8 volume fiecare cu șase piese, începând de la op. 19 (1829) până la p. 102 (1845); majoritatea există și un Cântec fără cuvinte separat de volume, op. 109 pt. violoncel și pian¹⁵⁸.

Mendelssohn, Brahms, Wolf, Mahler,
Strauss.

6.Characteristici expresive: forma de lied (cu multitudinea de versiuni arhitectonice pe care le regăsim în istoria muzicii) predispune, în general, la exprimarea unor stări lirice, non-conflictuale, intens emoționale, care valorifică afectivitatea expresivității muzicale.

Menuet-ul și scherzo-ul
sunt aplicații diferite
ale *aceleiași* scheme arhitectonice:
cea a
liedului tripartit compus¹⁵⁹.

¹⁵⁹ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 149.

A.1.2.MENUET-UL

1.Accepțiuni ale termenului:

Menuetul este un dans francez ternar, cu o mare claritate de ritm și frazare¹⁶⁰, în tempo moderat (în Italia) sau lent (mai ales în Franta), bi- sau tripartit simplu, monotematic¹⁶¹.

-cel mai popular dans social în aristocrația sec. 17-18, cel mai elegant dintre toate, înrudit cu Passepied (care este însă mai rapid)¹⁶²

-parte în suita barocă; în unele suite apar două menuete (I și II¹⁶³)

-parte – alături de TRIO - în genurile de sonată, cvartet, simfonie

Titulatura „Menuetto”¹⁶⁴ este incorectă, neexistând în nici o limbă; corect este *menuet(t)* sau *minuet(to)*¹⁶⁵. Numele menuetului provine de la pasul mărunț (*menu* înseamnă *mic, delicat*) cu care se dansa versiunea sa coregrafică¹⁶⁶.

DANSUL

-Originea este necunoscută

-Dans la curtea lui Ludovic 14 (aprox. 1660): dansat de un cuplu în timp ce restul audienței privește, până la venirea regelui sau a celui

¹⁶⁰ Singurii care au exprimentat o frazare neregulată au fost Louis Marchand (frază de cinci măsuri) și Louis Couperin (frază de trei măsuri).

¹⁶¹ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 149.

¹⁶² *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, art. Minuet.

¹⁶³ Numit câteodată și **trio** ; acesta este diferit ca tempo, modulant, dar revine la tonalitatea inițială și este urmat de Menueto da capo. MENUETUL II (solistic) era derivat tematic din Menuetul I (cântat de ansamblu), fără a promova contrastul tematic. Cf. **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 149.

¹⁶⁴ Așa cu era folosită de Beethoven și de alți compozitori.

¹⁶⁵ *Oxford Concise Dictionary of Music*, Oxford University Press, 2007, p. 487.

¹⁶⁶ Idem, p. 496.

ce conduce întrunirea, moment după care cuplurile execută pași pe diagonală a sălii rectangulare (în forma literei Z)

2.Istoricul formeii¹⁶⁷:

Dans de origine populară¹⁶⁸, la început solistic și apoi dansat de cupluri înșiruite.

Sec. 17: -în cadrul operei și baletului francez (Lully,

Rameau, Gluck)

-dans de salon¹⁶⁹

-dans de curte în timpul lui Ludovic al XIV-lea
(grațios, elegant, rafinat)

Muzica instrumentală barocă¹⁷⁰:

-cele mai vechi atestări ale menuetului sunt ca acompaniament la dansuri (sec. 17)

-menuetele din lucrările dramatice/teatrale¹⁷¹ ale lui Lully (balete, opere și, mai rar, uverturi din a doua jumătate a sec. 17). Dansurile (menuet, bourree, gavota) incluse în suitele franceze pt. instrumente cu claviatură (menuetul era după sarabandă); menuetul apare și ca piesă independentă (pentru clavecin, chitara, luth, orgă). Câteodată apare însoțit de DOUBLE, acesta fiind tot în afara texturii complicate și a ambiguităților ritmice preferate de compozitorii francezi; Couperin, Rameau și Leclair au compus menuete sub influența italiană. În Anglia, dansul social al

¹⁶⁷ Cf. **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 182.

¹⁶⁸ **Ibidem.**

¹⁶⁹ Dansat în perechi, în ansamblu.

¹⁷⁰ *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, art. Minuet.

¹⁷¹ **Dansurile teatrale** sunt mai elaborate și mai predispușe la interpretarea cu virtuozitate decât cele **sociale**. Dansurile teatrale sunt mai libere ca organizare formală, nefiind obligate să urmărească fidel pașii și impulsurile accentuate ale dansatorilor. Cf. *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, art. Minuet.

menuetului este binar și stilizat (muzica instrumentală și cea destinată teatrului: ex. Purcell, menuete în uverturi).

În Germania, Pachelbel scria menuete în stil francez (accentuând structura motivică și discursul contrapunctic); Telemann și Bach¹⁷² au scris și menuete de tip francez, și cele de tip italian.

În Italia, menuetul era diferit de restul Europei (concepție ce se poate observa și în cazul altor dansuri din suită¹⁷³): tempoul este mai rapid, metrul tot ternar, frazele melodice sunt mai lungi, cu cadențe melodice și armonice; ex. uverturile lui A. Scarlatti și Handel, în suitele instrumentale ale lui Handel.

Sec. 18: -secțiune opțională în suita/uvertura preclasică
(Bach, Handel, Purcell, Scarlatti)
-partea a treia în simfonie (Stamitz, Haydn¹⁷⁴,
Mozart¹⁷⁵)

Muzica clasică și neoclasică¹⁷⁶: menuetul rămâne unul din cele mai pop. dansuri aristocratice europene. Eleganța lui s-a dezvoltat în perioada rococo, iar simplitatea sa frazală și armonică l-a făcut apt pentru experimentarea formelor de dimensiuni mai extinse.

¹⁷² Menuetele apar în partite și suite, în muzica de cameră, în 3 din cele 4 suite orchestrale și în primul concert brandenburgic (unde menuetul apare sub formă de trio: menuetul alternează cu cu mai multe triouri). Toate menuetele sunt foarte adaptate stilului elegant al dansului acompaniat.

¹⁷³ Allemande, courante, giga.

¹⁷⁴ A stilizat menuetul și l-a conceput în tempo mai rapid. Cf. *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. științifică și enciclopedică, Buc., 1984, p. 288.

¹⁷⁵ Preluat și în cadrul genurilor camerale.

¹⁷⁶ *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, art. Minuet.

Compozitorii italieni includ menuetul în simfonii (mișcările fiind numite **Tempo di minuetto**, care încheiau uverturile), ulterior acesta fiind publicat independent sub numele de SINFONIA. Apare atât în Sonatele de Haydn și Mozart, cât și în muzica engleză (simfonii, sonate, concerte). Termenul MENUETTO nu este corect, este un hibrid italo-german (desemnând sinteza între sonată și menuet). Finalurile în formă de menuet provin din asemănarea cu sonata.

Menuetul poate alterna cu unul sau mai multe trio-uri (cu contrast tonal și tematic între ele). După 1770 a devenit a treia sau a patra parte în marile cicluri (simfonie, cvartet): menuet-trio¹⁷⁷-menuet da capo=FORMA TERNARĂ.

La Haydn, menuetul elegant și simplu este infuzat cu elemente serioase, chiar dramatice. Elementele contrapunctice intră în menuet (canoane, fugato): ex. Menuetul din simf. 40 de Mozart (conține canon și dublu contrapunct).

În simfoniile clasice, menuetele sunt scurte. Menuetul a persistat și în operă (Gluck, Salieri, opera „Don Giovanni” de Mozart – finalul actului I) și balet, în sala de dans, ca și în sala de concert.

Menuetul era folosit ca principalul mod de a exersa compoziția (standardizat). Apare în simfonii și concert italiene la jumătatea sec. 18, când este înlocuit cu scherzo (Haydn în cvartetul op. 33, în creația lui Beethoven fiind riguros, robust). Beethoven folosește menuetul în sonate pt. pian (op. 31 nr. 3, op. 49 nr. 2), cvartete de coarde, septet, simf. 1 și 8.

Sec. 19: -înlocuit cu scherzo-ul ca parte a treia a ciclului

¹⁷⁷ În omonima minoră sau în relativa minoră. În ultimele cvartete de Haydn, contrastul tonal între menuet și trio este mai puternic (Fa-Re bemol în op. 77 nr. 2).

simfonic (Beethoven¹⁷⁸)

-interesul este mai mic pentru minuet, sub influența politicii (Schubert, Brahms, Bizet)

Sec. 20: în creația lui Ravel, Prokofiev și Schonberg

Neoclasicism¹⁷⁹: revenirea interesului pentru menuet (Faure, Debussy, Bartok, Schonberg, Ravel-în „Sonatină” și, ca lucrare independentă, în „Menuetul antic”).

3.Caracteristici arhitectonice:

Menuetul are **formă tripartită** (Menuet I¹⁸⁰ - Menuet II/Trio - Menuet I¹⁸¹), având schema ABA.

Menuetul II (Trio¹⁸²) este contrastant, interpretat solistic și este expus în tonalitatea *omonimei minore*, în tonalitatea *subdominantei* sau la *relativa minoră*, cultivând o altă idee muzicală decât cea din Menuetul I. Trio-ul va înlocui Menuetul II în epoca clasică și acesta devine din ce în ce mai contrastant tematic față de Menuetul I, iar modul¹⁸³ și scriitura vor fi modificate¹⁸⁴.

¹⁷⁸ Pentru prima dată, în Simfonia a II-a. Totuși, în cea de-a opta simfonie, Beethoven folosește din nou Menuetul.

¹⁷⁹ *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, art. Minuet.

¹⁸⁰ Menuetul I este interpretat de către întreg ansamblul (coregrafic sau instrumental).

¹⁸¹ Reluarea Menuetului I se va face fără repetiții.

¹⁸² Se numește **trio** datorită scriiturii la trei voci sau cu trei instrumentiști, scriitură preferată de unii compozitori francezi.

¹⁸³ Trio-ul se desfășura în tonalitatea omonimei (de unde provine denumirea MAGGIORE sau MINORE), a subdominantei sau a relativei. Se preferă și în epoca clasică modulația la omonimă pentru că trioul provine din ceea ce în Baroc se numea Menuetul II (care era pe atunci condiționat de *principiul unității tonale*). Cf. **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 150.

¹⁸⁴ Idem.

4.Exemplificare: Faure, Debussy,
Bartok, Schonberg, Ravel

5.Propuneri de auditiie și analiză:
Haydn-Cvartetul op. 33, Beethoven-
Sonatele pentru pian op. 31 nr. 3 și op. 49
nr. 2, cvartete de coarde, septetul,
Simfoniile 1 și 8

6.Caracteristici expresive: forma de menuet predispune, în
general, la exprimarea unor stări dansante, lejere, care valorifică
preponderent dimensiunea metro-ritmică a expresivității muzicale.

A.1.3.SCHERZO-UL

1.Accepțiuni ale termenului:

Lucrare vocală sau instrumentală rapidă, în general în metru ternar (3/4), cu caracter capricios, glumeț, fantastic sau sarcastic (îndepărtându-se chiar de caracterul său dansant original¹⁸⁵).

Deosebirea față de Menuet este una de CHARACTER (tempo mai vioi, uneori altă măsură decât $\frac{3}{4}$)¹⁸⁶.

Scherzo-ul poate fi:

-autonom (Berlioz, Brahms, Rahmaninov)

-parte a treia într-un ciclu/gen instrumental (sonată, simfonie, cvartet), cea mai vie – dar nu neapărat cea mai senină...¹⁸⁷. Haydn este primul care a introdus scherzo-ul în genul de sonată¹⁸⁸.

2.Istoricul formei:

Sec. 16: lucrare vocală¹⁸⁹

Sec. 17: lucrare instrumentală (Monteverdi¹⁹⁰)

Sec. 18: Bach a introdus scherzo-ul în Partita nr. 3, Bach i-a conturat caracterul glumeț.

¹⁸⁵ *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. științifică și enciclopedică, Buc., 1984, p. 428.

¹⁸⁶ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 150.

¹⁸⁷ *Oxford Concise Dictionary of Music*, Oxford University Press, 2007, p. 663.

¹⁸⁸ *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. științifică și enciclopedică, Buc., 1984, p. 428.

¹⁸⁹ Ex. Monteverdi: Scherzi musicali-2 volume de madrigale monteverdiane la 1-2 voci cu basso continuo și la 3 voci, influențate de maniera franceză de creație (1607-1632).

¹⁹⁰ *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. științifică și enciclopedică, Buc., 1984, p. 428.

Sec. 19: Beethoven¹⁹¹ i-a acordat o atenție specială în cadrul creației sale:

- prin simfonizarea și dramatizarea formei
- prin investirea lui cu un umor consistent și bine argumentat
- prin consolidarea caracterului său metro-ritmic puternic
- prin introducerea lui, de către Beethoven¹⁹², în cadrul simfoniei **a doua**¹⁹³ în locul Menuetului)¹⁹⁴ – după ce introdusese pentru prima dată Scherzo-ul în cadrul unei lucrări în primul său Trio cu pian (op. 1)

-Scherzo-ul a mai fost adoptat de compozitori precum Brahms, Schumann, Berlioz, Ceaikovski, Bruckner, Mahler.

3.Caracteristici arhitectonice:

Forma scherzo-ului este cea de **lied tripartit compus** (posibil cu un **Trio** în secțiunea mediană¹⁹⁵), **ABA**:

SCHERZO (A)-TRIO (B)-SCHERZO DA CAPO (A)

Există posibilitatea **scherzo-ului cu două trio-uri** (amplificat¹⁹⁶), care este o formă tripentapartită, cu două posibile scheme¹⁹⁷:

¹⁹¹ Schema caracteristică scherzoului beethovenian este ABABA (provenită din menuetul cu trio, prn repetarea ultimelor două secțiuni).

¹⁹² Beethoven a mai folosit scherzo-ul în simfoniile 3, 6 și 9, incluzând și dansuri în metru binar.

¹⁹³ În anul 1802.

¹⁹⁴ Cf. **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 299-300.

¹⁹⁵ Schumann compune scherzo-uri cu două Trio-uri.

¹⁹⁶ La Mozart, Beethoven și Brahms, în muzica simfonică, dar și în repertoriul cameral. Cf. **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 151.

¹⁹⁷ **Ibidem.**

A(Menuet)B(Trio)A(Menuet)B(Trio¹⁹⁸)A(Menuet)

sau

A(Menuet)B(Trio I)A(Menuet)C(Trio II)A(Menuet)

4.Exemplificare: Brahms,
Schumann, Berlioz, Ceaikovski,
Bruckner, Mahler.

5.Propuneri de auditiie și analiză:
Dukas-Ucenicul vrăjitor, Chopin–4
scherzo-uri pentru pian

6.Characteristici expresive: forma de scherzo predispune, în general, la exprimarea unor stări de umor (uneori sarcastice), care valorifică preponderent dimensiunea comică a expresivității muzicale.

¹⁹⁸ Se reia trio-ul prezentat anterior.

A.2.

Formele cu refren

A.2.FORMELE CU REFREN

RONDO-UL

1.Accepțiuni ale termenului:

„Rondo-ul este o lucrare instrumentală cu formă specifică și conținut dansant, de factură populară”¹⁹⁹. Rondo-ul poate fi:

1.o *formă* cu refren, care provine din forma tripartită ABA:

-ca ultimă secțiune în lucrări instrumentale ciclice precum sonată, simfonie, concert, cvartet²⁰⁰

-ca lucrare independentă, cu/fără introducere lentă (ex. Mendelssohn-Bartholdy: Introducere și rondo capriccioso)

2.un *gen* muzical, atât în muzica populară²⁰¹ din vestul Europei, cât și în arta sonoră cultă²⁰².

„Un rondo clasic se sprijină, în afara principiilor simetrice de înlănțuire a ideilor, pe anumite relații tonale dintre aceste idei: refrenul apare întotdeauna în aceeași tonalitate”²⁰³.

¹⁹⁹ *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. științifică și enciclopedică, Buc., 1984, p. 421.

²⁰⁰ Începând din epoca clasică. Cf. *Oxford Concise Dictionary of Music*, Oxford University Press, 2007, p. 634.

²⁰¹ Dansuri populare circulare, în cadrul cărora alternau soliști cu elemente de ansamblu (sec. 13-14). Rondoul era o arie populară de dimensiuni mai mari, cu două secțiuni – una lentă și una rapidă (la sfârșitul sec. 18). Cf. *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, art. Rondo.

²⁰² Pentru prima oară s-a produs integrarea rondoului în muzica cultă în Franța. Cf. **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 290.

²⁰³ **Niculescu, Ștefan**, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 28.

2.Istoricul formei:

1.Rondo-ul medieval:

Sec. 13-14: -dans popular francez (RONDEAU/RONDES) – circular (asemănător horei).

-cântec monodic și responsorial al trubadurilor francezi sau italieni, ce alterna un cuplet solistic cu un refren de ansamblu (RONDEAU sau RONDO)

Sec. 14-15: Adam de la Halle, Machault – rondo-ul polifonic.

2.Rondo-ul preclasic²⁰⁴ (ABACADAEA...): are un număr destul de mare și variabil de cuplete/episoade²⁰⁵ – din ce în ce mai ample spre final (fiecare în altă tonalitate²⁰⁶), iar tematica cupletelor poate fi dedusă din cea a refrenului²⁰⁷. Între refren și cuplete **nu** se întâlnesc segmente tranzitorii, preferându-se saltul tonal direct între secțiunile componente ale rondoului²⁰⁸. Cupletele și refrenul sunt de mici dimensiuni²⁰⁹.

În sec. 16-18, rondo-ul era o colecție de miniaturi legate printr-un refren. Rondo-ul putea fi întâlnit în creația de balet, de operă, corală și instrumentală²¹⁰ a lui Lully²¹¹, Couperin²¹²,

²⁰⁴ Cf. **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 290-293.

²⁰⁵ În mod frecvent mai multe decât trei (cel mai frecvent patru). În terminologia școlii clujene, cupletul se numește episod. Cf. **Timaru, Valentin**, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2003, p. 127.

²⁰⁶ Ultimul cuplet poate apărea totuși în tonalitatea inițială a refrenului.

²⁰⁷ Se reia, de obicei, identic (repriză statică, cf. **Timaru, Valentin**, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2003, p. 142).

²⁰⁸ **Ibidem.**

²⁰⁹ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 157.

²¹⁰ Mai ales creația pentru clavecin.

²¹¹ Lully a compus rondo-uri cu două cuplete în creația sa de operă (**rondo-ul francez: ABACA**). **Rondo-ul Italian** are mai multe cuplete (minim 3:

Rameau²¹³, Leclair²¹⁴ și Bach²¹⁵ (sec. 16-17). Din creația franceză, rondo-ul s-a răspândit până la jumătatea sec. 18 în întreaga Europă²¹⁶, transformându-se în rondo-ul clasic (fiind preluat de Purcell-Anglia²¹⁷ și Muffat-Germania).

Rondo-ul german nu se aseamăna cu cel francez. Operele buffe italiene (Paisiello, Piccinni) se finalizat câteodată cu rondo-uri - desfășurate în tempo rapid (în stilul uverturii buffe) sau mai lent (în stilul ariei buffe); Johann Chr. Bach a compus lucrări intitulate menuet en rondeau în finalul Simf. op. 9 nr. 2, iar Mozart finalizează Concertul său pentru fagot și orchestră KV 191²¹⁸.

În creația lui C. Ph. Em. Bach, trio-ul în Sol major conține un rondo, iar Bach crea rondo-uri în care materialul cupletelor era adeseori non-tematic (figurativ, secvențial, acordic); Bach opta pentru tehnica variațională (în abordarea revenirii refrenelor), pentru elemente improvizatorice (caracteristice fanteziei), figurații, alternări abrupte ale lirismului și spiritului rapsodic, pentru

ABACADA) și s-a dezvoltat în cadrul creației de operă din sec. 17 (ex. Peri-Opera „Euridice”, Monteverdi-Opera „Orfeu”, în care refrenele corale sunt înlocuite cu ritornel instrumentale). Cf. *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, art. Rondo.

²¹² În muzica instrumentală franceză pentru clavecin, scriind rondo-uri cu până la opt cuplete, lucrări programatice (cu titluri interesante). Ibidem.

²¹³ El este cel care a standardizat rondo-ul în epoca barocă, creind lucrări de gen pentru clavecin, lucrări cu două cuplete (primul în tonalitatea dominantei, al doilea în tonalitatea subdominantei). Ibidem.

²¹⁴ Mai ales în cadrul mișcărilor de tipul ariei, destinate viorii. De asemenea, el a introdus pasaje de trecere între cuplete și revenirea refrenului. Tot el a recurs la schimbarea metrului și tempoului în cuplete față de refren. Ibidem.

²¹⁵ Ex. Suita engleză nr. 5 (Passepied I), Partita nr. 2 pentru pian (Rondeau), Partita nr. 3 pt. vioară (Rondeaux).

²¹⁶ Mozart și C. Ph. Em. Bach redau, în corepondețele lor, faptul că rondo-ul era foarte solicitat, foarte popular.

²¹⁷ În Anglia a devenit popular “rondo-ul Vauxhall” (după numele grădinilor cu aceeași titulatură), o lucrare cu textură rarefiată. Cf. *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, art. Rondo.

²¹⁸ Ibidem.

libertatea structurală, schimbările dinamice de metru și tempo în interiorul lucrărilor²¹⁹.

3.Rondo-ul clasic (ABACADA²²⁰): apare în a doua jumătate a sec. 18 în cadrul sonatei, a simfoniei, a concertului și a liedului, conținând dezvoltări ample, simfonizate. Descinde din rondo-ul clavecinistilor francezi²²¹ și are *mai puține* cuplete, doar **2** sau 3 – contrastante, fiecare în altă tonalitate²²² -, a căror tematică **nu** mai derivă din refren²²³ (contrastele sunt puternice).

Refrenul are un caracter preponderent ritmic, dansant, cu o deosebită regularitate frazală, iar reprizele (reluările) refrenului sunt dinamice (variate), ultima revenire a refrenului fiind urmată de o Coda; între refren și cuplete se practică *tranzițiile* – segmente elastice ale formei muzicale²²⁴.

Haydn include rondoul în simfoniile sale (în formularea **ABACABA**), în cvartetele de coarde și în trio-uri, preferând forma de rondo-sonată; în Simfonia 103, preia în mod evident caracterul popular al rondo-ului. Mozart a preluat de la Haydn ideea de economie tematică, iar Beethoven a abandonat rondoul în ultimii ani de creație. Mozart a fost autorul a patru rondouri independente, în tonalități minore.

²¹⁹ Ibidem.

²²⁰ *Oxford Concise Dictionary of Music*, Oxford University Press, 2007, p. 634. Foarte rar se întâlnește și formularea schematică ABABA.

²²¹ *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. științifică și enciclopedică, Buc., 1984, p. 421.

²²² Primul cuplet (**B**) se desfășoară de obicei în zona tonalității dominantei sau a relativei minore; ultimul B nu poate apare în tonalitatea inițială; B-ul poate apare și *imediat* după C.

Cel de-al doilea cuplet (**C**) poate fi prezentat în zona tonalității subdominantei sau a relativei minore.

²²³ Refrenul apare variat de fiecare dată.

²²⁴ **Timaru, Valentin**, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2003, p. 142.

În creația clasică, rondo-ul este momentul în care compozitorii creează atmosfera etnică exotică²²⁵ intenționată în fiecare caz în parte (ex. Mozart-Sonata pentru pian KV 331 – rondo alla turca). Adeseori, rondo-ul este precedat de o mișcare lentă sau de o introducere lentă (ex. Beethoven-Cvartetul de coarde op. 132), iar Haydn și Beethoven precedă prezentarea primei versiuni a refrenului cu o introducere rapidă.

Haydn și Mozart renunță la refrenul cu caracter buffo, preferând un refren cu spirit dansant moderat, cu ritm armonic reținut. Beethoven aplică, chiar în cea de-a doua simfonie a sa, ideea unui refren anticipat de o ambivalență tonală (ce se clarifică abia în refren), creind „refrenul deschis”.

Haydn a preferat rondo-ul ternar, dar Mozart a experimentat și alte structuri metrice, în care refrenele sunt relativ lungi.

Beethoven nu a respectat întotdeauna ideea revenirii refrenului în tonalitatea inițială, în Concertul pentru vioară și orchestră optând pentru prezentarea finală a refrenului în altă tonalitate. La Mozart și Beethoven, refrenul este mereu reformulat astfel încât să facă trecerea spre următorul episod.

Mozart este singurul mare compozitor clasic care recurge la schimbări de metru și tempo în cadrul rondo-ului. Haydn și Mozart au folosit, în cadrul episoadelor, tehnici polifonice de contrapunct dublu, de inversare, de fugato și de canon²²⁶.

În privința secțiunii finale denumită Coda, Beethoven a practicat schimbarea metrului și accelerarea tempoului ca procedee dezvoltătoare și chiar teme noi.

²²⁵ Ungară, țigănească, turcească sau altele...

²²⁶ Cf. *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, art. Rondo.

4.Rondo-ul romantic: mai ales în cadrul concertului instrumental din sec. 19.

-**Schubert:** nu a urmat tipologia clasică (folosind schema ABABA, refrenul fiind plasat în altă tonalitate decât cea inițială; cupletele erau deosebit de complexe);

ex. Sonatele pentru pian

-**Schumann:** a preferat diversificarea tonalităților în care apar cupletele

ex. „Avântul” din „Piese de fantezii” op. 12, alături de finalul Sonatei pentru pian op. 22

-**Brahms:** preia modelul beethovenian

ex. debutul Concertului 2 pentru pian și orchestră

-**Mendessohn Bartholdy:** plasează rondo-ul în finalurile concertelor sale (finaluri ce debutează însă în tonalități minore)

-**Ceaikovski, Grieg:** rondo în finalurile concertelor lor

-**R. Strauss:** poemul simfonic „Till Eulenspiegel” se desfășoară „în rondeau-form” (o adaptare liberă a formei de rondo, unită cu variațiuni și dezvoltări simfonice)

-**Mahler:** finalul Simfoniei 5 (structură gigantică, cu final accelerat) și în finalul Simfoniei 9-„rondo burlesc” (tratarea augmentată și liberă a rondo-ului clasic)

Rondo-ul și rondo-ul-sonată în epoca modernă (sec. 20):

-**Prokofiev** (Sonatele 4 și 9 pentru pian)

-**Bartok** (rondo-ul independent în „Trei rondo-uri populare”; rondo-ul în cadrul sonatei pentru pian²²⁷ și al concertului pentru pian și orchestră nr. 3²²⁸)

-**Hindemith:** Simfonieta

-**Stravinski:** Concertul în Re pentru orchestră de coarde

²²⁷ Sonata *monotematică*!

²²⁸ Cu episoade fugato.

Rondo-ul ca formă independentă²²⁹: Forma rondo-ului se amplifică prin asimilarea unor procedee variaționale și dezvoltătoare.

Sec. 18: C. Ph. Em. Bach, Mozart, Beethoven (în stil improvizatoric).

Sec. 19: *RONDO BRILLANT*-piesă de virtuositate, de bravură, în general pentru pian, formă care tinde să redea aspecte etnice²³⁰, cu un caracter popular sau militar (Mendelssohn-Bartholdy, Hummel, Weber, Kalkbrenner, Moscheles, Thalberg).

3.Caracteristici arhitectonice:

Rondo-ul este unul dintre cele mai simple concepte arhitectonice din muzica cultă²³¹, o *formă cu structură fixă* bazată pe alternanța dintre două tipuri de structuri²³²: un refren²³³ repetat sau variat (A) - în tonalitatea de bază - și mai multe cuplete²³⁴ (B, C, D...), variabile.

Refrenul (A): bine individualizat tematic și tonal, delimitat la final printr-o cadență; poate avea structură bi- sau tripartită și se repetă identic sau se reia variat (ornamental) pe parcursul lucrării, complet sau incomplet. Poate fi reluat chiar în altă tonalitate. Apare la începutul și la sfârșitul rondo-ului, reluându-se de *cel puțin 2 ori*²³⁵.

²²⁹ Cf. *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, art. Rondo.

²³⁰ Spaniol, polonez, rusesc.

²³¹ Cf. *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, art. Rondo.

²³² **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 155.

²³³ Numit și *ritornello*.

²³⁴ Numite și *strofe* sau *episoade*.

²³⁵ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 155.

Cupletele (B, C, D, etc.): structură variabilă tonal și tematic; este elementul de contrast; poate fi bi- au tripartit. Față de refren, cupletul 1 apare în tonalitatea dominantei, a mediantului superioare, a subdominantei etc., iar celelalte cuplete apar în tonalități diferite (ultimul cuplet putând fi reluarea Cupletului 1 în tonalitatea de bază²³⁶). Numărul cupletelor scade pe măsură ce se evoluează în timp; astfel apar și tranzițiile între refren și cuplete (pentru fluidizarea structurii muzicale)²³⁷.

Coda poate fi sintetică (rezumativă), variațională sau dezvoltătoare (Beethoven).

Forma de rondo – sonată²³⁸ (ABACABA): este o formă hibridă, o inovație a perioadei clasice, o combinație între forma de sonată (planul ei tonal) și cea de rondo. Constituie ultima mișcare din marile cicluri. Conține două cuplete (B și C²³⁹), ultimul B fiind intonat în tonalitatea A-ului²⁴⁰. Temele sunt mai dezvoltate, mai simfonizate. Cupletul 2 (C) are caracter dezvoltător (prelucrând elemente din Refren și/sau Cupletul 1)²⁴¹.

Esența sa constă în două elemente²⁴²:

²³⁶ Vezi, mai jos, forma de rondo-sonată.

²³⁷ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 156-157.

²³⁸ În terminologia clujeană, acesta se numește rondo bitematic clasic. Cf. **Timaru, Valentin**, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2003, p. 128.

²³⁹ C-ul poate avea caracterul unei *dezvoltări*, în sensul prelucrării unor elemente tematice din Refren sau din Cupletul 1.

²⁴⁰ L. van Beethoven prezintă câteodată ultimul refren A într-o altă tonalitate decât cea inițială și abia ulterior în tonalitatea inițială. Există și situația când, după cupletul C, poate fi prezentat imediat cupletul B.

²⁴¹ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 163.

²⁴² **Timaru, Valentin**, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2003, p. 264.

-repetarea primului episod/cuplet al rondoului (B) la finalul formei în tonalitatea de bază

-conceperea refrenului (A) și a primului cuplet (B) după legile arhetipale ale sonatei (fiind asimilate cu T I și T II din forma de sonată). În locul dezvoltării poate interveni câteodată un material tematic nou²⁴³.

Prima formă de sonată-rondo este cea din cvartetul de coarde KV 157 (1772) de Mozart; Haydn a adoptat destul de târziu forma, în Simfonia nr. 77 (1782) și apoi în 10 din cele 12 Simfonii londoneze²⁴⁴.

Planul formei de rondo-sonată²⁴⁵ (ABACABA):

A (refren, asimilat cu T I): în tonalitatea de bază

B (primul cuplet/episod): în tonalitatea dominantei, a relativei majore sau într-o tonalitate minoră, asimilat cu T II

A: refrenul variat sau scurtat sau extins

C (al doilea cuplet/episod): în tonalitatea omonimei minore, a dominantei dominantei sau a subdominantei

A: revenirea a doua a refrenului . Aceasta lipsește în cele mai multe ultime rondo-uri ale lui Mozart, având schema **ABACBA** coda)

B: recapitularea materialului tematic al B-ului, dar în tonalitatea inițială

A: ultima revenire a refrenului. Aceasta este de obicei omisă sau înlocuită cu o coda (la Haydn și Beethoven)

²⁴³ *Oxford Concise Dictionary of Music*, Oxford University Press, 2007, p. 268.

²⁴⁴ Cf. *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, art. Rondo.

²⁴⁵ Ibidem.

În primele sale rondo-uri-sonată, Mozart folosește patru cuplete (ABACADBABA), evoluând apoi spre forma concisă de tipul ABACBA.

Integrat în genul de *concert instrumental*, rondo-ul-sonată înfruntă diferite provocări:

-*la Haydn*: unele rondo-uri-sonată par a fi mai degrabă rondo-uri (simfoniile nr. 88 și 101)

-*la Mozart*: dubla expoziție, tema solistică a introducerii, plasarea uneia sau mai multor cadențe instrumentale și transformarea codei într-un al doilea segment dezvoltător

-*la Beethoven*: cele mai complexe rondo-uri-sonată sunt în Cvartetele de coarde op. 130 și 135

Există și alte scheme speciale²⁴⁶ de rondo:

-ABACDA (între cupletul 2 și 3 nu mai intervine refrenul)

-ABABA (rondo mic: cu un singur cuplet, repetat variat)

4.Exemplificare: Mozart-Rondo pentru pian în re major (lucrare independentă), Beethoven-Rondo din Sonata „Patetica” op. 13²⁴⁷, Bartok-Sonata pentru pian (1926)-ultima parte.

5.Propuneri de audiție și analiză: Couperin-Piese pentru clavecin, Mozart-Sonata pentru pian în re major KV 311, Mozart-Opera „Don Giovanni”, aria „Non mi

²⁴⁶ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 164.

²⁴⁷ „Argumentul plastic sau descriptiv (programatic) nu decide asupra formei operei muzicale”. **Niculescu, Ștefan**, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 146.

dir”²⁴⁸, L. van Beethoven-Sonata pentru pian op. 2 nr. 2 și sonata pentru pian op. 7, alături de „Rondo a capriccio”, F. Mendelssohn-Bartholdy-Rondo capriccioso, Weber-Rondo brillant, Strauss-poemul simfonic „Till Eulenspiegel”, Debussy-Sonata pentru violoncel și pian (ultima parte), Enescu-Sonata a III-a pentru pian și vioară (ultima parte) și opera „Oedip” (finalul).

6.Caracteristici expresive: forma de rondo predispune, în general, la exprimarea unor stări dansante, marcate de vivacitate, care valorifică preponderent dimensiunea dinamică a expresivității muzicale.

²⁴⁸ Arie extinsă, cu două secțiuni, precursora a cabalettei de la începutul sec. 19.

A.3.

Formele variaționale

A.3.FORMELE VARIAȚIONALE

*“Cu toții facem variații
pe o singură idee fundamentală,
în cursul întregii noastre vieți”²⁴⁹.*

TEMA CU VARIAȚIUNI

1.Acceptiuni ale termenului:

TEMA CU VARIAȚIUNI este și formă, și gen²⁵⁰, lucrare autonomă²⁵¹ sau parte²⁵² de ciclu (sonată/simfonie).

“Modificările apărute într-o variațiune pot fi fructificate în variațiunea imediat următoare, fiecare etapă variațională devenind, la rândul ei, temă pentru etapa care o succede”²⁵³.

Forma²⁵⁴ de temă cu variațiuni și principiul variațional²⁵⁵ sunt două noțiuni sensibil diferite, dar înrudite: principiul variațional este atât de vechi în muzică, încât aparține muzicii ca limbaj, de la

²⁴⁹ Niculescu, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 102.

²⁵⁰ Teodorescu-Ciocănea, Livia, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 168.

²⁵¹ Numărul variațiunilor e mai mare în acest caz.

²⁵² Partea I (mai multe variațiuni) sau partea a II-a (mai puține variațiuni).

²⁵³ Niculescu, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 73.

²⁵⁴ Nu e propriu-zis o formă, ci o metodă de transformare a ideilor inițiale. Cf. **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 347.

²⁵⁵ Principiul variațional este un element de evoluție, în același timp fiind și generator de formă. Cf. **Timaru, Valentin**, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2003, p. 194. Principiul variațional (*principiul repetiției variate*) este prezent în toate tipurile de forme (în dezvoltarea formei de sonată, în reprizele variate, în reluările refrenului în rondo, în formele mici). Cf. **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 167, 170.

cele mai mici elemente ale limbajului muzical până la nivelul diverselor tipuri de articulații²⁵⁶²⁵⁷; variația este una din trăsăturile fundamentale ale muzicii, cu un coeficient formativ constant²⁵⁸.

În variațiuni se manifestă **principiul compozițional** de transformare a materialului muzical²⁵⁹: de la cele mai simple modificări la schimbări majore. El se referă la tehnici de transformare²⁶⁰ melodică²⁶¹, ritmică²⁶², a articulației, armonică²⁶³, contrapunctică²⁶⁴, timbrală, de intensitate, de dispozitiv vocal sau instrumental; aceste tehnici au ca scop *aprofundarea calităților expresive ale materialului tematic, unitatea enunțului muzical în globalitatea sa*²⁶⁵.

²⁵⁶ De tipul REPRIZEI DINAMICE, în care intervine principiul variațional.

²⁵⁷ **Timaru, Valentin**, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2003, p. 145.

²⁵⁸ Toduță, S., ibidem.

²⁵⁹ Unul dintre cele mai vechi din arta muzicală, manifestându-se în toate formele clasice și romantice (refrenul rondo-ului, travaliul motivic în dezvoltări, reluarea variată a unor secțiuni): practicile populare ale cântului și dansului, polifonia medievală și cea din Ars Nova, motetele și cântecele izoritmice (sec. 14-15), imnele și lucrările intitulate Magnificat – cu variațiuni pe un cantus firmus (sec. 15-16), culegerile cu lucrări destinate orgii (sf. sec. 15) și dansurile instrumentale vechi.

²⁶⁰ Niciodată aplicate simultan!

²⁶¹ Transformarea figurativă a unei teme (cf. **Stoianova, Ivanka**, *Manuel d'analyse musicale - Variations, sonate, formes cycliques*, Ed. Minerve, Paris, 2000, p. 24): modificarea melodiei prin adăugarea notelor de pasaj, a figurilor melodice și ornamentelor, schimbarea registrului. Este tipică pentru aranjamentele lucrărilor corale din practica instrumentală a sec. 15-16

²⁶² Transformarea formulelor metro-ritmice, a măsurii și, eventual, a tempoului. Variația ritmică a dansurilor instrumentale (sec. 15-16) a condus la formarea ciclului de 2 dansuri, apoi la variațiuni.

²⁶³ Modificarea fundamentelor armonice ale temei (contexte armonice diferite în cadrul cărora poate apărea tema).

²⁶⁴ Prin aplicarea procedeeelor polifonice : imitație, superpoziționarea temelor, provocând astfel interacțiunea lor.

²⁶⁵ **Stoianova, Ivanka**, *Manuel d'analyse musicale - Variations, sonate, formes cycliques*, Ed. Minerve, Paris, 2000, p. 23.

În tema cu variațiuni **principiul variațional**²⁶⁶ devine principiul hegemon²⁶⁷, se generalizează. Principiul variațional este foarte important în muzica simfonică și vocală, în muzica serială-dodecafonică²⁶⁸ și în muzica de jazz²⁶⁹.

Muzica impresionistă (ex. sistemul tono-modal al lui C. Debussy-Preludii pentru pian) adoptă *principiul variație continuă*²⁷⁰; înlănțuirea structurilor variaționale nedelimitate creează *variațiunea continuă* (transformare continuă și organică a materialului sonor), provenită din tehnica basului cifrat din epoca barocă, având următorii parametri²⁷¹:

- variațiunea continuă (succesiunea fluentă a unor variațiuni conjugate, raportate la o temă)

- structura mozaică (alternarea expozitivă, liberă sau variată, a unor permutări libere ale unor motive tematice):

ex. ABCBDABACD etc.

- tehnica de colaj (combinarea nepregătită a unor fragmente tematice preluate din alte contexte)

Variațiunile pot fi regăsite atât în muzica populară, cea ușoară, cultă și în muzica de jazz, dar în arta cultă principiul

²⁶⁶ Posibilitățile de variere sunt : melodice, ritmice, diatonice sau cromatice.

²⁶⁷ **Timaru, Valentin**, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2003, p. 145.

²⁶⁸ Klangfarbenmelodie.

²⁶⁹ **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 350.

²⁷⁰ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 173.

²⁷¹ **Idem**, p. 176-177.

variațional se manifestă mai intermediul *dezvoltărilor tematice* din cadrul formelor de sonată, lied sau rondo²⁷².

Ideea muzicii ciclice (caracteristice școlii franceze a secolului al 19-lea) este o altă versiune a tendinței variaționale: „arta de a transforma, de a metamorfoza o melodie derivă, în muzica modernă, de la ciclismul lui Franck și din leitmotivul wagnerian, devenind o continuă creație melodică”²⁷³; „adoptarea tehnicii ciclice împlinește darul de melodist al compozitorului, satisfăcând unitatea operei”²⁷⁴.

2.Istoricul formei:

***„Improvizația lucidă și construită
descoperă compozitorului noi modalități de exprimare,
creind forme noi”²⁷⁵.***

Epoca medievală, renescentistă și barocă: variația se regăsea și în repertoriul dansant din sec. 15. Originea variațiunilor poate fi regăsită în epoca renescentistă și barocă (mai ales în muzica pentru orgă²⁷⁶ și pentru clavecin), când evoluția polifoniei²⁷⁷ a prilejuit varierea unor structuri care, în Evul Mediu, se repetau. În creația lui J. S. Bach, variațiunile pe bas ostinato culminează cu Crucifixus din Marea missă în si minor²⁷⁸.

²⁷² **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 367.

²⁷³ **Niculescu, Ștefan**, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 72-73.

²⁷⁴ **Idem**, p. 80.

²⁷⁵ **Idem**, p. 115.

²⁷⁶ Inclusiv passacaglia și ciaccona.

²⁷⁷ Dufay, Școala de la Notre Dame, Binchois, Dunstable, Josquin, A. Gabrieli, Frescobaldi, Froberger, Sweelinck, Bird, Gibbons, Pachelbel, Bach, Buxtehude.

²⁷⁸ *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, Art. Variations.

Tema cu variațiuni a apărut în odată cu dezvoltarea muzicii omofone (clasicism și romantism), interesul pentru ea fiind în descreștere în sec. 20.

Sec. 18: în a doua jumătate a secolului, variațiunile se fixează armonic. Se păstra încă tradiția repetării temei la finalul ciclului variațional, pentru realizarea unității lucrării (ex. Mozart). Se dezvoltă *variațiunile libere*. Se cultivă în continuare distincția între stilul variațional german (J. S. Bach, C. Ph. Em Bach) și cel francez²⁷⁹.

În creația lui Haydn, după 1770 se remarcă preponderența variațiunilor melodice și preferința variațiunilor duble.

Mozart conferă variațiunilor o altă funcționalitate²⁸⁰, compunând cicluri de variațiuni pentru pian²⁸¹, fără a include vreodată tema cu variațiuni într-o simfonie (!); Mozart a compus cele mai multe variațiuni pe melodii populare sau aparținând altor compozitori.

După 1770, Mozart includea, în centrul unui ciclu variațional, o variațiune în tonalitate minoră, prevestind astfel dramatismul preromantic ce avea să caracterizeze întreaga sa creație; ultima variațiune poate conține chiar schimbări de metru, aceasta fiind mai extinsă și supusă spiritului improvizatoric într-un stil de cadență²⁸². Penultima variațiune poate fi desfășurată într-un tempo mai lent, după care prefera reluarea temei – după practica barocă.

Și în creația lui Beethoven, variațiunile dețin un loc de primă importanță, ca parte a unui gen sau ca lucrare independentă (pe

²⁷⁹ Ibidem.

²⁸⁰ Combinând virtuozitatea cu improvizația.

²⁸¹ La două și patru mâini. Variațiunile mozartiene au fost, în sec. 19, unele dintre cele mai populare lucrări ale repertoriului instrumental. Mozart a fost influențat de creația similară a tatălui său, Leopold, de cea a lui J. Chr. Bach și Haydn.

²⁸² Dar nu atunci când tema cu variațiuni se află în locul unei secțiuni lente a unui gen.

temele altor compozitori). Beethoven preferă tema cu variațiuni ca parte lentă a unui gen⁽²⁸³⁾²⁸⁴.

Sec. 19: Weber, Chopin, Liszt, Schubert (variațiuni independente și cele din cadrul sonatelor, alcătuite după tradiția clasicilor vienezi²⁸⁵). Schumann este unul din cei mai importanți creatori de teme cu variațiuni (Var. Abegg, Carnaval²⁸⁶, Papillons, Studiile simfonice). Acestora li se adaugă Berlioz, Liszt, Strauss, Franck, Brahms (referiri la tradiția barocă, de la op. 1 la op. 120: Variațiuni pe o temă de Handel pt. pian, Simfonia 4-final²⁸⁷).

„Principiul transformărilor ciclice ale unei teme a fost dus la apogeu de Franck; tehnica ciclică generează unitatea acestei inepuizabile varietăți – unitatea în varietate”²⁸⁸. În această epocă se remarcă tendințele spre virtuoziție, spre variațiunile-fantezie.

3.Caracteristici arhitectonice:

Tema este factorul primordial în realizarea creației muzicale, sinteza gândirii și sensibilității unui compozitor, premisa unui travaliu/dezvoltări; cu cât tema are o expresie mai pregnantă, cu atât mai bine se vor sesiza transformările ulterioare²⁸⁹.

Tema este construită astfel încât să suporte un amplu travaliu variațional. Când tema cu variațiuni este o formă autonomă, tema este *preexistentă* (fiind anonimă, aparținând altui compozitor sau

²⁸³ Ex. Concertul pentru vioară și orchestră, partea II; Simf. 7, Sonata Appassionata op. 57 și sonata op. 111.

²⁸⁴ *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, Art. Variations.

²⁸⁵ Număr mic de variațiuni, de virtuoziție.

²⁸⁶ „Mici scene pe patru note”.

²⁸⁷ După tipul ciacconei. Variațiunile sunt grupate în serii de variațiuni: 1-9, 10-15, 16-22, 23-30 și coda.

²⁸⁸ **Niculescu, Ștefan**, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 36.

²⁸⁹ **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 342-343.

preluată din tradiția populară²⁹⁰); când tema cu variațiuni aparține unei sonate/simfonii, tema aparține respectivului compozitor²⁹¹.

Tema (2-3 perioade) are **formă bipartită** sau **formă bipartită cu mică repriză** în cele mai multe dintre cazuri (posibil și **formă tripartită simplă**), având o structură *armonică* clară, un puternic contur *melodic* și o factură *ritmică* simplă: în acest context, secțiunea interioară B nu poate conține elemente puternice de contrast²⁹² (acesta fiind de dimensiuni prea reduse pentru un asemenea demers). Variațiunile proiectează fizionomia temei într-o multitudine de ipostaze, conservând identitatea temei în contextul unei permanente diversificări (UNITATEA ÎN DIVERSITATE)²⁹³.

Variațiunile:

Variația este procesul alterării/modificării discursului muzical²⁹⁴, în condițiile conservării relative a *identității* sale²⁹⁵. Cele mai frecvente **procedee variaționale** sunt: modificarea intervalică și/sau ritmică (augmentare, amplificare sau diminuire), repetarea, secvențarea, inversarea melodică, recurența, suprimarea, adăugarea sau înlocuirea unor anumite valori intonaționale, ritmice, dinamice și timbrale.

²⁹⁰ Ex. *Variațiuni și fugă pe un cântec popular ungar* op. 21 nr. 2 de J. Brahms.

²⁹¹ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 168.

²⁹² **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 41.

²⁹³ **Timaru, Valentin**, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2003, p. 146.

²⁹⁴ Se poate modifica însăși substanța discursului muzical sau relațiile contextuale ale unităților acestuia.

²⁹⁵ *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. științifică și enciclopedică, Buc., 1984, p. 513.

Categorii de forme variaționale²⁹⁶: variațiunile presupun procedee ornamentale și figurative (mai rar și contrapunctice²⁹⁷), aplicate temei.

A) După tipul variațiunilor:

1. ***Variațiunile polifonice*** (variațiuni pe *basso ostinato*²⁹⁸, ceea ce implică menținerea constantă a unei anumite scheme armonice²⁹⁹) din epoca barocă: *passacaglia*³⁰⁰ și *ciaccona*³⁰¹, în cadrul cărora **tema** este un reper fix al formei (desfășurat mai ales în registrul grav). Variațiunile polifonice sunt continue/înlănțuite, fără a fi numerotate, astfel formându-se *grupuri de variațiuni*³⁰².

Alte tipuri de variațiuni polifonice: *variațiuni pe un coral*, *aria* urmată de *double* (în suita preclasică).

²⁹⁶ Aceste tipuri de variațiuni coexistă în cadrul unei lucrări muzicale, în general.

²⁹⁷ În *passacaglie* și *ciacconă*. *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. științifică și enciclopedică, Buc., 1984, p. 475.

²⁹⁸ Alte forme variaționale pe *basso ostinato* sunt *ground*, *folia*, *ciaccona* și *passacaglia*.

²⁹⁹ **Timaru, Valentin**, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2003, p. 151.

³⁰⁰ În cazul *passacagliei*, planul *ostinato* are o personalitate melodică distinctă, planul variațional fiind preponderent polifonic. Idem, p. 158.

³⁰¹ În cazul *ciacconei*, există o evoluție melodică stabilă a basului în spațiul tetracordului descendent tonică-dominantă, iar planul variațional este mai degrabă armonic. Cf. **Timaru, Valentin**, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2003, p. 151, 158.

³⁰² **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 167, 169.

2. **Variațiunile omofone** (ornamentale/stricte³⁰³, de caracter): în epoca clasică-romantică³⁰⁴, tema cu variațiuni este o formă *ciclică*³⁰⁵. Variațiunile nu au o structură determinată, sunt discontinue/delimitate³⁰⁶, tema fiind îmbogățită prin utilizarea notelor melodice – fără a influența modificarea temei ca sens și expresivitate (broderii, pasaje, întârzieri)³⁰⁷.

Pentru ca o *variațiune* să fie *de caracter*, trebuie să conțină modificarea a **cel puțin** unuia dintre parametrii următori, față de temă:

- tonalitatea
- metrul (măsura)
- tempo-ul
- forma (amplificarea/concentrarea dimensiunilor
tematice)

Când ciclul variațional este mai evoluat, se disting subcicluri (grupaje de variațiuni, considerate astfel la nivel teoretic tocmai prin prisma procedeelelor variaționale folosite); tema revine periodic între ele.

³⁰³ Transformările variaționale nu determină o schimbare de esență, care să împiedice recunoașterea temei inițiale. Cf. **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 348.

³⁰⁴ Iată câteva premise ale folosirii principiului variațional: soliștii improvizau cadențele instrumentale, până la creațiile concertante ale lui Beethoven, sau improvizat la sfârșitul recitalului pe teme primite din cadrul publicului. Idem, p. 347.

³⁰⁵ Spre deosebire de *forma evolutivă*, în *forma ciclică* se revine, la începutul fiecărei variațiuni, la temă (la momentul inițial. **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 168, 174.

³⁰⁶ **Idem**, p. 167.

³⁰⁷ **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 348.

La Berthoven, Brahms și Reger, ciclul variațional poate sfârși printr-o fugă³⁰⁸.

Formele de variațiuni omofone sunt:

- tema cu variațiuni
- variațiunile simfonice³⁰⁹
- fantezia
- parafraza³¹⁰

3. ***Variațiunile libere***, ce caracterizează mai ales creația epocii postromantice și moderne: ele presupun o schimbare a caracterului formei prin modificarea parametrilor fundamentali ai discursului muzical³¹¹, o elasticizare a structurii variaționale, astfel încât tema nu mai poate fi identificată³¹².

Atunci când numărul variațiunilor este relativ mare, atunci acestea se pot grupa în cicluri, faze sau blocuri de variațiuni în funcție de conținutul emoțional și după procedeele variaționale folosite³¹³.

Coda este: -amplificarea ultimei variațiuni

-secțiune amplă, separată de ultima variațiune

³⁰⁸ *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. științifică și enciclopedică, Buc., 1984, p. 475.

³⁰⁹ **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 367. **Variațiunile simfonice** sunt compuse, în general, pentru orchestră (excepție făcând Variațiunile simfonice pentru pian de R. Schumann); variațiunile nu sunt departajate și numerotate, ci sunt grupate în faze.

³¹⁰ **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 348.

³¹¹ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 172.

³¹² **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 348.

³¹³ **Idem**, p. 349.

B) După procedeele variaționale folosite³¹⁴: variațiuni ritmice, armonice, de scriitură, de registru, agogice, de mod de atac, timbrale etc.

Variațiunile pot fi realizate prin³¹⁵:

- schimbare (a temei)
- adăugare

C) După tehnicile componistice³¹⁶:

1. *Variațiuni pe un cantus firmus*³¹⁷ (laic sau religios), care apare la orice voce

2. *Variațiuni pe bas ostinato*: pe melodia neschimbată, expusă la vocea de bas. Se regăsește mai ales în passacaglie și ciacconă, provenind din temele susținute de tenori și bași în muzic dansantă a sec. 16-17³¹⁸.

3. *Variațiuni cu armonie fixă*

4. *Variațiuni melodice cu armonie fixă*

5. *Variațiunile-fantezie*: conțin un fragment motivic ce rămâne neschimbat în cursul variațiunilor (ca un leitmotiv)

6. *Variațiunile*³¹⁹ *seriale*: reprezintă combinația principiului serial variațional al scriiturii (la nivelul microstructurii) și a conceptului tradițional al variațiunilor³²⁰. Esența gândirii seriale este

³¹⁴ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 172-173.

³¹⁵ Cf. *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, art. Variations.

³¹⁶ Ibidem.

³¹⁷ Al unui coral sau al unui lied.

³¹⁸ **Stoianova, Ivanka**, *Manuel d'analyse musicale - Variations, sonate, formes cycliques*, Ed. Minerve, Paris, 2000, p. 27.

³¹⁹ Variația este un principiu fundamental al tehnicii seriale.

³²⁰ **Stoianova, Ivanka**, *Manuel d'analyse musicale - Variations, sonate, formes cycliques*, Ed. Minerve, Paris, 2000, p. 28.

legată de principiul compozițional al variației (repetarea diferită/variată)

Tema dublă cu variațiuni/Variațiunile duble³²¹ sunt cele realizate pe baza a două teme³²², astfel³²³:

- alternarea seturilor de variațiuni ale fiecărei teme
- alternarea celor două teme, continuu variate

Parametrii³²⁴:

-**constanți** (structura profundă a lucrării muzicale):

- tonalitatea
- modul
- metrul
- forma
- planul tonal
- dimensiunile formei
- tempo-ul
- sintaxa

-**variabili** (structura de suprafață a lucrării muzicale):

- configurația ritmico-melodică
- basul
- armonizarea
- scriitura

4.Exemplificare: Haydn, Brahms,
Debussy-Preludii, Rahmaninov-Rapsodia
pe o temă de Paganini pentru pian și

³²¹ Cel mai frecvent se întâlnesc ca **parte a doua** în sonată/simfonie. Cf. **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 169.

³²² **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 349.

³²³ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 168-169.

³²⁴ **Idem**, p. 170.

orchestră, Bach-Arta fugii³²⁵, Var. Goldberg³²⁶, Beethoven-Sonata op. 26 și 111, Simf. III (final³²⁷), Concertul pt. vioară și orchestră (partea lentă), Simf. 5, 7 și 9, Sonata Appassionata op. 57, Marea fugă op. 133 pt. cvartet de coarde, Var. Diabelli³²⁸ op. 120 pentru pian; Chopin-Berceuse³²⁹ op. 57, Liszt-Preludiile³³⁰, Schubert-Fantezia „Călătorul”³³¹, Mendelssohn-Variațiunile serioase op. 54³³², Schumann-Studiile simfonice op. 13, Var. pe o temă de Haydn

5. Propuneri de audiere și analiză³³³:

Beethoven-Simf. III Eroica (partea IV), Variațiunile pe un vals de Diabelli pentru pian, Brahms-Variațiunile pe o tema de Haydn³³⁴ pentru orchestră sau pentru două pian, Schumann-Studii simfonice op. 13 pentru pian, Strauss-Don Quijote, Elgar-

³²⁵ Variațiuni de tip ricercar.

³²⁶ Dintre care unele variațiuni sunt canoane, piese dansante, invențiuni, mișcări concertante, mișcări de trio-sonată, fughetă, toccate, arie, quodlibet: o sinteză între stilul italian, francez și german. Cf. *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, Art. Variations.

³²⁷ Variațiunile sunt asimilate aici cu forma de sonată.

³²⁸ Variațiuni realizate pe baza unui vals catalogat drept « trivial ». Mpotivele temei sunt înrudite cu cele prezente în sonata op. 111 (cvarta descendentă).

³²⁹ Variațiuni pe bas ostinat.

³³⁰ Combinarea poemului simfonic cu tema cu variațiuni.

³³¹ Mișcarea secundă: variațiuni-fantezie.

³³² Combină elemente clasice, romantice și contrapunctice.

³³³ *Oxford Concise Dictionary of Music*, Oxford University Press, 2007, p. 782.

³³⁴ De fapt, coralul Sfântului Anton.

Variațiunile Enigma, Rahmaninov-Rapsodia pe o temă de Paganini pentru pian și orchestră și Variațiuni pe o temă de Corelli sau Chopin pentru pian, Ceaikovski-Variațiunile rococo pentru violoncel și orchestră (introducere, temă și 8 variațiuni), Cage-Variations (6 creații bazate pe indeterminare), Reger-Variațiuni pe o temă de Mozart, Brahms-Variațiuni și fugă pe o temă de Handel, Brahms-Variațiuni pe o temă de Paganini, Britten-Variațiuni și fugă pe o temă de Purcell, Mendelssohn-Bartholdy-Variațiunile serioase op. 54, Mozart-Sonata KV 331 (partea I), Reger-Variațiuni pe o temă de Mozart

6.Characteristici expresive: tema cu variațiuni predisune, în general, la exprimarea unor stări mixte (deopotrivă lirice și exuberante), care valorifică preponderent dimensiunea variațională a expresivității muzicale.

A.4.

Formele tematice complexe

A.4.FORMELE TEMATICE COMPLEXE

A.4.1.SONATA

1.Accepțiuni ale termenului:

Sonata este:

-cel mai important principiu muzical formal, din clasicism și până în veacul 20, apogeul evoluției formelor instrumentale ale tradiției clasice (fondate pe omofonie și funcționalism tonal), fiind – în același timp – sinteza principiului dezvoltării continue moștenit de la arta muzicală polifonică³³⁵.

Sonata este o sinteză a principiilor formale *binar*³³⁶ și *ternar*^{337, 338}, bazată pe *contrastul interior*³³⁹. Sonata presupune o articulare *dramaturgică* și *psihologică* specială³⁴⁰. Forma de sonată este expresia unei perfecte coerențe structurale și a unei dramaturgii tonale³⁴¹.

Forma de sonată se află la baza întregului ciclu al sonatei instrumentale, al genurilor muzicii de cameră (de la duo la dixtuor), simfoniei, concertului instrumental, precum și în configurarea

³³⁵ **Stoianova, Ivanka**, *Manuel d'analyse musicale - Variations, sonate, formes cycliques*, Ed. Minerve, Paris, 2000, p. 71.

³³⁶ Forma de sonată provine dintr-o structură binară a Barocului (vezi dansurile franceze).

³³⁷ Proveniența ternară a formei de sonată se raportează la ideea de trio, de arie da capo, de uvertură italiană.

³³⁸ Are trei secțiuni, dar o structură tonală expozitivă alcătuită din două părți (polaritatea tonală a materialului tematic contrastant). De asemenea, analiștii includ într-o primă secțiune expoziția, iar în cea de-a doua secțiune – dezvoltarea și repriza.

³³⁹ Principiul contrastului se dezvoltă mai ales în cadrul concertului, al uverturii franceze, al ariei da capo.

³⁴⁰ *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, art. Sonata Form.

³⁴¹ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 192.

uverturii și concertului simfonic (uneori și în tema cu variațiuni³⁴²⁾³⁴³; în unele cicluri, forma de sonată poate fi întâlnită ca parte lentă³⁴⁴, ca rondo³⁴⁵ sau ca ultimă secțiune a ciclului³⁴⁶.

-Gen muzical și formă muzicală *instrumentală bitematică* (inițial monotematică), multipartită³⁴⁷, culme a gândirii dialectice muzicale³⁴⁸.

Ca formă, sonata poate fi:

- parte a unui ciclu instrumental³⁴⁹
- lucrare autonomă³⁵⁰

2.Istoricul formei:

Sec. 16: piesă instrumentală (5-10 secțiuni contrastante, cântate continuu³⁵¹), interpretată la unul sau mai multe instrumente³⁵² (A. Gabrieli, G. Croce)

Sec. 17-18 - sonata barocă: sonata a evoluat din prototipul suite preclasice³⁵³ (Neri, Rossi, Conti, Pergolesi, Corelli, Torelli, D.

³⁴² Ex. Franck-Variațiunile simfonice pentru pian și orchestră.

³⁴³ *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. științifică și enciclopedică, Buc., 1984, p. 457.

³⁴⁴ Lied-sonată: Beethoven-Sonata op. 22 partea II.

³⁴⁵ Beethoven-Sonata op. 90, partea II.

³⁴⁶ Beethoven-Cvartetul op. 127-ultima parte.

³⁴⁷ Mai multe secțiuni independente (cu formă și ethos propriu) și contrastante. **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 185.

³⁴⁸ Reprezentată, la nivelul filozofiei lui Hegel, de către conceptul **teză-antiteză-sinteză**. Cf. **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 319.

³⁴⁹ Partea întâi în genurile de sonată, simfonie, concert, cvartet și cvintet de coarde, trio și cvartet cu pian etc.

³⁵⁰ Uvertură sau poem simfonic, eventual fantezie.

³⁵¹ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 193.

³⁵² Sonate, partite, suite, toate succesiuni de piese contrastante, dar pe același centru tonal. **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 185.

Scarlatti³⁵⁴, C. Ph. Em. Bach³⁵⁵); forma a fost marcată de dezvoltarea scriiturii tonale, omofone, armonice³⁵⁶ (definitivarea formei s-a produs în sec. 18, când cele trei părți se desfășurau după schema uverturii operei italiene: **repede-len-repede**).

*Sonata scarlattiană*³⁵⁷ (peste 550 „*essercizi*”) – schema **AB**: originară în dansul allemande (bipartită³⁵⁸ și monotematică³⁵⁹), într-o singură parte. Trecerea de la monotematismul sonatei baroce la bitematismul sonatei clasice se face în sonata scarlattiană: mai întâi viitoarea Temă II a derivat din Tema I, apoi s-a accentuat contrastul dintre ele³⁶⁰.

Secțiunea A este echivalentă cu expoziția formei de sonată și cuprinde expunerea celor două teme, în tonalități diferite, unite printr-un segment modulatoriu (punte) și încheiate cu o codă.

Secțiunea B prezintă *aceeași structură* cu secțiunea A, dar în *alt plan tonal*: Tema I (variata și slab dezvoltată) în tonalitatea

³⁵³ Mai multe secțiuni (3-4), devenite AUTONOME.

³⁵⁴ D. Scarlatti a anticipat expoziția și repriza sonatei.

³⁵⁵ C. Ph. Em. Bach a realizat sonate *bitematice*, cu *trei diviziuni* (ce includeau dezvoltarea și repriza): „Sonatele prusiene” (1742).

³⁵⁶ **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 315.

³⁵⁷ Un tip de sonată care face tranziția dintre sonata barocă și cea clasică. **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 189-190.

³⁵⁸ *Bipartită* (cu două secțiuni interioare, AB), dar într-o singură parte; a **nu** se confunda o noțiune cu cealaltă!!

³⁵⁹ Monotematismul nu a fost abandonat nici în clasicism, nici în romantism : iată situația când două teme sunt asemănătoare sau derivate. Cf. **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 193.

³⁶⁰ **Idem**, p. 189.

Temei II³⁶¹, urmată de Tema II în tonalitatea inițială; totul se încheie cu o codă.

Sec. 18 - sonata clasică: se definitivează structura internă (Handel, Bach). Chiar anumite scene din opere au formă de sonată (Mozart)³⁶².

Sec. 19 – sonata romantică: unii creatori renunță la tiparul clasic de sonată³⁶³, datorită faptului că romantismul a fost preocupat de muzica vocală, de cea programatică și de piesele caracteristice pentru pian. Inspirașă romantică a afectat mai ales materialul tematic: se adâncește contrastul dintre cele două teme.

Apar teme noi (Berlioz, Liszt, Schumann) și procedeul dezvoltării continue, ceea ce scade importanța reprizei (în repriză, Tema I poate lipsi, la fel și Tema II). Planul tonal este mult mai dezvoltat din punctul de vedere al procesului modulatoriu.

Brahms și Mendelssohn au cele mai logice dezvoltări. Principala diferență între abordarea clasică și romantică este tratarea reprizei și a codei³⁶⁴.

Forme hibride, ce implică forma de sonată: **lied-sonată** sau **sonata fără dezvoltare**³⁶⁵ (partea II), **scherzo-sonată** (partea III), **rondo-sonată**³⁶⁶ (partea IV)³⁶⁷.

³⁶¹ Tonalitatea dominantei sau a mediantului superioare.

³⁶² **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 193.

³⁶³ Liszt-Sonata în si mic pentru pian, Berlioz-Simfonia fantastică.

³⁶⁴ *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, art. Sonata Form.

³⁶⁵ Se mai numește **sonatina** și are schema liedului bipartit dublu, ABAB. Forma apare în secțiunile lente ale sonatelor, simfoniilor și concertelor și în anumite uverturi. Cf. **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 208.

³⁶⁶ ABA (când rondo-ul-sonată este aplicat unui rondo mic); ABACABA (când rondo-ul-sonată este aplicat unui rondo mare). Vezi cap. „Rondo”. Ibidem.

³⁶⁷ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 194.

Sec. 20 – sonata modernă: Strauss, Hindemith, Elgar, Britten, Copland, Roussel, Milhaud, Prokofiev, Sostakovici. Stilul armonic devine mai disonant, tonalitatea este abordată într-un cadru mai larg (atunci când mai este abordată).

După primul război mondial, în *perioada neoclastică* s-a revenit la tradiția structurării formei de sonată (Stravinski și Bartok, alături de Schonberg, Berg și Webern)³⁶⁸.

Creația de sonate este semnificativă și în ceea ce privește muzica românească³⁶⁹, în special în creația lui George Enescu; „în forma de sonată, Enescu începe, odată cu prezentarea temelor, și prelucrarea lor: expunerea și dezvoltarea fuzionează într-o operație compozițională unică”³⁷⁰.

3.Caracteristici arhitectonice: sonata are trei structuri interioare:

Introducerea³⁷¹ are rolul de a pregăti tonalitatea T I printr-un discurs instabil la nivel tonal, cu un important rol dramaturgic, ce contribuie la crearea atmosferei expoziționale fie prin contrast, fie prin similitudine cu aceasta.

Introducerea poate fi autonomă *tematic* sau pregătitoare pentru materialul tematic al expoziției. Debutul lent al sonatei cu introducere provine din prima secțiune lentă a sonatei da chiesa din epoca barocă³⁷².

³⁶⁸ Grove's New Dictionary for Music and Musicians, art. Sonata Form.

³⁶⁹ Vezi analiza sonatelor lui Enescu și Jora în **Bughici, D.**, *Repere arhitectonice în creația muzicală românească contemporană*, Ed. muzicală, Buc., 1982; de asemenea, și în **Grigoriu, T.**, *Muzica și minbul poeziei*, Ed. muzicală, Buc., 1986, p. 13-16.

³⁷⁰ **Niculescu, Ștefan**, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 110.

³⁷¹ Nu este obligatorie.

³⁷² **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 207.

1.Expoziția³⁷³ conține intonarea a două teme contrastante³⁷⁴: tema I - **T I** (în tonalitatea inițială) și tema a II-a - **T II** (grupul tematic secundar³⁷⁵ cu 2-3 teme³⁷⁶, în tonalitatea³⁷⁷ dominantei³⁷⁸ sau a relativei³⁷⁹). T I și T II sunt corelate printr-o **punte**³⁸⁰, un segment modulant, instabil, neobligatoriu, fără formă determinată³⁸¹, care poate conține elemente tematice din T I, din T II sau, mai rar, o temă proprie. La finalul expoziției, **concluzia** acesteia poate conține

³⁷³ **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 319-323.

³⁷⁴ „În forma de sonată, Enescu începe, odată cu prezentarea temelor, și prelucrarea lor: expunerea și dezvoltarea fuzionează într-o operație compozițională unică”.

³⁷⁵ Și T I și T II pot fi grupuri tematice, cuprinzând mai multe teme. Cf. *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, art. Sonata Form.

³⁷⁶ Cel puțin una fiind lirică.

³⁷⁷ Beethoven folosea adeseori pentru Tema II **relația de terță** (modulația la tonalitatea situată la o terță parcursă în sens invers față de direcția în care se găsește relativa). Există și devieri aparente de la regula conform căreia Tema II se desfășoară într-o singură tonalitate: în Simfonia 8, Beethoven practică tranziții în cadrul T II, la fel ca și în Simf. 45 Despărțirea de Haydn și în Uvertura Coriolan de Beethoven. Cf. *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, art. Sonata Form.

³⁷⁸ Sau, la Beethoven, în tonalitatea corelată la nivel de terță ascendentă sau descendentă față de tonalitatea inițială.

³⁷⁹ Dacă tonalitatea inițială este una minoră.

³⁸⁰ Cu rol de translație tonală. Cf. **Timaru, Valentin**, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2003, p. 224. Puntea apare mai întâi sub forma unei tranziții care modula la dominantă dominantei, pentru a reveni apoi mai ușor la tonalitatea dominantei, după 1780. Cf. *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, art. Sonata Form.

³⁸¹ Dar care poate avea *trei faze* (dintre care doar P. 2 este obligatorie):

-P 1: nemodulatorie, desfășurată în tonalitatea T inițială (a T I)

-P. 2: *modulatorie*

-P. 3: intonată în tonalitatea T II (pedala pe dominantă ce pregătește intonarea T II)

reluarea T I în tonalitatea T II. O **codettă** se poate adăuga în mod opțional finalului expoziției³⁸².

În primele creații de gen ale lui Haydn, Tema II era o adaptare a Temei I (implicând totuși varierea armonizării, a texturii, a acompaniamentului contrapunctic); în acest caz, mișcările erau monotematice³⁸³. Expoziția se încheie cu *concluzia expoziției* (care pune în prim-plan Tema I).

Expoziția este adeseori repetată³⁸⁴ (cu sau fără tranziție spre momentul reluării), mai ales în sec. 18.

2. Dezvoltarea³⁸⁵ este segmentul central, modulant, lipsit de o anumită formă determinată³⁸⁶, în cadrul căruia se dezvoltă/prelucrează temele expuse în cadrul expoziției, punții sau concluziei din expoziție, prin intermediul procedeelor de *prelucrare tematică* (integrală sau motivică) sau prin anumite procedee polifonice^{387 388}.

³⁸² **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 202.

³⁸³ *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, art. Sonata Form.

³⁸⁴ Pt. consolidarea și familiarizarea cu materialul tematic. Cf. *Oxford Concise Dictionary of Music*, Oxford University Press, 2007, p. 708 și Ibidem.

³⁸⁵ **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 324-326.

³⁸⁶ Deși în creația unor compozitori precum Beethoven, Bruckner, Brahms, Mahler, Enescu sau Șostakovici, dezvoltarea are trei segmente interioare (nu toate obligatorii):

1. faza de acumulare a tensiunii (în care se mai păstrează încă legătura cu expoziția)

2. faza de transformări tematice și modulatorii

3. anacruza pentru repriză, în cadrul căreia nu se mai produc modulații, dar în care pot continua prelucrările tematice și în care există o pedală pe dominantă tonalității inițiale (ce pregătește repriza). Cf. **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 92.

³⁸⁷ Precum imitație, canon, fugato, suprapuneri sau variațiuni polifonice.

³⁸⁸ **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 92.

Există posibilitatea apariției unei teme noi (proprie dezvoltării), numită **temă-episod**; de asemenea, pot apărea elemente aparținând punții (din cadrul expoziției) sau elemente din concluzia T II. Din punct de vedere tonal se evită tonalitatea de bază, practicându-se modulații din 5 p / 4 p / 3 M / 3 m / 2 M / 2 m în 5 p / 4 p / 3 M / 3 m / 2 M / 2 m (ascendente sau descendente)³⁸⁹.

Dezvoltarea nu este obligatorie în forma de sonată; ea poate să și lipsească în cadrul **sonatei fără dezvoltare**³⁹⁰. La Mozart, dezvoltările sunt destul de scurte; la Haydn sunt mai lungi, la Beethoven, foarte lungi (90% din întinderea expoziției sau chiar egale cu expoziția³⁹¹).

Haydn și Beethoven împart dezvoltarea în mai multe secțiuni, integrate într-o singură progresie psihologică.

Dezvoltarea poate folosi doar una din temele expoziției³⁹²; înainte de 1780, dezvoltarea începea cu tema I - expusă în tonalitatea dominantei; Beethoven începe dezvoltarea cu Tema I în tonalitatea inițială, după care brusc evoluează în alte direcții.

„Culminațiile pot avea semnificații diferite: pot avea un caracter liric-dramatic, dar pot fi și izbucniri de lumină”³⁹³.

Deși poate avea un număr variabil de structuri (D1, D2, D3...), dezvoltarea are trei faze tonale și expresive³⁹⁴: îndepărtarea de tonalitatea inițială, faza modulatorie (unde poate apărea chiar o temă nouă, tema-episod) și anacruza (pregătirea) reprizei.

³⁸⁹ **Ibidem.**

³⁹⁰ Se mai numește și **lied-sonată** și care apare mai ales ca parte mediană (lentă) în lucrări (genuri) fără mari contraste interioare. Este o secțiune lentă, lipsită de dramatism, ce înlocuiește forma de lied prin două segmente. Idem, p. 330.

³⁹¹ Ex. Simfonia „Eroica” de Beethoven.

³⁹² Ex. Mozart-Simfonia 40.

³⁹³ **Niculescu, Ștefan**, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 11.

³⁹⁴ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 204.

Structura tonală a dezvoltării³⁹⁵ poate fi următoarea, în funcție de tonalitatea inițială de desfășurare:

-tonalitate inițială *majoră*: dominantă-septimă de dominantă-tonică

-tonalitate inițială *minoră*: medianta superioară-dominantă-septimă de dominantă-tonică.

Dezvoltarea predispune tematica expozitivă la *transformări* care pot face tema chiar de nerecunoscut prin aplicarea unor tehnici de prelucrare tematică: augmentare/diminuare intervalică (ritmică), transformări polifonice³⁹⁶, dezvoltarea prin eliminare, divizare motivică³⁹⁷, fragmentări motivice ale temei, modulații secvențiale, procedee contrapunctice, apariția unor teme noi (teme episod), complexificarea structurii, alterarea structurilor ritmice³⁹⁸ etc.

Dezvoltarea este culminația *afectivă*, iar repriza este culminația *structurală* a formei de sonată.

Principiul *dezvoltării continue* se regăsește, dincolo de forma propriu-zisă de sonată, în creația lui Schonberg (Cvartetul de coarde nr. 1)³⁹⁹. Dezvoltarea poate deveni atât de intensă încât să activeze chiar tendința de modificare a temelor până la a nu mai fi recunoscute: „dezvoltarea dramatică transfigurează temele”⁴⁰⁰.

³⁹⁵ **Idem**, p. 203.

³⁹⁶ Discursul polifonic supraviețuiește în fugi, în uverturile franceze și în lucrări clasice (Ex. Mozart-Simfonia 41 „Jupiter”).

³⁹⁷ Forma de prelucrare motivică *culminativă* ce presupune secționarea unui motiv, urmată de repetarea/inversarea/secvențarea sa. Cf. **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 97.

³⁹⁸ *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, art. Sonata Form.

³⁹⁹ *ibidem*.

⁴⁰⁰ **Niculescu, Ștefan**, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 141.

3.Repriza⁴⁰¹ este ultimul segment al formei de sonată⁴⁰², cel cu rol sintetic, prin care se elimină contrastul tonal, care echilibrează forma⁴⁰³, în cadrul căruia apar teme în versiunea lor integrală, fără prelucrări esențiale.

Repriza prilejuiește o revenire și la nivel *tematic*, și la nivel *tonal*⁴⁰⁴. După Tema I, Tema II este intonată în tonalitatea inițială (cea a T I), producându-se fenomenul de *sinteză tonală*.

Puntea nu mai are rolul de a modula ci, dimpotrivă, acela de a păstra tonalitatea de bază⁴⁰⁵. La Haydn, Mozart și Beethoven⁴⁰⁶ niciodată repetările Temei I și II nu sunt mecanice, ci creatoare (mai ales Tema II este mai elaborată).

Repriza este principalul *eveniment estetic* al sonatei, având un intens impact datorat dublei reveniri: tonale **și** tematice⁴⁰⁷. Este important să ne întrebăm „cum se explică o reluarea unei anumite teme”⁴⁰⁸, de ce autorul a optat pentru această posibilitate componistică”, ce conotații expresive consumă revenirea unui eveniment muzical deja enunțat.

⁴⁰¹ Cf. **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 326-328.

⁴⁰² Și care nu este doar o reexpoziție! Cf. **Timaru, Valentin**, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2003, p. 197.

⁴⁰³ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 192.

⁴⁰⁴ *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, art. Sonata Form.

⁴⁰⁵ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 206.

⁴⁰⁶ Beethoven reia Tema II aproape la fel ca în expoziție.

⁴⁰⁷ *Grove's New Dictionary for Music and Musicians*, art. Sonata Form.

⁴⁰⁸ **Niculescu, Ștefan**, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 15.

Tipuri de repriză⁴⁰⁹:

-repriza obișnuită

-repriza dinamizată/dinamică/variata (în care temele apar îmbogățite)

-repriza concentrată (în cadrul căreia temele sunt reduse ca amploare sau chiar se renunță la una din teme⁴¹⁰)

-repriza amplificată

-repriza incompletă

-repriza inversată⁴¹¹ (în cadrul căreia temele apar în ordine inversă: T II și apoi T I)

-falsa repriză (în cadrul căreia T I apare mai întâi în altă tonalitate decât cea inițială, și abia apoi în tonalitatea inițială). Apare mai ales la Haydn și la Beethoven. Tema I poate reveni și în tonalitatea subdominantei, după care se reia în tonalitatea inițială.

-repriza eliptică (eliptică de una din teme, mai ales de Tema I)

Coda⁴¹² este segmentul final al formei de sonată (adeseori acordic), ce are rolul de a consolida tonalitatea inițială⁴¹³. Beethoven investește Coda cu virtuți care o fac să fie considerată cea de-„a doua dezvoltare” (are mai multe subsecțiuni)⁴¹⁴. Aproape

⁴⁰⁹ Statică sau dinamică. Cf. **Timaru, Valentin**, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2003, p. 198. De asemenea, am consultat **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 206.

⁴¹⁰ De obicei, la T I.

⁴¹¹ Sau „în oglindă”.

⁴¹² Cf. **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 329-330.

⁴¹³ Care, la L. van Beethoven, A. Bruckner și G. Mahler are un caracter autonom, dezvoltător.

⁴¹⁴ *Oxford Concise Dictionary of Music*, Oxford University Press, 2007, p. 708. Dezvoltare codală, cf. **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 207.

întotdeauna coda readuce în prim plan Tema I, ceea ce poate constitui și un climax; la Beethoven, coda poate fi un segment dezvoltător în tonalitatea subdominantei, la fel de lung ca și dezvoltarea; la Mozart, coda este îmbogățită contrapunctiv⁴¹⁵.

Epilogul este un alt tip de codă, care nu are legături tematice cu forma de sonată – față de care contrastează prin tempo, mod și metru⁴¹⁶.

4.Exemplificare: Scarlatti-sonate

5.Propuneri de audiere și analiză:

Beethoven-Sonata op. 22 partea II, Beethoven-Cvartetul op. 127-ultima parte, Beethoven-Sonata op. 90, partea II, Franck-Variațiunile simfonice pentru pian și orchestră, Schonberg-Cvartetele de coarde 3 și 4; Berg-Opera Wozzeck (actul 2, scena 1), Concertul de cameră, Suita lirică pt. cvartet de coarde, opera Lulu (actul 1, scenele 2 și 3); Webern-Simfonia op. 21, Concertul op. 24; Boulez⁴¹⁷-Sonata 1.

6.Caracteristici expresive: forma de sonată predispune, în general, la exprimarea unor stări conflictuale, contrastante, care valorifică preponderent dimensiunea dramatică a expresivității muzicale.

⁴¹⁵ Grove's New Dictionary for Music and Musicians, art. Sonata Form.

⁴¹⁶ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 208.

⁴¹⁷ Boulez, în cea de-a doua sa sonată, a descris procesul de DESTRUCȚIE A FORMEI DE SONATĂ.

A.4.2.FUGA

1.Accepțiuni ale termenului:

Fuga este o lucrare contrapunctică imitativă *monotematică*, de obicei instrumentală. Este cea mai evoluată⁴¹⁸ formă polifonică (monotematică)⁴¹⁹, definită prin alternarea a două tipuri de structuri: expozitive (*expoziții*) și tranzitive-modulatorii (*interludii/episoade*)⁴²⁰.

2.Istoricul formei:

În sec. 14-16, termenul FUGĂ desemna procedee polifonice precum „imitația” și „canonul”.

Fuga derivă din formele vocal-renascentiste (motetul polifonic al sec. 16⁴²¹, chanson, madrigal) și din formele instrumentale ale sec. 17 (ricercar⁴²², canzona, fantasia)⁴²³. Forma s-a cristalizat abia la sfârșitul sec. 17 prin reducerea temelor la una singură și prin afirmarea elementului tonal⁴²⁴.

⁴¹⁸ Ea reprezintă echilibrarea discursului polifonic față de cel armonic. **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 236.

⁴¹⁹ **Timaru, Valentin**, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2003, p. 198.

⁴²⁰ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 236.

⁴²¹ În cadrul căruia frazele muzicale erau imitate prin preluarea la cvintă și la octavă.

⁴²² Formă polifonică *modală* imitativă, bazată pe mai multe subiecte; s-a constituit prin transpunerea motetului în muzica instrumentală. Frescobaldi, G. Gabrieli, Pachelbel și Buxtehude au compus lucrări în genul ricercarului.

⁴²³ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 238.

⁴²⁴ *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. științifică și enciclopedică, Buc., 1984, p. 198.

Sec. 18: J. S. Bach – Clavecinul bine temperat, fugile pentru orgă și Arta fugii, Handel, Scarlatti, Mozart

Sec. 19: Beethoven, Schumann, Mendelssohn-Bartholdy, Franck, Brahms

Sec. 20: Hindemith, Sostakovici

3.Caracteristici arhitectonice:

Fugile sunt construite prin succesiune de fraze polifonice imitative, de obicei la 3⁴²⁵-4 voci (mai rar la 2⁴²⁶ sau 5 voci). Fuga poate conține următoarele *procedee contrapunctice*: imitație, contrapunct superpozițional, stretto etc.

*Tipuri de fugă*⁴²⁷:

-fuga simplă (fără contrasubiect) sau dublă (cu un contrasubiect obligat)

-fuga monotematică sau bitematică⁴²⁸

-fuga în oglindă (cu răspuns inversat) sau fuga în stretto (cu stretto încă din expoziție) sau fuga-ricercar (fără interludii⁴²⁹) sau fuga canonică (imitația continuă).

Tema apare în două ipostaze: *subiect* și *răspuns*⁴³⁰. *Răspunsul* poate fi:

-tonal (cu 1-2 mutații de esență tonală):

-când subiectul debutează cu sunetul tonicii, urmat

⁴²⁵ Majoritatea fugilor din „Clavecinul bine temperat” sunt redactate la trei voci.

⁴²⁶ În „Clavecinul bine-temperat” există o singură fugă la două voci și două fugi construite pe cinci voci.

⁴²⁷ După D. Voiculescu, cit. în **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 236-237.

⁴²⁸ Are două posibile structuri:

1. T I este expusă și evoluează, după care este suprapusă cu T II.
2. Fiecare temă este expusă și evoluează, după care temele sunt expuse simultan.

⁴²⁹ În stil italian. Aceasta provine din ricercar.

⁴³⁰ **Timaru, Valentin**, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2003, p. 198.

de cel al dominantei

-când subiectul este modulănt

-real (transpunere riguroasă la cvintă, fără modificări intervalice față de subiect)

Expoziția⁴³¹ este primul segment al formei de fugă, care poate fi urmată – în cazuri excepționale – de o **contraexpoziție**⁴³² (ce conține intrările suplimentare⁴³³ - adeseori inversate ca mod de expunere⁴³⁴ față de cel din expoziție -, intonate în aceeași tonalitate: cea inițială)⁴³⁵; prin contraexpoziție, compozitorul urmărește ca fiecare voce să intoneze și subiectul (S) și răspunsul (R).

Expoziția conține **tema**⁴³⁶ expusă – prima oară - monodic (încheiată cu o *codetta*) care poate avea 2-16 măsuri, cu un ambitus de maximum o octavă; ea apare în două ipostaze:

-*subiect*: tema expusă în tonalitatea de bază, prima oară doar monodic⁴³⁷

-*răspuns*: tema expusă/imitată în tonalitatea dominantei⁴³⁸, a subdominantei sau în altă tonalitate. Răspunsul⁴³⁹ poate fi prezentat la o voce alăturată față de cea care a prezentat subiectul; răspunsul poate fi:

-tonal (dacă subiectul începe cu tr. V urmată de

⁴³¹ **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 118-120.

⁴³² **idem**, p. 126.

⁴³³ Cu o intrare *mai puțin* decât numărul intrărilor din expoziție.

⁴³⁴ Vocea care a prezentat subiectul în cadrul expoziției prezintă răspunsul în contraexpoziție.

⁴³⁵ **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 105.

⁴³⁶ Fragment melodic concis și pregnant, cu o semnificație bine determinată.

⁴³⁷ La o singură voce.

⁴³⁸ La cvintă descendentă sau cvartă ascendentă.

⁴³⁹ Răspunsul poate fi *deplasat metro-ritmic* față de subiect.

alt sunet decât tonica, sau dacă începe cu una din relațiile armonice I-V, V-I, sau dacă tema este modulantă⁴⁴⁰)

-real (dacă subiectul începe cu tr. I, dacă nu e afirmă relația tonică-dominantă în capul tematics)

Tema poate fi nemodulatorie sau modulatorie (caz în care în finalul temei se revine în tonalitatea inițială).

Contrasubiectul este melodia care însoțește răspunsul, fiind continuarea vocii care a expus subiectul; el poate fi:

-diferit sau asemănător față de subiect

-liber sau obligat⁴⁴¹

Interludiile⁴⁴² sunt secțiuni interioare a-tematice (care nu conțin expuneri tematice) care pot apărea după fiecare temă⁴⁴³, care conțin modulații. Interludiile (cele din expoziție și cele din divertisment) pot fi înrudite ca material tematic⁴⁴⁴ și amplificate spre final, bazate pe procedeul componistic al secvențării. Interludiul poate fi regăsit și în invențiune⁴⁴⁵.

Finalul expoziției este modulatoriu și, posibil, pe baza unui interludiu.

⁴⁴⁰ Finalizată, de obicei, în tonalitatea dominantei.

⁴⁴¹ Când contrasubiectul este *obligat*, atunci este compus după regulile contrapunctului dublu sau triplu.

⁴⁴² **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 124.

⁴⁴³ După prima expunere a temei în versiunea S-R.

⁴⁴⁴ Materialul tematic poate fi nou (propriu) sau derivat din temă/contrasubiect.

⁴⁴⁵ **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 146.

Divertismentul: conține un plan tonal modulatoriu, dar fără prelucrări tematice⁴⁴⁶: tema nu se dezvoltă, doar *evoluează tonal*⁴⁴⁷ (modulatoriu).

Divertismentul cuprinde interludii/episoade⁴⁴⁸ și segmente polifonice (de stretto, canon sau alte procedee imitative^{449, 450}).

Momentul de maximă tensiune și delicatețe este cel al opririi temporare a vocilor, rămânând însă doar două dintre ele în cadrul discursului muzical. În fugile duble și triple pot apărea chiar teme noi în cadrul divertismentului⁴⁵¹.

Repriza reprezintă revenirea la unitatea tonală a tonalității de bază, într-o registrație îmbogățită⁴⁵², fiind bazată cel puțin pe intonarea unui *subiect*⁴⁵³.

Repriza poate conține un *stretto* (culminativ), numit și *punct de fugă* (în cadrul căruia vocile apar succesiv, intonând tema)⁴⁵⁴ ce contribuie la amplificarea tensiunii.

⁴⁴⁶ Tema poate fi prezentată augmentată sau diminuată.

⁴⁴⁷ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 239. Fugile prebachiene nu conțineau modulații.

⁴⁴⁸ Elemente în care tema nu apare completă; folosesc material tematic din contrasubiect sau teme noi. Au structură secvențială. Idem, p. 241.

⁴⁴⁹ **Imitația** este un mijloc expresiv polifonic ce presupune repetarea unui segment muzical la o altă voce decât cea care l-a expus inițial. Imitația poate fi strictă sau liberă, la orice interval (de la secundă la duodecimă). Ea se deosebește de **secvențare** prin faptul că aceasta din urmă reprezintă repetarea unei teme la aceeași voce. Cf. **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 141.

⁴⁵⁰ Stricte sau libere.

⁴⁵¹ **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 128.

⁴⁵² **Idem**, p. 129.

⁴⁵³ **Timaru, Valentin**, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2003, p. 202.

⁴⁵⁴ *Oxford Concise Dictionary of Music*, Oxford University Press, 2007, p. 278.

Pentru sublinierea cadenței finale, este frecvent prezentată o intrare tematică în tonalitatea subdominantei, urmată de dominantă și tonică⁴⁵⁵. Acordul final poate avea mai multe sunete decât numărul de voci la care este redactată fuga. Repriza se poate încheia cu o codă (*pedală*⁴⁵⁶ pe tonică⁴⁵⁷).

Celebrul teoretician al formei de fugă, Czaczkes consideră drept principal element morfologic al fugii bachiene unitatea formată din expunerea tematică și episodul ce o continuă (DURCHFÜHRUNG, ceea ce semnifică „dezvoltare”)⁴⁵⁸; în concepția sa, fuga are mai multe secțiuni de expunere și dezvoltare a temei.

Tipuri de fugă:

-simplă: cu o singură T

-dublă⁴⁵⁹: conține două teme contrastante⁴⁶⁰, dar complementare și se desfășoară la minim 3 voci⁴⁶¹.

Cele două teme pot apărea ambele de la început, sau pot apărea pe rând (fiind combinate în secțiunea finală)⁴⁶².

⁴⁵⁵ **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 245.

⁴⁵⁶ Pedala : prelungirea sau ornamentarea unui sunet/mai multor sunete. Pedala armonică (punctul de orgă, basso ostinato).

⁴⁵⁷ **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 253.

⁴⁵⁸ *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. științifică și enciclopedică, Buc., 1984, p. 198.

⁴⁵⁹ Tipuri de structuri⁴⁵⁹ de fugi duble:

1. 2 expoziții consecutive (pt. cele două teme), urmate de 2 divertismente sau de un divertisment comun, cu suprapunerea finală a temelor în repriză.

2. o expoziție comună celor două teme.

3. expoziția T 1, urmată de divertisment - în cadrul căruia apare și T 2.

⁴⁶⁰ Din punct de vedere ritmic.

⁴⁶¹ Majoritatea fugilor duble fiind redactate la 4 voci.

⁴⁶² *Oxford Concise Dictionary of Music*, Oxford University Press, 2007, p. 279.

Contrasubiectele sunt întotdeauna libere.

Divertismetul nu trebuie să fie prea amplu (mai ales în modernitate) îmbină principiile de *fugă* cu cele ale construcției formei de *sonată*.

-triplă⁴⁶³: folosește procedeul contrapunctului triplu la octavă, având mai multe posibile tipuri de structuri⁴⁶⁴. Contrasubiectele sunt întotdeauna libere. Divertismetul nu trebuie să fie prea amplu.

Fughetta este o fugă de mai mici dimensiuni, cu un segment central mai puțin dezvoltat, în cadrul căreia subiectul și scriitura polifonică sunt mai puțin dezvoltate decât în fugă. Compozitorii care au compus în această formă sunt J. S. Bach (Variațiunile „Goldberg”, var. X), Handel, Beethoven (Variațiunile pe o temă de Diabelli), Schumann (Fughetten op. 126), Reger⁴⁶⁵.

Forme mixte: preludiu și fugă, toccată și fugă, fantezie și fugă, coral și fugă.

Fugato este un fragment de dimensiuni reduse, compus în stil polifonic imitativ (cu intrări tematice succesive), constituind o secțiune a unui ciclu instrumental⁴⁶⁶ - în care interiorul căruia introduce astfel un puternic contrast⁴⁶⁷.

⁴⁶³ **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 130.

⁴⁶⁴ Tipuri de structuri în fuga triplă:

1. câte o expoziție pentru fiecare temă

2. o singură expoziție comună pentru toate temele, prezentate simultan

3. expoziția T 1, urmată de un divertisment în cadrul căruia se expun T 2

și T 3.

⁴⁶⁵ *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. științifică și enciclopedică, Buc., 1984, p. 198.

⁴⁶⁶ Sonată, cvartet, simfonie, cantată.

⁴⁶⁷ *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. științifică și enciclopedică, Buc., 1984, p. 196.

După prezentarea temei în stil fugato (imitativ), se revine la discursul omofon al ciclului în care se încadrează procedeul. Acest tip de scriitură nu se supune regulilor severe de construcție a fugii.

4.Exemplificare: Bach-Arta fugii, fugi pentru orgă și „Clavecinul bine temperat”, Mozart-Requiem (fuga dublă), Beethoven-Marea fugă din Cvartetul de coarde op. 133

5.Propuneri de audiție și analiză: Wagner-Opera „Maeștrii cântăreți din Nurnberg” (finalul actului II), Verdi-Opera „Falstaff” (finalul lucrării), Hindemith-Ludus tonalis⁴⁶⁸, Sostakovici-Preludii și fugi⁴⁶⁹

6.Characteristici expresive: forma de fugă predispune, în general, la exprimarea unor stări sobre, maiestuoase, care valorifică preponderent dimensiunea religioasă a expresivității muzicale.

⁴⁶⁸ “Studii de contrapunct, organizare tonală și interpretare pianistică” – 1942. Ciclu de 12 fugi la 3 voci, legate prin mai multe secțiuni „Interludium” modulante, prefațate de un Preludium și încheiate de un Postludium. Fugile se succed după o ordine prestabilită a sunetelor de bază, ordonate într-o serie anumtă: Do-sol-fa-la-mi-mi bemol-la bemol-re-si bemol-re bemol-si-fa diez. Se ignoră funcționalitatea tonală. Cf. **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 251.

⁴⁶⁹ 24 de preludii și fugi, ca o replică a „Clavecinului bine temperat” de Bach. Se menține ideea de gravitație către un centru sonor, lucrarea fiind tonal-modală. Cf. **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005, p. 252.

FORME
MAI PUȚIN FRECVENTE
ÎN ISTORIA MUZICII

B.1.BAGATELĂ

Lucrare instrumentală de caracter, miniaturală, „cu aspect de fantezie sau divertisment”⁴⁷⁰, „ușoară și variată ca formă și expresie, cu un pronunțat caracter didactic instrumental sau de divertisment”⁴⁷¹ (în limba franceză, termenul „bagatelle” desemnează un „lucru neînsemnat” sau, în unele cazuri, mai concret: „dantelă executată cu acul au croșeta pe marginea unei basmale”⁴⁷²).

Forma sa este, e obicei, liberă.

Miniatură: „lucrare muzicală de dimensiuni mici sau foarte mici. Poate fi regăsită mai ales în literatura *preclasică* pentru clavecin, în cea vocală și vocal-instrumentală din *epoca romantică*”⁴⁷³.

Forma liberă și dimensiunile miniaturale predispun la exprimarea unei poeticități juvenile, sterile, care nu transgresează sufletul și conștiința ascultătorului într-o modalitate acută, irepetabilă, intensă. Totuși, tocmai prin prisma acestui specific, expresivitatea bagatelei este integrată cadrului neproblematic, neconflictual, seren.

Exemplificare: Beethoven (Bagatele pt. pian)

⁴⁷⁰ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 48.

⁴⁷¹ **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 28.

⁴⁷² **xxx**, *Mic dicționar enciclopedic*, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1986, p. 146.

⁴⁷³ **Idem**, p. 293.

Propunere de audiție: Couperin (piese pentru clavecin), Beethoven (Bagatele op. 33), Schumann („Album pentru tineret”), Bartok (14 piese pt. pian op. 6), albume intitulate „Musikalische Kleinigkeiten”, Scărlătescu.

B.2. BALADĂ

Gen al muzicii culte, balada este o lucrare instrumentală sau vocal-instrumentală *amplă*, cu *caracter epic-descriptiv* și *structură liberă*, având subiectele selectate din aria *dramatico-eroică*. Balada se regăsește sub spectrul muzicii programatice prin conținutul său epic, dramatic.

Termenul original (it. ballata, „dans”) se referă la o realitate artistică coregrafică, de tip dansant.

În accepție modernă, balada este o „specie a poeziei epice”⁴⁷⁴ populare și culte (ai scurtă decât epopeea, dar cu aceleași caracteristici), care narează fapte istorice, legendare, fantastice”⁴⁷⁵.

Istoricul internațional al formei:

Evul Mediu: cântec și dans popular strofic, interpretat de trubaduri și truveri (strofele interpretate solistic, refrenul susținut colectiv/coral).

Sec. al XIV-lea: lucrare vocală epică, cu subiecte dramatice și eroice. În această perioadă se produce diversificarea baladei după zona etnică⁴⁷⁶ în care a fost preluată:

1. Franța („ballade”), în *Ars Nova*: formă poetico-muzicală fixă, polifonică, cu trei strofe (de forma AAB) încheiate cu același vers (devenit refren). Compozitori: *Machault* (sec. XIV), *Dufay* și *Binchois* (sec. XV), *Josquin* (sec. XVI).

⁴⁷⁴ Este și o specie a poeziei *lirice* cu formă fixă, în literatura medievală franceză (Villon).

⁴⁷⁵ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 49.

⁴⁷⁶ **Ibidem.**

2. Italia („ballata”): **2.1.** Gen muzical-poetic ce acompania dansurile circulare (strofele solistice alternau cu refrenul coral). Forma dansantă s-a dezvoltat concomitent cu cea strict muzicală.

2.2. Formă derivată din baladă, solistică, interpretată monodic în cadrul *laudelor* în sec. XIII (devenită polifonică în veacul al XIV-lea), având mai multe secțiuni: **refen/ripresa A** (metrică și melodie proprie), **stanza BB** și **volta A** (reluarea refrenului).

Maxima dezvoltare are loc în epoca Ars Nova (*Landino*).

În sec. XV-XVI conținutul devine semi-dramatic și rolul ei este preluat de *frottola*.

3. Anglia („ballad”): poezie narativă strofică, monodică și dansată, practică la curtea lui Henric al VIII-lea și, ulterior, printre artiștii ambulanți. Au influențat creația de balade a poezilor romantici germani⁴⁷⁷ și creația de lieduri (Schubert, Loewe).

Sec. XVIII-XIX (epoca romantică): dezvoltarea baladei ca gen cult în forma actuală, atât în forma sa instrumentală solistică, cât și în genul liedului (vocal-instrumental) și în muzica orchestrală.

Trubadurii erau „poeti medievali peregrini care, în sec. XI-XIII compuneau versuri în vechea franceză de sud (*langue d’oc*) și le recitau cu un acompaniament muzical specific. Versurile aveau un caracter erotic

⁴⁷⁷ Herder, Goethe, Schiller, creatori de balade istorice, legendare și fantastice.

sau pastoral”⁴⁷⁸. Câțiva trubaduri de seamă au fost: *de Poitiers*, *Rudel*.

Truverii erau „poeți medievali care-și compuneau creațiile în vechea franceză de nord (*langue d’oil*), ce cultivau o poezie erotică rafinată și o artă savantă a compoziției muzicale. Spre deosebire de trubadurii itineranți, se stabileau la curțile principilor (în orașe)”⁴⁷⁹. Truverii cunoscuți au fost: *de Champagne*, *de Fournival*).

Istoricul **național** al formei⁴⁸⁰:

Sec. al VI-lea: prima atestare documentară

Sec. al XV-lea: cântecele baladești ce descriu jafurile turcești

Sec. al XVI-lea: ”cântecele domnilor din trecut” cântate la mesele Domnitorilor (cronicarul Miron Costin).

„Baladele populare cele mai cunoscute sunt: *Miorița* și *Meșterul Manole*⁴⁸¹, *Toma*

⁴⁷⁸ **xxx**, *Mic dicționar enciclopedic*, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1986, p. 1784.

⁴⁷⁹ **Idem**, p. 1785.

⁴⁸⁰ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 50.

⁴⁸¹ Culese din mediul popular de către Vasile Alecsandri, care le caracteriza ca pe niște „mici poemuri asupra întâmplărilor eroice și asupra faptelor mărețe”. Ibidem. Baladele au fost valorificate în literatura cultă de către Hugo și Coșbuc.

*Alimoș, Pinteza Viteazul, Cântecul lui
Aurel Vlaicu*⁴⁸².

Caracteristici arhitectonice:

Tipuri de baladă:

1. Balada pentru voce și pian: formă liberă, adesea strofică, conținând recitative, cu acompaniament evocator

2. Balada din cadrul operei (Wagner, Gounod): păstrează caracteristicile arhitectonice ale baladei vocal-instrumentale, dar preia elemente de dramaturgie specifice genului în care este integrată

3. Balada extinsă, cu proporții de cantată

4. Balada instrumentală: gen romantic inaugurat de Chopin, narativ (dar fără intenții programatice), câteodată cu caracter concertant. „În muzica instrumentală, formele cele mai utilizate în cadrul baladei sunt: sonată, rondo, fantezie, rapsodie etc.”⁴⁸³ Alți reprezentanți: Liszt, Brahms, Vieuxtemps, Faure.

5. Balada pentru orchestră: variantă a poemului simfonic (prin forma liberă și extensia simfonică)

6. Cântecul bătrânesc: în muzica românească a fost cultivată tradiția baladei care a influențat arta cultă autohtonă, gen epic literar-muzical de mari dimensiuni, declamator, cu formă veche dansantă⁴⁸⁴, cu o tematică⁴⁸⁵ diversă (fantastică, eroic-vitejească și haiducească, păstorească, feudală, istorică, nuvelistică). Textele sunt adaptate stilurilor muzicale ale recitativului epic⁴⁸⁶, doinei sau

⁴⁸² **Bughici, D.,** *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 29.

⁴⁸³ **Ibidem.**

⁴⁸⁴ Păstrată la aromâni. Cf. **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 50.

⁴⁸⁵ **Ibidem.**

⁴⁸⁶ Teoretizat de Constantin Brăiloiu: *gruparea improvizatorică a unor formule tradiționale într-o formă și cu un ritm liber.*

cântecului (mai rar de colindă⁴⁸⁷). Poate avea și formulă interpretativă vocal-instrumentală (fluier/cimpoi/taraf lăutăresc), cu următoarea alcătuire: *introducere instrumentală – parte vocală liberă* (ce conține și *interludii instrumentale*) – *final instrumental*. Materialul sonor este variat ca ambitus și tipuri de scări (diatonice cu trepte mobile, cromatice⁴⁸⁸), majore-minore).

Exemplificare: Chopin (Balade pt. pian)

Propuneri de audiție: Schubert (balada Regele ielelor), Schumann (balada „Cei doi grenadieri”), Liszt, Vieuxtemps, Faure (Balada pentru pian și orchestră), Brahms (baladele pentru pian), Chopin (4 balade pentru pian), Grieg (baladele pentru pian), Gounod (Faust-„Balada Regelui din Thule”), Wagner (Olandezul zburător-„Balada Sentei”), Musorgski (Boris Godunov-„Balada lui Varlaam”), Ceaikovski (Dama de pică), Wolf, Janacek (balada „Blanik” pentru orchestră); Porumbescu (Balada pentru vioară și pian), Jora (Balada pentru bariton și orchestră), P. Constantinescu (Balada pentru violoncel și orchestră), T. Ciorte.

⁴⁸⁷ Cu sens epic restrâns și cu funcție de urare.

⁴⁸⁸ În muzica lăutărească.

B.3.BARCAROLA

Barcarola este o piesă vocală sau instrumentală *lirică*, cu o melodie *accesibilă*, mai ales în tonalitate *minoră*, în măsură *ternară* compusă (6/8 sau 12/8), cu o mișcare *Andante*, cu *ritm uniform și specific*.

Termenul a fost preluat din repertoriul popular al gondolierilor venețieni (care cântau în timp ce vâsleau).

A fost preluată în muzica de operă prin muzicalitate (Donizetti, Rossini, Offenbach)⁴⁸⁹.

Caracteristici arhitectonice: debut cu anacruză, formă tripartită.

Tipuri de barcarolă:

1.*Populară*: a gondolierilor

2.*Lucrare cultă* asemănătoare romanței, vocală sau instrumentală.

Exemplificare: Mendelssohn-Bartholdy
(Cântece fără cuvinte)

Propuneri de audiție: Mendelssohn-Bartholdy („Cântece fără cuvinte”- „Cântecul gondolierului venețian”), Chopin, Faure, Ceaikovski („Anotimpurile”- „Iunie”), Donizetti, Auber, Rossini, Offenbach.

⁴⁸⁹ **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 34.

B.4.CAPRICIUL

Accepțiuni ale termenului:

1. Lucrare instrumentală/orchestrală dinamică în tempo alert, cu o variată mișcare ritmică, cu caracter improvizatoric.

2. Indicația a capriccio pe parcursul unei lucrări muzicale, ceea ce se referă la executarea *ad libitum* a fragmentului muzical marcat astfel (mai liber din punct de vedere metric, în scopul evidențierii caracterului specific al muzicii).

Termenul provine din it. „*capra*” (ce exprimă dimensiunea actului neprevăzut, imprevizibil), din care a derivat ulterior „*capriccio*”.

Istoricul formei:

Sec. XVI: piesă corală polifonică laică (ca madrigalele) „ce prezenta particularități insolite în structura metrou-ritmică sau în text (umoristic, satiric)”⁴⁹⁰

Sec. XVII: **a)** piesă instrumentală asemănătoare ricercarului, canzonei, preludiului și fanteziei (cu structură liberă și teme având o melodică imprevizibilă, „capricioasă”)

b) „variațiuni pe teme celebre, fugi libere pentru clavecin (Frescobaldi, Froberger)

c) lucrări programatice (Bach)”⁴⁹¹.

d) lucrare de virtuozație pentru vioară, sau chiar studiu (Locatelli)

Sec. XVIII-XIX: **x)** lucrare instrumentală (mai ales pentru pian)/orchestrală de gen, cu formă liberă, cu elemente melodice de

⁴⁹⁰ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 82.

⁴⁹¹ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 82.

proveniență populară, cu profil de virtuozi, cu calități orchestrale remarcabile (ca timbru și tehnică instrumentală solicitate)

y) lucrare violonistică de virtuozi (Paganini, Rode, Kreutzer)

z) prelucrare a unor teme cunoscute (Saint-Saens) sau a unor melodii populare (Glinka, Rimski-Korsakov, Ceaikovski, Rahmaninov) pentru pian/orchestra

Caracteristici arhitectonice: forma poate fi de lied sau de rondo, cu posibile elemente variaționale, sau forme libere de tipul rapsodiei sau fanteziei).

„În muzica românească, termenul poate înlocui pe cel de concert (datorită caracterului mai liber al conținutului și al formei”⁴⁹² - Bobescu, A. Mendelsohn) sau pe cel de rapsodie (Mihalovici).

Exemplificare: Rimski-Korsakov (Capriciul spaniol)

Propuneri de audiere: Frescobaldi și Froberger (fugi libere pentru clavecin), Bach („Capriciul despre plecarea fratelui iubit”), Locatelli, Paganini („Capriciile” pentru vioară solo), Rode, Kreutzer, Mozart, Clementi, Beethoven (Rondo a capriccio), Rimski-Korsakov („Capriciul spaniol”), Glinka, Mendelssohn-Bartholdy, Ceaikovski („Capriciul italian”: unii teoreticieni susțin forma liberă, alții

⁴⁹² **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 61.

argumentează un rondo ABACA⁴⁹³), Rahmaninov, Saint-Saens (prelucrarea temei lui Gluck), Brahms, Reger; Bobescu („Capriciul pentru vioară și orchestră”), A. Mendelsohn („Capriciul pentru două pianе”), Mihalovici („Capriciul românesc pentru orchestră”).

⁴⁹³ **Idem**, p. 62.

B.5. CIACCONA

Accepțiuni ale termenului:

Lucrare instrumentală de origine populară sud-americană (America Latină)⁴⁹⁴, cu un caracter modern paradoxal maiestuos, ce face parte dintre variațiunile polifonice, asemenea passacagliei.

Tema⁴⁹⁵: o frază/o perioadă, tempo rar, măsură ternară simplă (3/4), expusă în *registrul grav* (de către vocea basului) – apoi în oricare alt registru și la oricare altă voce. Ea constituie fundamentul variațiunilor executate prin suprapunerea celorlalte voci, care contrapunctează tema. Profilul temei se modifică pe parcursul variațiunilor prin intervenții contrapunctice, aceasta devenind greu recognoscibilă.

Variațiunile se pot grupa în diferite faze, după evoluția procesului variațional, în funcție de mijloacele componistice folosite.

Istoricul formei:

Până în sec. XVI: dans popular sud-american, alert și pasionant

Sec. XVI: dansul este adus din Mexic în Spania (unde a devenit și lucrarea instrumentală ce însoțea sarabanda). Este „primul dans transferat din America Latină în Europa”⁴⁹⁶.

Sec. XVII: lucrare preluată în Franța și Italia în arta cultă (mai ales în *balet* și în *suita instrumentală*). Atunci s-a creat problema diferențierii celor două dansuri asemănătoare (mai ales în creația lui

⁴⁹⁴ Cuvântul basc de origine *chocuna*, cf. **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 91.

⁴⁹⁵ Elementele descrise sunt caracteristice și passacagliei, față de care unii cercetători argumentează că nu ar fi nici o deosebire. Noi redăm câteva caracteristici ale fiecărei forme.

⁴⁹⁶ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 91.

J. S. Bach, care definește moduri diferite de prezentare a temei). În cadrul suitei instrumentale a dovedit o capacitate de *conversie expresivă* uimitoare, devenind secțiunea cea mai lentă și mai romantică avant a lettre.

Caracteristici arhitectonice:

Comparație între Ciacconă și Passacaglia:

Spre deosebire de passacaglia, „ciaccona conține două-trei secțiuni contrastante din punct de vedere tonal-modal^{497,498}.

„Passacaglia are o tema anacruzică și este interpretată într-un tempo mai rar decât ciaccona”⁴⁹⁹, iar tema poate fi expusă foarte rar în registrul mediu/acut⁵⁰⁰ (numai cu scop contrastant). Tema se modifică pe parcursul variațiunilor, dar poate fi recunoscută.

Exemplificare: Bach (Sonata pentru vioară în re minor – Ciaccona)

Propuneri de audiere: Bach (Sonata a patra pentru vioară în re minor – Ciaccona: 3 secțiuni, plan tonal alternativ re-Re-re), Gluck (opera „Orfeu” – ciaccona din final)

⁴⁹⁷ Plan tonal-modal alternativ: *Minor-major-minor* sau *major-minor-major*.

⁴⁹⁸ **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 68.

⁴⁹⁹ **Ibidem.**

⁵⁰⁰ Eventual în punctul culminant.

B.6.CÂNTEC⁵⁰¹ FĂRĂ CUVINTE ***(Lied ohne Worte)***

Accepțiuni ale termenului:

Lucrare instrumentală simplă, o melodie acompaniată (vocală sau vocal-instrumentală), caracterizată de o puternică expresivitate, cu un profil melodic accesibil și sensibil (apropiat de melodiile vocale). Adeseori este programatic (prin intermediu sugestiei titlului).

Istoricul formei:

A devenit important mai ales în creația miniaturală instrumentală romantică și în arta școlilor naționale din sec. al XIX-lea.

Caracteristici arhitectonice:

Forma poate fi frecvent cea de *lied* (bipartită sau tripartită simplă/compusă) sau cea de *rondo*.

Este alcătuit din „preludiu – cântecul propriu-zis – postludiu”⁵⁰².

Exemplificare: Mendelssohn-Bartoldy
(Cântece fără cuvinte)

⁵⁰¹ ***Cântecul (popular/cult)*** este o formă muzicală bazată pe o melodie însoțită de un text, cu structură stofică (repetată până la epuizarea textului). Forma poate fi cea de *lied* (mono, bi, tripartită), cu sau fără refen ce alternează cu strofele. Cf. **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 71.

⁵⁰² **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 269.

Propuneri de audiție: Mendelssohn-Bartoldy („Cântece fără cuvinte”), Smetana, Rimski-Korsakov.

B.7.ECOSSAISE

Lucrare instrumentală miniaturală (mai ales romantică), în tempo vioi, cu formă liberă.

Istoricul formei:

Dans popular scoțian (termenul „ecossaise”⁵⁰³ se referă la calificativul „scoțian”).

Sec. XVII: preluarea lui în Franța, în formulă ternară și, ulterior, binară sub numele de *anglaise*)⁵⁰⁴

Sec. XVIII: răspândirea lui în Europa

Caracteristici arhitectonice:

Forma liberă, dimensiunile reduse.

Exemplificare: Beethoven (Ecoșeaza pentru pian)

Propuneri de audiere: Beethoven (Ecoșeaza pentru pian în Mi bemol major: rondo popular cu 6 secțiuni, fiecare bipartită, a doua este refren), Chopin, Ceaikovski.

⁵⁰³ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 153.

⁵⁰⁴ **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 101.

B.8.ELEGIE

Accepțiuni ale termenului:

1.Specie a poeziei lirice⁵⁰⁵ cu conținut melancolic, parțial cântată și acompaniată de aulos.

2.Lucrăre vocală/instrumentală cu acompaniament de pian, cu caracter meditativ-nostalgic, cu formă liberă sau de lied.

3.”Lucrăre instrumentală, parte a unui gen ciclic”⁵⁰⁶ (Bartok)
Termenul provine din poezie și se referă la „cântecul de doliu” (gr. „elegia”)⁵⁰⁷.

Istoricul formei:

Antichitatea greacă: „inițial a fost caracterizată prin elemente strict formale și ulterior exclusiv prin conținutul sentimental”⁵⁰⁸.
Textul a fost, inițial, funebru și ulterior – de dragoste⁵⁰⁹.

Epoca romantică: lucrăre instrumentală de gen, cu un relief expresiv nostalgic.

Caracteristici arhitectonice:

Forma *liberă* sau forma de *lied*.

Exemplificare: Donceanu (4 elegii pentru voce și pian)

⁵⁰⁵ Autori de elegii literare : Teognis, Tirteu, Propertiu, Ovidiu, Chenier, Leopardi, Eminescu, Bacovia.

⁵⁰⁶ **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 102.

⁵⁰⁷ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 161.

⁵⁰⁸ **xxx**, *Mic dicționar enciclopedic*, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1986, p. 595.

⁵⁰⁹ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 161.

Propuneri de audiție: Ceaikovski,
Faure, Massenet, Bartok (Concerul pentru
orchestră – partea a III-a); Ciortea,
Donceanu (4 elegii pentru voce și pian).

B.9.FANTEZIE

Accepțiuni ale termenului:

1. Lucrare instrumentală liberă, improvizatorică

2. ”Lucrare instrumentală bazată pe teme muzicale preexistente (asemănătoare parafrazei, potpuriului, aranjamentelor)”⁵¹⁰. Ideea este fundamentată pe creațiile intitulate „choralphantasie” (Bach)

Istoricul formei:

Sec. XVI-XVII: gen ? instrumental polifonic, frecvent cuplat cu fuga „în virtutea unității prin contrast”⁵¹¹

Sec. XVIII: lucrare instrumental mai ales pentru pian

Sec. XIX: preluarea fanteziei în temenii virtuozității instrumentale⁵¹² (Liszt, Rimski-Korsakov)

Caracteristici arhitectonice:

Forma este liberă.

Exemplificare: Mozart (Fantezia pentru pian KV 475 în do minor)

Propuneri de audiție: Buxtehude, Bach (Choralphantasia), fiii lui Bach, Mozart (Fantezia KV 475 do), Beethoven (Fantezia pentru pian, cor și orch., 2 sonate „quasi una fantasia”), Chopin (Fantezia în

⁵¹⁰ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 175.

⁵¹¹ **Ibidem.**

⁵¹² **xxx**, *Mic dicționar enciclopedic*, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1986, p. 636.

fa minor pt. pian⁵¹³), Schubert (fantezia Călătorul, după tema liedului propriu), Schumann (Fantezia în Do major pt. pian⁵¹⁴), Faure, Liszt, Rimski-Korsakov, Debussy.

⁵¹³ Este a interpretare liberă a formei de sonată.

⁵¹⁴ Este aproape o formă de sonată cu caracter ciclic.

B.10.FUGHETTA

Accepțiuni ale termenului:

Fughetta este o fugă de dimensiuni reduse.

Istoricul formei:

Epoca barocă: Bach, Handel

Epoca clasică: Beethoven

Epoca romantică: Schumann

Epoca modernă: Reger

Caracteristici arhitectonice:

Structura interioară respectă alcătuirea fugii, având însă „secțiunile mai reduse și interludiile mai scurte sau chiar eliminate”⁵¹⁵, „divertismentul fiind mai puțin extins”⁵¹⁶. Tema este mai simplă și mai restrânsă ca dimensiuni și arie expresivă, scriitura polifonică mai puțin problematizată.

Exemplificare: Handel (fughette pentru pian)

Propuneri de audiere: Bach (Clavecinul bine-temperat-Preludiul nr. 19 în La major, „Variațiunile Goldberg” – var. X), Handel (fughette pentru pian), Beethoven (Variațiunile pe o temă de Diabelli), Schumann (Fughette pentru pian op. 126), Reger; Pașcanu, B. Moroianu.

⁵¹⁵ **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 131.

⁵¹⁶ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 198.

B.11.HUMORESCA

Accepțiuni ale termenului:

Lucrare instrumentală de gen, de dimensiuni reduse, eventual cu „caracter umoristic”⁵¹⁷.

Istoricul formei:

Epoca romantică: introducerea ei în circuitul muzicii culte prin creația lui Schumann.

Caracteristici arhitectonice:

Forma specifică este liberă⁵¹⁸ sau cea de lied⁵¹⁹.

Exemplificare: Schumann (Humoresca)

Propuneri de audiere: Schumann (Klavierstück op. 20-1839, Piese fantezii op. 88 nr. 2 pt. v., vlc, p.), Grieg, Ceaikovski, Reger, Dvorak (8 humorești pentru pian op. 101), Rahmaninov.

⁵¹⁷ **xxx**, *Mic dicționar enciclopedic*, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1986, p. 817.

⁵¹⁸ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 233.

⁵¹⁹ **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 140.

B.12.IMPROMPTU

Accepțiuni ale termenului:

Lucrare instrumentală miniaturală (de obicei pentru pian), cu caracter improvizatoric⁵²⁰. Expresivitatea se integrează în zona lirică sau pasională.

Istoricul formei:

Impromptu-ul a fost folosit și în muzica de scenă a pieselor de teatru franceze.

Epoca romantică: emanciparea formei ca entitate independentă

Caracteristici arhitectonice:

Forma specifică este cea de lied⁵²¹ (bipartit, mai ales tripartit⁵²²).

*Tipuri de impromptu*⁵²³:

1. Lucrare autonomă
2. Parte dintr-un ciclu.
3. Temă cu variațiuni (Schumann)

Exemplificare: Chopin (Fantezia-impromptu)

⁵²⁰ Termenul original se referă la *improvizație*.

⁵²¹ **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 144.

⁵²² **xxx**, *Mic dicționar enciclopedic*, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1986, p. 838.

⁵²³ **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 145.

Propuneri de audiție: Schumann, Schubert (8 lucrări, inițiatorul genului⁵²⁴), Chopin (op. 29, 36, 51, Fantezia-impromptu), Liszt, Faure; Enescu (Impromptu pentru pian, Impromptu concertant pentru vioară și pian).

⁵²⁴ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 236.

B.13. MAZURCĂ

Accepțiuni ale termenului:

Lucrare instrumentală, în metru ternar (3/4 au 3/8), având următoarea caracteristică metrică: transferarea accentelor de pe timpii accentuați ai măsurii - pe cei neaccentuați. Formula ritmică fundamentală este: optime cu punct - șaisprezecime - pătrime - pătrime.

Istoricul formei:

Dans popular de origine poloneză, „specific grupului etnic al mazurilor”⁵²⁵.

Sec. XVII: răspândirea dansului în Europa „ca dans de salon”⁵²⁶ și cultivarea ca gen al muzicii cult (ipostază în care este intonată „într-un tempo lent, mai ceremonios, mai dramatic sau mai vioi, cu caracter descriptiv sau narativ”⁵²⁷)

Caracteristici arhitectonice:

1. Lucrare autonomă, mai ales la compozitorii polonezi, ruși (care au componenta slavă evidențiată stilistic) și cei francezi⁵²⁸ (care au dominanta dansantă integrată culturii lor)

2. Lucrare integrată în muzica de balet, operei, muzica instrumentală camerală, muzica orchestrală.

Exemplificare: Chopin (Mazurci pentru pian)

⁵²⁵ **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 177.

⁵²⁶ **xxx**, *Mic dicționar enciclopedic*, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1986, p. 1062.

⁵²⁷ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 281.

⁵²⁸ **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 177.

Propuneri de audiție: Chopin
(Mazurcile pentru pian)

B.14.MOMENTUL MUZICAL

Accepțiuni ale termenului:

Lucrare instrumentală miniaturală romantică.

Moment: „specie a genului epic, inițiată în literatura română de I. L. Caragiale, care surprinde un instantaneu semnificativ din viața cotidiană”⁵²⁹.

Istoricul formei:

Termenul a fost introdus în istoria muzicii de Schubert (1828).

Caracteristici arhitectonice:

Forma este de lied⁵³⁰.

Exemplificare: Schubert (6 Momente muzicale pentru pian op. 94

Propuneri de audiție: Schubert (6 Momente muzicale pentru pian op. 94)

⁵²⁹ **xxx**, *Mic dicționar enciclopedic*, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1986, p. 1119.

⁵³⁰ **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 192.

B.15. NOCTURNĂ

Accepțiuni ale termenului:

Lucrare instrumentală lirică-descriptivă⁵³¹, melancolică⁵³², pentru pian/orchestra/vocală (mai rar), „asemănătoare serenadei, casațiunii și divertismentului”⁵³³. Melodica este cantabilă.

Istoricul formei:

Sec. XVIII-XIX: nocturna a apărut ca lucrare pianistică evocatoare (Field) și a fost preluată în repertoriul muzical curent, mai ales în epoca romantică

Impresionism: nocturna a fost introdusă în muzica simfonică și revalorizată expresiv (Debussy)

Caracteristici arhitectonice:

Forma este liberă sau de lied. Dimensiunile și forma pot fi variabile.

Tipuri de nocturnă:

1. Lucrare autonomă
2. Lucrare integrată într-un ciclu (instrumental sau, mai rar, vocal⁵³⁴)

Exemplificare: Chopin (nocturne pentru pian)

⁵³¹ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 324.

⁵³² **xxx**, *Mic dicționar enciclopedic*, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1986, p. 1186.

⁵³³ **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 209.

⁵³⁴ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 324.

Propuneri de audiție: Haydn, Mozart (Nocturna în Re major⁵³⁵; 5 notturni cu acomp. orchestral⁵³⁶), Field, Schumann (Nachtstücke op. 23), Chopin (19 Nocturne pentru pian), Liszt, Balakirev, Scriabin, Faure (13 nocturne), Debussy (3 nocturne: Nocturne, Serenadă, Sirene), Reger, Hindemith, Honegger, Poulenc, Barber; Enescu (Nocturnă și saltarello vlc. p.), Pașcanu (Nocturnă acvatică pt. pian), Petru-Basacopol.

⁵³⁵ Este, de fapt, Serenadă nr. 8.

⁵³⁶ Nocturne vocale.

B.16.PARAFRAZA⁵³⁷

Accepțiuni ale termenului:

Lucrare muzicală instrumentală/orchestrală bazată pe teme cunoscute ale altui compozitor/ale autorului (mai rar), având elemente de virtuozitate (parafraza de concert). Este asemănătoare fanteziei.

În termeni literari, parafraza este „reproducerea sau explicarea dezvoltată, într-o formulare personală a unui text dat”⁵³⁸.

Istoricul formei:

Romantism: „improvizații de concert pe teme din opere celebre”⁵³⁹ (Rossini, Weber, Wagner, Verdi, Gounod, Meyerbeer, Auber).

Caracteristici arhitectonice:

Forma *liberă*, mozaică.

Exemplificare: Liszt (parafraze pentru pian)

Propuneri de audiție: Liszt (parafraze pentru pian)

⁵³⁷ Gr. “paraphrasis”=”descriere”, “interpretare”, comentariu”, “explicare”.

⁵³⁸ **xxx**, *Mic dicționar enciclopedic*, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1986, p. 1255.

⁵³⁹ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 364.

B.17.PASSACAGLIA

Accepțiuni ale termenului⁵⁴⁰:

Lucrare instrumentală polifonică variațională, în metru ternar, bazată pe o figură ritmică ostinată, lucrare ce face parte dintre variațiunile polifonice, asemenea ciacconeii.

Istoricul formei:

Dans original spaniol în metru binar.

Lucrare introdusă în suitele instrumentale

Caracteristici arhitectonice:

Spre deosebire de passacalie, „ciaccona conține două-trei secțiuni contrastante din punct de vedere tonal”^{541,542}.

„Passacaglia are o temă anacruizică și este interpretată într-un tempo mai rar decât ciaccona”⁵⁴³, iar tema este „expusă în registrul grav”⁵⁴⁴ (foarte rar în registrul mediu/acut⁵⁴⁵, numai cu scop contrastant). Tema (4 sau 8 măsuri) se modifică pe parcursul variațiunilor, dar poate fi recunoscută (unii specialiști afirmă chiar că ea rămâne intactă pe parcursul ciclului variațional). „Spre deosebire de ciacconă, tema nu suferă modificări în timpul travaliului variațional și nu este transferată în alte registre”⁵⁴⁶.

⁵⁴⁰ Denaturare a cuvântului spaniol PASACALLE, *cântec de stradă*. Cf. **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 366.

⁵⁴¹ *Minor-major-minor sau major-minor-major*.

⁵⁴² **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 68

⁵⁴³ **Ibidem.**

⁵⁴⁴ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 366.

⁵⁴⁵ Eventual în punctul culminant.

⁵⁴⁶ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 367.

Variațiunile se pot grupa în diferite faze, după evoluția procesului variațional, după mijloacele componistice folosite, dar passacaglia conține o singură mare secțiune (fără contrast tonal interior).

Exemplificare: Bach („Passacaglia” în do minor pentru orgă

Propuneri de audiție: Bach („Passacaglia” în do minor pentru orgă), Brahms (Simf. a IV-a în re minor op. 98, partea a IV-a), Webern (Passacaglia op. 1 pt. orch.); Ciorrea (Passacaglia și toccata pt. orch.), Toduță (Passacaglia pt. Pian, pe tema unui cântec de stea).

B.18.PASTORALA

Accepțiuni ale termenului:

Lucrare orchestrală în care predomină sentimentul rustic. Tematica este idilică, de descriere a naturii și vieții oamenilor simpli.

În *muzica românească* pastorala a ființat în „vodeviluri, opere, operete și în muzica instrumentală”⁵⁴⁷.

Un termen apropiat ca semnificație, „pastourelle”, se referă la „un tip de scene bucolice, ulterior la un gen lirico-epic medieval, apropiat de cântec, dezvoltat și practicat până în sec. XIII de către trubaduri și truveri”⁵⁴⁸.

Istoricul formei:

Sec. XVI: „spectacol muzical italian, cu un rol important în cristalizarea operei în sec. XVII și, ulterior, a baletului, madrigalului, liedului, altor genuri instrumentale, simfonice și vocal-simfonice”⁵⁴⁹.

Caracteristici arhitectonice: forma este, de obicei, liberă sau de formă de lied.

Exemplificare: D. Scarlatti (Sonata pastorală pt. pian)

⁵⁴⁷ **Bughici, D.,** *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 250.

⁵⁴⁸ **xxx,** *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 368.

⁵⁴⁹ **Bughici, D.,** *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 250.

Propuneri de audiție: Peri (Opera Daphne), Caccini (opera Daphne), Rameau, Gluck (Il re pastore), Mozart (Bastien und Bastienne), Lully, Purcel, Corelli (Concerto grosso op. 6 nr. 8 „per il notte di Natale”⁵⁵⁰), Torelli, Vivaldi (concertul „La pastorella”), D. Scarlatti (Sonata pastorală pt. pian), Handel (Oratoriul Messias), Diabelli (Messa pastorală), Beethoven (Sonata „Pastorală”), Berlioz (Simf. Fantastică, partea III), Honegger (Pastorală de vară), Williams (Simfonia pastorală); Enescu (Suita Sătească, Sonata 3 p.v., Suita Impresii din copilărie), Jora (Privești moldovenești), Negrea (suita simfonică Povești din Grui), Dumitrescu Ghe. (Suita câmpenească), Pașcanu (Pastorală pentru pian).

⁵⁵⁰ Înceiat cu o pastorală.

B.19. PERPETUUM MOBILE⁵⁵¹/ **MOTO PERPETUO-de făcut**

Accepțiuni ale termenului:

„Lucrare instrumentală romantică, rapidă, de virtuoziitate, „cântată fără întrerupere”⁵⁵², bazată pe uniformitate ritmică”⁵⁵³ (realizată prin valori scurte și egale, „a căror succesiunea lasă impresia unei mișcări continue”⁵⁵⁴).

Istoricul formei: Mai ales în epoca romantică (sec. 19), susținând tendința spre virtuoziitate a soliștilor.

Caracteristici arhitectonice:

Forma poate fi *liberă*, formă de *lied* sau de *rondo*.

Exemplificare:

Mendelssohn-Bartholdy
(Perpetuum mobile pt. pian op. 119)

Propuneri de audiție: Novacek

(Perpetuum mobile v.), Weber (Sonata p.
op. 24), Mendelssohn-Bartholdy

⁵⁵¹ « Neîncetat în mișcare ». Dispozitiv mecanic, termic, electric ce ar fi capabil să funcționeze ciclic și să producă energie sau să efectueze lucru mecanic fără a primi energie din exterior sau consumând numai din energia termică a unui singur corp, fără a se afla în contact și cu un alt corp mai rece decât primul. Dispozitivul este în contradicțiile cu legile fizicii. Cf. **xxx**, *Mic dicționar enciclopedic*, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1986, p. 1290.

⁵⁵² **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 375.

⁵⁵³ **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 257.

⁵⁵⁴ **xxx**, *Mic dicționar enciclopedic*, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1986, p. 1290.

Petruța Măniuț-Coroiu: Tratat de forme și genuri muzicale (I)

(Perpetuum mobile pt. pian op. 119),

Paganini (Perpetuum mobile v. op. 11).

B.20.POLCĂ

Lucrare instrumentală de proveniență populară („cehă”⁵⁵⁵, „din Boemia”⁵⁵⁶), în metru binar, tempo rapid. Expresivitatea poate atinge uneori ironia⁵⁵⁷. Conține formule ritmice specifice, având formule cu valori punctate sau egale (dar divizate).

Accepțiuni ale termenului:

1. Dans popular, ulterior destinat balurilor din sec. Al XIX-lea.

2. Lucrare instrumentală în muzica cultă:

2.1. lucrare autonomă

2.2. parte într-o lucrare mai mare

Istoricul formei:

Dans popular ceh de perechi⁵⁵⁸.

Sec. XIX: răspândirea lui în Austria, Ungaria, în toată Europa ca dans de bal (devenit altfel prin stilizare).

Caracteristici arhitectonice:

Forma de lied bipartită simplă sau tripartită compusă (prin alternanța polca-trio-polca⁵⁵⁹).

⁵⁵⁵ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 381.

⁵⁵⁶ **xxx**, *Mic dicționar enciclopedic*, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1986, p. 1335.

⁵⁵⁷ **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 260.

⁵⁵⁸ **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 260.

⁵⁵⁹ Asemănător altor dansuri stilizate în muzica instrumentală.

Exemplificare: Smetana (Opera „Mireasa vândută”)

Propuneri de audiție: Smetana (Op. Mireasa vândută), Dvorak, Rahmaninov, Fibich, J. Strauss-fiul.

B.21. POLONEZĂ

Lucrare instrumentală în metru ternar, „cu caracter maiestuos, în mișcare moderată”⁵⁶⁰, cu formule metro-ritmice caracteristice. Caracteristica metrică este accentuarea timpului 3 al măsurii. „Ritmul caracteristic: optime-două șaiprezecimi-patru optimi”⁵⁶¹.

Accepțiuni ale termenului:

1. Lucrare autonomă
2. Parte în cadrul unei suite.

Istoricul formei:

Sec. XVI: „Dans popular de origine poloneză, cu caracter maiestuos, sărbătoresc”⁵⁶², cu „pași ritmici nu lipsiți de solemnitate”⁵⁶³.

Sec. XVII-XVIII: răspândirea lui europeană (mai ales franceză) ca dans de salon de perechi. A fost introdusă în suite instrumentale/orchestrale

Caracteristici arhitectonice:

Forma este de *lied compus* sau de *rondo*.

Exemplificare: Chopin (poloneze pentru pian)

⁵⁶⁰ **xxx**, *Mic dicționar enciclopedic*, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1986, p. 1339.

⁵⁶¹ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 388.

⁵⁶² **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 264.

⁵⁶³ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 388.

Propuneri de audiție: Couperin, Telemann, Handel, Bach, Beethoven, Weber, Schubert, Chopin (poloneze-virtuozitate, patriotism superior⁵⁶⁴, grandoare și dramatism), Liszt, Wieniawski și Lutoslawski, (lucrări cu caracteristici melodice și ritmice specifice).

⁵⁶⁴ În Mazurci, Chopin accentuează expunerile tematice, iar în poloneze – dezvoltările tematice.

B.22.PRELUDIUL **(Vorspiel)**

Lucrare instrumentală improvizatorică⁵⁶⁵, ce are o factură predominant polifonică (mai rar, acordică), ce are rolul de a pregăti atmosfera și tonalitatea”⁵⁶⁶.

„Poate anticipa tema fugii sau nu, evidențiind doar tonalitatea și atmosfera”⁵⁶⁷.

Accepțiuni ale termenului⁵⁶⁸:

1.introducere improvizatorică la diferite lucrări ciclice sau „ceremonii religioase, având *dublă funcție*:

-a-i acora pe interpreți prin fixarea tonului de bază

-a crea un *montaj psihologic* propice receptării mesajului muzical ce urmează să fie transmis”⁵⁶⁹

2.lucrare autonomă romantică și modernă, organizată în cicluri

3.lucrare orchestrală (ne)programatică

4.Sețiunea introductivă a operei au baletului (înlocuind uvertura⁵⁷⁰ sau cuprinzând muzica antractelor): Wagner, Verdi, Ceaikovski.

⁵⁶⁵ A *preludia*: a cânta liber, a improviza, a anunța un eveniment. Cf. **xxx**, *Mic dicționar enciclopedic*, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1986, p. 1366.

⁵⁶⁶ **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 266.

⁵⁶⁷ **Ibidem.**

⁵⁶⁸ **Ibidem.**

⁵⁶⁹ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 391.

⁵⁷⁰ Care devenieră prea lungi și cu puternic caracter concertant. Unele uverturi au devenit piese de concert autonome (Beethoven, Weber, Rossini, Wagner).

Istoricul formei:

Sec. XV-XVI: -introducerea improvizatorică la lucrările instrumentale pentru lăută sau instrumente cu claviatură (virginal, orgă, clavecin): dansuri, motete, madrigale.

-(*preludiul-coral*) introducerea (improvizată sau notată în partitură) la coral în serviciul religios protestant

Sec. XVII: introducere (*entrada, intrada, entree, uvertură*) la compoziții religioase și ca parte introductivă în suita instrumentală⁵⁷¹ preclasică⁵⁷², în fugă și toccată pt. orgă sau clavecin (Bach), în cantată și operă. Lucrarea e detașă prin faptul că nu avea o scriitură polifonică, de fugato.

Termeni sinonimi pot fi: fantesia, capriccio, toccata, preambulum (preluați chiar și de Bach).

Sec. XIX-XX: lucrare instrumentală autonomă (mai ales pentru pian), grupate în cicluri, (ne)progamatică, „construit pe baza opozițiilor dinamice, de caracter dintre lucrările componente”⁵⁷³. Preludiul de operă sau de suită „poate deveni autonom de asemenea (în execuție, în funcție de context)”⁵⁷⁴; prin emanciparea acestora se naște *poemul simfonic*.

Sec. XX: lucrare instrumentală sau simfonică, independentă sau în cicluri.

Caracteristici arhitectonice:

Forma est liberă sau de orice fel, mai ales de lied (bipartit sau tripartit), de simfonia italiană și de uvertură franceză. Conține evoluții tonale la tonalitatea dominantei sau a relativei majore.

⁵⁷¹ Termenul a fost înlocuit de *uvertură* în suitele orchestrale de Bach.

⁵⁷² Într-o unică tonalitate, fixată de către preludiu.

⁵⁷³ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 392.

⁵⁷⁴ **Ibidem.**

În cazul introducerii la operă sau balet, preludiul renunță la forma amplă de sonată clasică și la dezvoltările tematice; iar desfășurarea între preludiu și actul I este continuă (coeziune dramaturgică puternică).

Preludiu-coral: introducerea (improvizată sau notată în partitură) la coral în serviciul religios protestant.

Versiunea consemnată în partitură utilizează „o mare varietate de procedee omofone și polifonice”⁵⁷⁵.

Exemplificare: Bach (Preludiile din „Clavecinul bine-temperat”)

Propuneri de audiere: Bach (suite instrumentale solistice, Clavecinul bine-temperat), Șostakovici (24 preludii și fugi-și în sistem modal), Chopin, Debussy, Scriabin, Rahmaninov, Jora; Liszt (preludiile), Debussy (preludiu la...), Dumitrescu I. (preludiu simf.), Wagner, Verdi „Aida”, Ceaikovski („Dama de pică”); Oedip (Enescu), I. Dumitrescu.

⁵⁷⁵ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 391.

B.23.RAPSODIE

Lucrare instrumentală de virtuozație, chiar concertantă, „specifică perioadei de cristalizare a școlilor muzicale naționale (sec. XIX - începutul sec. XX)”⁵⁷⁶.

Accepțiuni ale termenului⁵⁷⁷:

Gen muzical? **1.instrumental** (pentru pian)

2.concertant/solistic (solist și orchestră)

3.simfonic (pentru orchestră),

cu tematism prelucrat, de inspirație folclorică (citat sau creat în spirit popular).

Caracteristicile expresive vizează „alternanța și contrastul cântec-dans, creșterea progresivă a tonusului muzical în planul mișcării dinamicii, orchestrației, al acumulării – uneori dezvoltătoare, variaționale sau contrapunctice, a elementelor tematice”⁵⁷⁸.

În muzica românească, rapsodia este foarte bine reprezentată datorită posibilității stilistice pe care o oferă compozitorilor de a transpune în arta muzicală sentimentele lor naționale.

⁵⁷⁶ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 404-405.

⁵⁷⁷ Termenul își are originea în intonarea fragmentelor de epopei eroice de către rapsozii Greciei antice. Ibidem.

⁵⁷⁸ **Ibidem.**

Istoricul formei:

Antichitatea greacă: poem epic „homerice”⁵⁷⁹ sau popular, declamat au cântat de către rapsozi.

Până la Liszt: „Lucrare vocală/instrumentală, apropiată concepției antice”⁵⁸⁰, preluat în muzica pentru pian

Liszt: reformarea genului în conținut și formă.

Școlile naționale: cultivarea intensă a genului⁵⁸¹ prin „introducerea în muica cultă a cântecelor și dansurilor popoarelor”⁵⁸².

Caracteristici arhitectonice:

a) Forma este liberă, „alcătuită dintr-o succesiune de motive și fragmente de melodii de inspirație folclorică”⁵⁸³ (dar unele secțiuni se pot regăsi structurate în formă de lied). Damaturgia interioară urmărește crearea unor „contraste de expresie”⁵⁸⁴. Tema mai importantă poate reapărea pe parcursul rapsodiei, în diferite ipostaze, „pentru unificarea tematismului lucrării și așa foarte divers) și pentru reliefarea reprizei”⁵⁸⁵ la final.

⁵⁷⁹ **xxx**, *Mic dicționar enciclopedic*, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1986, p. 1407.

⁵⁸⁰ **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 269.

⁵⁸¹ **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 269.

⁵⁸² **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 405.

⁵⁸³ **xxx**, *Mic dicționar enciclopedic*, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1986, p. 1407.

⁵⁸⁴ **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 270.

⁵⁸⁵ **Ibidem.**

b) „Preponderent monopartită, fără a avea o formă fixă (mai apropiată de rapsodie)”⁵⁸⁶.

Exemplificare: Liszt (19 rapsodii ungare)

Propuneri de audiere: Liszt (19 rapsodii ungare, Rapsodia spaniolă, Rapsodia română pt. pian, Rapsodii pt. orch.), Brahms (Rapsodia op. 79 în sol minor pentru pian), Lalo (Rapsodia norvegiană), Dvorak (3 rapsodii slave op. 45), Debussy (Rapsodia cl. orch.), Ravel (Rapsodia Tzigane v.o., Rapsodia orch. spaniolă), Rahmaninov (Rapsodia p.o. pe o temă de Paganini), Gershwin (Rapsodia albastră p.o.), Bartok (Rapsodia p.o., 2 rapsodii v.p.); Enescu (Rapsodii), Negrea (Rapsodie orch.), P. Constantinescu (Rapsodie orch.), Vancea (Rapsodie orch.), Bobescu (Rapsodie orch.), Elenescu (Rapsodia v.o.).

⁵⁸⁶ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 405.

B.24. ROMANȚA

Accepțiuni ale termenului:

1. Gen vocal cult miniatural, cu melodică expresivă și accesibilă, solistică, având un acompaniament⁵⁸⁷ instrumental armonic simplu și dependent de melodie, pe texte de dragoste sau patriotice (cu conținut liric, sentimental). Poate fi interpretată și în duet, textul fiind dialogat, caz în care constituie „embrionul teatrului muzical popular”⁵⁸⁸. „Uneori poate fi introdusă și în operă, în locul unei arii”⁵⁸⁹.

2. „Gen ușor, sentimental, de inspirație populară orășenească”⁵⁹⁰.

3. Lucrare instrumentală independentă sau ca parte dintr-o lucrare amplă, „de o melodicitate deosebită, apropiată de cantabilitatea vocală”⁵⁹¹.

În Rusia, termenul a avut două accepțiuni: *cântec simplu* (de factură populară) și *cântec cult* („echivalentul liedului”⁵⁹²).

Istoricul formei:

Evul mediu: apariția genului în Spania, în legătură cu „lupta spaniolilor de recucerire a teritoriilor ocupate de arabi încă din sec. XIII (Reconquista)”⁵⁹³

⁵⁸⁷ Susținut de chitară, pian sau harpă.

⁵⁸⁸ **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 286.

⁵⁸⁹ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 420.

⁵⁹⁰ **Ibidem.**

⁵⁹¹ **Ibidem.**

⁵⁹² **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 420.

⁵⁹³ **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 286.

Sec. XVI: răspândirea europeană

Sec. XVII: începutul diferențierii din punct de vedere tematic, structural și stilistic de celelalte cântece, fiind introdusă în diferite spectacole.

Sec. XVIII: răspândirea ei în Franța și Germania, „influențând cristalizarea tipului clasic de lied, fundamentat teoretic și muzical la sfârșitul veacului”⁵⁹⁴.

Sec. XVIII-XIX: s-a răspândit „în muzica de salon a veacului”⁵⁹⁵, în mediul interpretării camerale. În momentul conjuncției dintre muzica cultă și poezia de valoare se realizează prototipul liedului, caracterizat prin maturitate expresivă și o factură muzicală complexă, ce presupunea un acompaniament elaborat.

Romanta: „specie a poeziei lirice, de obicei de inspirație erotică. Cultivată în Evul Mediu în Spania sub forma unei compoziții lirico-narative cu un conținut eroic-legendar, este consacrată – începând din sec. al XV-lea – ca *specie a poeziei culte cu formă metrică fixă*, fiind adesea transpusă pe muzică”⁵⁹⁶.

Caracteristici arhitectonice:

Structura este *strofică*, cu alternanța cuplet-refren. Acompaniamentul putea fi dezvoltat eventual până la nivelul de *ritornella*.

⁵⁹⁴ **Idem**, p. 287.

⁵⁹⁵ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 420.

⁵⁹⁶ **xxx**, *Mic dicționar enciclopedic*, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1986, p. 1471.

Exemplificare: Beethoven (2 Romante pentru vioară și orchestră op. 40)

Propuneri de audiere: Beethoven (2 Romante pentru vioară și orchestră op. 40, op. 50), Mendelssohn (Cantece fără cuvinte/Romances sans paroles), Ceaikovski (Conc. vo, partea II), Grieg (Cvartetul 2 p. 27, partea II),; Bena, Ion Vasilescu, Kirculescu, Giroveanu.

B.25. SECVENȚA

Accepțiuni ale termenului:

1. Tehnică de compoziție în muzica omofonă/polifonică, ce constă în prezentarea în progresie a unui fragment muzical (model) pe o altă treaptă decât cea inițială, cu sau fără modificări intervalice/tonale.

2. Lucrare vocală religioasă:

2.1. imn/aclamație/jubilație bisericească pe cuvântul „alleluia”, în cadrul coralelor gregoriene/tropului.

2.2. Gen vocal autonom (mai apropiat expresivității laice). A fost „unul din primele genuri plurivocale, la început organale, apoi polifonice”⁵⁹⁷.

3. Lucrare vocală-instrumentală laică, solistică, pe text latin, cu acompaniament instrumental:

Musica enchiriadis: „tratat din sec. IX, redactat probabil de Hucbald, ce conține primele indicii ale polifoniei occidentale (organum)”⁵⁹⁸.

Alleluia: „cântec de laudă, aclamație în practica muzicală sinagogală, ce refren al psalmului. Din sec. IV apar și la Roma, cu același caracter melismatic, cântat profesionist, responsorial. A fost preluat în toate liturghiile creștine”⁵⁹⁹.

⁵⁹⁷ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 431.

⁵⁹⁸ **Ibidem.**

⁵⁹⁹ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 24.

Istoricul formei:

Sec. IX (epoca post-carolingiană), doar în mediul monahal: secvențele din cadrul coralelor au devenit „punctul de plecare al dezvoltării muzicii religioase și apoi a celei laice, în sensul travaliului tematic”⁶⁰⁰: s-au compus texte noi pe melodii cunoscute și melodii noi pe texte cunoscute. La început era melismatică, apoi a devenit silabică.

Secvențele au devenit imnuri în cadrul coralelor gregoriene, contribuind la „asimilarea elementelor populare în muzica religioasă”⁶⁰¹. Ulterior secvențele au pătruns și în misă.

Sec. XIII: declinul genului.

Sec. XVI: interzicea secvențelor în cadrul cultului Bisericii catolice de către Conciliul din Trento (1545-1563) pentru aspectul lor expresiv laicizat, cu patru excepții, printre care „Veni Sancte Spiritus” și „**Dies irae**”.

Sec. XVIII: Biserica catolică adăugat cea de-a cincea excepție de secvență permisă în cadrul cultului, „**Stabat mater dolorosa**”.

Dies irae (lat. „ziua mâniei”): „începutul unei secvențe din Misa pro defunctis în sec. XIII, una din cele cinci secvențe ce a supraviețuit în misa romană (Missa da Requiem). Apare în „Simfonia fantastică” și „Missa morților” de Berlioz, în „Simfonia Dante” de Liszt, în „Dans macabru” de Saint-Saens, în „Pinii din Roma” de Respighi, în „Variațiuni pe o temă de

⁶⁰⁰ **Bughici, D.,** *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 301.

⁶⁰¹ **Ibidem.**

Paganini” de Rahmaninov, în Simfonia II
de Toduță”⁶⁰².

Caracteristici arhitectonice:

Secvența era alcătuită dintr-o melismă finală amplificată (sequentia), căreia i se adăuga un text (prosa) din „Alleluia” sau „Jubilus”⁶⁰³.

Exemplificare: secvențe din slujbele catolice

Propuneri de audiție: Notker
(creatorul primei secvențe mai ample),
Labeo, Toutilo (sec. X).

⁶⁰² **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 139.

⁶⁰³ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 431.

B.26. STUDIU

Accepțiuni ale termenului:

Lucrare instrumentală, având drept scop perfecționarea artei tehnice⁶⁰⁴ și expresive a interpretului.

Lucrare poate avea caracter strict didactic (Cramer, Clementi, Czerny, Kreutzer, Popper, Klenck) sau poate fi „studiu de concert”⁶⁰⁵ (Chopin, Paganini, Schumann, Liszt, Debussy).

Istoricul formei:

Sec. XIX: studiul s-a dezvoltat mai ales datorită apariției performanțelor instrumentale scenice de tipul recitalului (evoluția solistică în cadrul unui program cameral).

Termenul de „studiu” a fost câteodată înlocuit prin cel de „exercițiu”, „capriciu”.

Caracteristici arhitectonice:

Forma nu este fixă, dar în general se adoptă forma de *lied*, mai simplă sau mai complexă (*forma tripartită compusă*). Studiul poate avea și formă de „fugă, rondo, variațiuni”⁶⁰⁶.

Exemplificare: Chopin (Studii pentru pian)

Propuneri de audiție: Chopin, Paganini (Capriciul 4 este în formă liberă de rondo), Schumann (Studiile simfonice – ultima var. este în formă de rondo), Liszt,

⁶⁰⁴ Game, arpegii, cromatisme, pasaje în octave, staccato etc.

⁶⁰⁵ **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 332.

⁶⁰⁶ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 465.

Debussy, Skriabin, Bartok, Messiaen,
Milhaud, Henze, Cramer, Clementi, Czerny,
Kreutzer, Popper, Klenck.

B.27.TARANTELLA

Accepțiuni ale termenului:

Lucrare instrumentală de virtuositate, dinamică, rapidă, în metru ternar (în măsura de 3/8 sau 6/8), cu o caracteristică metrou-ritmică marcată de prezența trioletelor (ce dinamizează discursul muzical). „Tempo-ul este lent la început, foarte rapid la final, mișcarea muzicală bazându-se pe succesiuni de optimi”⁶⁰⁷.

Istoricul formei:

„Dans sud-italian (napolitan⁶⁰⁸) de perechi, pasional, acompaniat de formații instrumentale ce conți chitara, tamburina și castagnetele”⁶⁰⁹. Rar, apar și elemente vocale – mai incomode datorită virtuosității și tempo-ului rapid.

Sec. XIX: asimilarea dansului în muzica cultă.

Caracteristici arhitectonice: este o lucrare liberă, din punct de vedere tonal având o structură tripartită.

Exemplificare: Liszt (Tarantella pentru pian)

Propuneri de audiție: Mendelssohn-Bartholdy, Rossini, Chopin, Weber, Liszt, Ceaikovski, Prokofiev; Negrea (Suita „Prin Munții Apuseni”: Tarantella).

⁶⁰⁷ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 474.

⁶⁰⁸ **xxx**, *Mic dicționar enciclopedic*, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1986, p. 1718.

⁶⁰⁹ **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 342.

B.28.TOCCATA/TOCCATINA

Accepțiuni ale termenului:

a) Toccata⁶¹⁰ este o lucrare instrumentală *solistică*, „cu caracter ritmic”⁶¹¹, „de virtuozitate, destinată instrumentelor cu claviatură (orgă, clavecin, pian)”⁶¹².

b) Toccata ca lucrare orchestrală⁶¹³, introductivă sau de final pentru lucrări ciclice (opere, simfonii). Vezi punctul special din propunerile de audiție.

Istoricul formei:

Sec. IV-XV: lucrare pentru instrumente cu claviatură, indiferent de formă (suită, ricercar...).

A. Gabrieli și Merulo („impun o structură proprie:

1.*secțiune omofonă*

2.*secțiune de virtuozitate* cu note de pasaj în valori scurte, cu formule ornamentale ample și figuri complementare

3.*fugato final*, culminant”⁶¹⁴).

Apare în veacul al XVI-lea, ca lucrare pentru orgă sau lăută, în cadrul unor tabulaturi sau a unor colecții de creații instrumentale.

În veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea, toccata a avut funcția preludiului înaintea fugii căreia îi este asociată, fiind caracterizată de succesiuni de acorduri supradimensionate (cu multe elemente acordice suprapuse și, uneori, cu caracter cromatic amplificat – pentru un efectul expresiv; adeseori, șirul de structuri armonice este

⁶¹⁰ Provine din latinescul „toccare” ce înseamnă „a atinge”.

⁶¹¹ **xxx**, *Mic dicționar enciclopedic*, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1986, p. 1756.

⁶¹² **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 485.

⁶¹³ **Idem**, p. 486.

⁶¹⁴ **Idem**, p. 485.

asociat cu nuanțe puternice, ceea ce sporește impresia de grandoare degajată de secțiunea introductivă). Compozitorii care au recurs la această funcție a toccatei sunt Frescobaldi, Rossi, Froberger, A. și D. Scarlatti, Buxtehude și Bach. Al. Scarlatti a „dezvoltat toccata sub influența sonatei a tre și a suitei”⁶¹⁵, ceea ce a condus la „scindarea toccatei în mișcări independente, de unde asocierea dintre toccata și fugă”⁶¹⁶.

Ulterior, toccata a fost înlocuită cu preludiu (încă din creația lui Buxtehude și Bach), incorporând „elemente imitative și fugatto-uri”⁶¹⁷.

Sec. XIX-XX: toccata a fost „influențată de stilul pianistic romantic”, fiind o lucrare de virtuozitate, independentă sau ca parte a unui ciclu.

Figură: „unitate a discursului muzical constituită dintr-un desen melodico-ritmic de dimensiuni relativ restrânse (1-2 măsuri), caracterizat prin pregnanță metrou-ritmică redusă și disponibilitate marcată pentru repetare și secvențare”⁶¹⁸.

Caracteristici arhitectonice:

Caracterul improvizatoric, tempo-ul rapid și formulele instrumentale dinamizate și repetitive (acorduri, imitații, pasaje), ca

⁶¹⁵ **Ibidem.**

⁶¹⁶ **Idem**, p. 485-486.

⁶¹⁷ **Bughici, D.**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 359.

⁶¹⁸ **xxx**, *Dicționar de termeni muzicali* (coord.: Zeno Vancea), Ed. științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 182.

și gradul intens de virtuozitate alcătuiesc caracteristicile de bază ale formei.

Exemplificare: P. Constantinescu (Tocata pentru pian)

Propuneri de audiție:

a) A. Gabrieli și Merulo („impun o structură proprie: secțiune omofonă-secțiune de virtuozitate cu note de pasaj în valori scurte, cu formule ornamentale ample și figuri complementare-fugato final, culminant”⁶¹⁹), Frescobaldi, Rossi, Froberger, A. și D. Scarlatti, Buxtehude, Bach, Prokofiev, Ravel (integrată în ciclul „Tombeau de Couperin”, nr. 6); P. Constantinescu, Enescu (Suita 2 pentru pian, partea introductivă).

b) Monteverdi (opera Orfeu-introducere), Villa-Lobos (Suita orch. Bachiana Brasileiras, piesele 2 și 8); Ciorteș (Passacaglia și toccata pentru orch.).

⁶¹⁹ **Idem**, p. 485.

PROCEDEE COMONISTICE CARE POT MODIFICA FORMA unei lucrări muzicale

John Cage afirma, în legătură cu definirea formei muzicale la nivel filozofic: „*forma este conținutul expresiv*”⁶²⁰, „*conținutul, continuitatea*”⁶²¹; Cage deosebea în mod clar **forma** de **structură**, astfel încât putea să considere că „*structura este controlată mental, dar forma vrea să fie liberă: ea aparține inimii*”⁶²².

În pofida originalității ideilor autorului acestor cuvinte (sau poate chiar datorită ei!), am considerat necesar să definim forma din punctul său de vedere – un punct de vedere acreditat prin propria sa creație. Iată contopite cele două noțiuni, contrapuse de clasicismul filozofic (forma și conținutul), fiind posibilă chiar definirea uneia prin intermediul celeilalte.

Forma este legată de ideea de continuitate, de unitate, știut fiind faptul că opera de artă genială nu poate fi generată în absența unui proces cu asemenea calități. „*Divizarea în secțiuni (structura) este o funcție a aspectului sonor al duratei*”⁶²³.

Odată cu dezvoltarea muzicii electronice și ale tehnicilor de creație aleatorie din veacul 20, forma se reconfigurează după flexibilitatea voinței compozitorului⁶²⁴.

Tot în această perioadă apare și ideea de *teatru instrumental*⁶²⁵, apărut pentru prima dată într-o lucrare a lui Mauricio Kagel, care relaționează fenomenul sonor cu posibilitatea

⁶²⁰ **Cage, John**, *Silence* (lectures and writings), Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961, p. 35.

⁶²¹ **Idem**, p. 62.

⁶²² **Ibidem**.

⁶²³ **Idem**, p. 18.

⁶²⁴ *Oxford Concise Dictionary of Music*, Oxford University Press, 2007, p. 269.

⁶²⁵ Gen muzical apărut în Germania anilor 1965-1967.

de vizualizare a structurilor muzicale⁶²⁶; conceptul a fost preluat apoi în creația unor compozitori precum Ligeti, Cage, Berio și Xenakis⁶²⁷.

John Cage definește forma muzicală a capodoperei sonore a viitorului ca fiind cea care menține ideea de principiu formal: „**principiul formal** va fi singura noastră legătură constantă cu trecutul. Marea formă a muzicii viitorului nu va semăna cu cele din trecut (fuga sau sonata), ci va fi relaționată cu acestea”⁶²⁸.

Cage oferă ca exemplu a acestui aspect profetic enunțat în scrierile sale chiar una din celebrele sale creații: „în „*Music for Piano*”, structura nu mai este o parte a mijloacelor componistice. Lucrarea este construită fără un scop anume”⁶²⁹. Această aparentă „lipsă a scopului” nu exclude însă organizarea – de alt tip, cu alte mijloace, argumentate de alte idei filozofice.

ALEATORISMUL: procedeu componistic ce presupune libertatea de improvizație, fiind *controlat*⁶³⁰ sau *liber*⁶³¹. A fost folosit și de Guido d’Arezzo, apoi în cadențele instrumentale ale muzicii secolelor XVII-XVIII, pentru ca după 1950 să fie întâlnit mai ales în lucrări semnate de Cage, Boulez și Stockhausen.

⁶²⁶ Teatrul instrumental propune un sincretism general, focalizat chiar în ceea ce privește instrumentiștii, și nu doar în spațiul scenic. Cf. **Lerescu, S.**, *Teatrul instrumental*, Ed. Fundației România de mâine, Buc., 2001, p. 389.

⁶²⁷ **Idem**, p. 8.

⁶²⁸ **Cage, John**, *Silence* (lectures and writings), Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961, p. 5-6.

⁶²⁹ **Idem**, p. 22.

⁶³⁰ **Aleatorismul controlat** se referă la o oarecare libertate în ceea ce privește sunetele, intervalele, nuanțele și registrele, supuse acestui procedeu *arareori* în cadrul unei lucrări.

⁶³¹ **Aleatorismul liber** se referă la secțiuni mai mari sau chiar la lucrări întregi, mai ales în cadrul unor lucrări solo au camerale.

*Introducerea, interludiile și coda nu modifică niciodată schema formală a unei lucrări muzicale*⁶³².

⁶³² **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 169.

SEGMENTE MUZICALE ALE OPEREI DE ARTĂ CARE NU MODIFICĂ SCHEMA FORMEI

Ștefan Niculescu considera că, “sub aspect fenomenologic, evenimentele sonore se pot grupa în *trei categorii* distincte posibile (moduri diferite de a sesiza auditiv structura evenimentelor sonore):

-**fenomene de detaliu** (cu o mare frecvență)

-**fenomene de rarefiere** (aproape inexistente)

-**fenomene de aglomerare** (rare: în muzici de avangardă sau extra-europene, în lucrări contemporane de avangardă)”⁶³³.

Gruparea evenimentelor sonore într-una din aceste categorii constituie segmentele formale care susțin și alcătuiesc forma; introducerea, tranziția și coda sunt fenomene care presupun o organizare interioară în fenomene de rarefiere, ele constituind doar premisa pentru expunerea sau dezvoltarea ulterioară.

INTRODUCERE

TRANZIȚIE/INTERLUDIU: sunt pasaje de trecere între alte secțiuni mai importante, în legătură cu care Ștefan Niculescu preciza: “procedeele de evoluție a punții sunt asimetria, cromatizarea intensă, acumularea constantă”⁶³⁴.

CODA: reprezintă segmentul final al operei de artă (de după repriză), care contribuie la reafirmarea tonalității și la consolidarea

⁶³³ Niculescu, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 324-325.

⁶³⁴ *Idem*, p. 109.

atmosferei⁶³⁵ (deși există și code contrastante față de desfășurările anterioare lor).

De cele mai multe ori, coda reia elemente tematice deja intonate; foarte rar, tematica codei poate fi nouă.

⁶³⁵ **Idem**, p. 74.

STRUCTURA ȘI EXPRESIVITATEA FORMELOR MUZICALE MODERNE

Formele moderne “pot să nu fie închise, independente”⁶³⁶; în lucrarea muzicală caracterizată de modernitate se renunță la structura formală cauzală: “forma rezultă din alăturarea structurilor într-un mod imprevizibil, asemenea evenimentelor dintr-un vis”⁶³⁷.

Se practică astfel “mozaicul de structuri de dimensiuni inegale, structuri alăturate asemenea obiectelor într-un caleidoscop: discursul astfel obținut accentuează *relația dintre structuri* și mai puțin epuizarea fiecărei structuri în parte”⁶³⁸, rezultând o formă caleidoscopică (juxtapunere de blocuri sonore divers colorate”⁶³⁹.

Chiar Ștefan Niculescu, teoreticianul acestor idei, practică într-un din lucrările sale cu același nume - „ETEROMORFII (forme diferite, obținute prin înlănțuirea diferită⁶⁴⁰ a secțiunilor unei lucrări – care, rândul ei, permite fiecare mai multe variante), prin care crește considerabil rolul interpreților”⁶⁴¹. “Eterofonia”⁶⁴² generează forme eterofone”⁶⁴³.

⁶³⁶ Niculescu, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 141.

⁶³⁷ **Idem**, p. 235.

⁶³⁸ **Idem**, p. 301.

⁶³⁹ **Idem**, p. 302.

⁶⁴⁰ În orice ordine.

⁶⁴¹ „Astfel forma muzicii respectă atât discontinuitatea dintre fragmente, cât și posibilitatea înlănțuirii libere a secțiunilor”. **Idem**, p. 306-307.

⁶⁴² „Una dintre noile structuri temporale ale muzicii”. **Idem**, p. 349.

⁶⁴³ Niculescu, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 305.

„Lucrări care se execută prin interpretarea fără întrerupere a mai mulți formați, putându-se alcătui grupuri de asemenea formați”⁶⁴⁴.

“ISONUL DE STRUCTURI: mai multe tipuri de scriituri care articulează separat melodiile, armoniile și ritmurile, scriituri care se combină la rândul lor. Pe plan poetic, isonul de structuri înseamnă adâncirea unei unice, dar complexe stări, în mereu alte ipostaze”⁶⁴⁵.

„Forme care permit mai multe posibilități diferite de înlănțuire a mai multor secțiuni, evidențiind o multitudine de forme echivalente, din care interpretul își alege o singură variantă”⁶⁴⁶, „articulări ale materialului sonor macro și microstructural în diverse variante rămase la libera opțiune a executantului”⁶⁴⁷.

„A fost o vreme când creatorul de muzică a avut la îndemână o schemă generală pentru formă: prin actul de creație putea rezulta cel mult o reinterpretație a formei. Acum trebuie să descoperim *legile de articulare*⁶⁴⁸ (n.a.) care să corespundă noului material sonor care ne stă la îndemână.

În muzica nouă lipsește schema generală apriorică; compozitorul este obligat să-și imagineze în fiecare lucrare modelul pentru articulările sintactice”⁶⁴⁹. “Despre problematica formei în muzica actuală, Ligeti afirmă: ori se va permite formei să rezulte la întâmplare din microstructurile prestabilite, ori se va prevedea întreg ansamblul (sacrificându-se toate dezvoltările logice și firești ale detaliilor); dar se poate imagina aprioric un proces al formei

⁶⁴⁴ În lucrarea „Formați” de Șt. Niculescu. **Niculescu, Ștefan**, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 306.

⁶⁴⁵ **Niculescu, Ștefan**, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 312.

⁶⁴⁶ **Idem**, p. 325.

⁶⁴⁷ **idem**, p. 330.

⁶⁴⁸ „Procese logice de legare ale diverselor părți ale discursului muzical”. **Idem**, p. 328.

⁶⁴⁹ **Ibidem**.

suficient de suplu încât materialul sonor să-și poată dezvolta organic toate posibilitățile”⁶⁵⁰.

„Există o trăire nouă, un nou mod de a combina lucruri mai vechi; nu suntem creatori din nimic. Contează doar dacă un fapt de artă sau de viață e autentic. A ști muzică înseamnă a putea. Important este să înveți cum să-ți asculți intuiția și să elaborezi mijloace pentru a da naștere unui fapt artistic. Nu există hiat între logică și intuiție. Actul compozițional este deopotrivă intuiție și inteligență”⁶⁵¹.

„Muzica vorbește în noi fără să recurgă la cuvinte. Există ceva intraductibil în muzică, dar acest intraductibil nu este incomunicabil: el se transmite tocmai și exclusiv prin muzică”⁶⁵².

„Unul din scopurile muzicii e să refacă starea pură a spațiului audibil.

Ca să-și atingă scopul, muzica trebuie să devină cât mai comunicabilă”⁶⁵³. „Fiecare operă de artă are o aură a sa; aceasta trebuie înțeleasă în primul rând”⁶⁵⁴.

Ștefan Niculescu se arată interesat, în analizele sale, de „*caracterul unei muzici*”⁶⁵⁵, caracter aproximat prin cuvinte care exprimă stări de spirit (ex. „senin, cald”, „sombu”, „tragic”, „lirism cu accente dramatice”, „moment liric, cu aspect liber și improvizatoric”, „glumeț, pastoral, agitat”, „tulburător, pasionat”, „luminos”, „tristețe deznădejde”, „sentimente resimțite de ascultător în fața lucrării muzicale”, „gingaș”, „dansant”, „învăluit în tristețe”), pe care le relaționează direct cu fenomenele sonore

⁶⁵⁰ **Ibidem.**

⁶⁵¹ **Idem**, p. 336-337.

⁶⁵² **Idem**, p. 350.

⁶⁵³ **Idem**, p. 337.

⁶⁵⁴ Walter Beramin, cit. în Seinhardt, Nicolae, „Escale în timp și spațiu”, Ed. Cartea românească, Buc., 1987, p. 10.

⁶⁵⁵ **Niculescu, Ștefan**, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 20.

concrete, analizate. Nu o singură dată scrie despre „expresivitatea modulației”⁶⁵⁶, arătând imediat modalitatea tehnică prin care a fost realizată.

„Este importantă integrarea **categoriilor sonore** în muzică, descoperind cele mai adecvate metode de structurare a lor, atât la nivelul limbajului, cât și al formei. Trebuie să se țină cont de atingerea concordanței dintre materialul sonor și organizarea lui”⁶⁵⁷.

John Cage afirma, în legătură cu definirea formei muzicale la nivel filozofic: „**forma este conținutul expresiv**”⁶⁵⁸, „**conținutul, continuitatea**”⁶⁵⁹; Cage deosebea în mod clar **forma de structură**, astfel încât putea să considere că „**structura este controlată mental, dar forma vrea să fie liberă: ea aparține inimii**”⁶⁶⁰.

În pofida originalității ideilor autorului acestor cuvinte (sau poate chiar datorită ei!), am considerat necesar să definim forma din punctul său de vedere – un punct de vedere acreditat prin propria sa creație.

Iată contopite cele două noțiuni, contrapuse de clasicismul filozofic (forma și conținutul), fiind posibilă chiar definirea uneia prin intermediul celeilalte.

Forma este legată de ideea de continuitate, de unitate, știut fiind faptul că opera de artă genială nu poate fi generată în absența unui proces cu asemenea calități. „**Divizarea în secțiuni (structura) este o funcție a aspectului sonor al duratei**”⁶⁶¹.

⁶⁵⁶ **Idem**, p. 23.

⁶⁵⁷ **Niculescu, Ștefan**, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 325.

⁶⁵⁸ **Cage, John**, *Silence* (lectures and writings), Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961, p. 35.

⁶⁵⁹ **Idem**, p. 62.

⁶⁶⁰ **Ibidem**.

⁶⁶¹ **Idem**, p. 18.

„Enescu recurge la o anumită formă *clasică* în mod *creator*: nu se supune necondiționat unei scheme mai mult sau mai puțin uzate, ci adaptează *vechea formă* la o *nouă intenție estetică*”⁶⁶².

„Păstrând tehnica beethoveniană de construcție (principiul dezvoltării, simțul echilibrului, perfecțiunea construcției) și principiul ciclic (variația melodică și ritmică), forma la Enescu nu rămâne o schemă rigidă: în toate dezvoltările întâlnim o continuitate subtilă (elemente de dezvoltare tematică apar chiar din expoziție), o desfășurare logică a ideilor, și nu abandonarea formei în favoarea unei fantezii arbitrare sau supunerea oarbă la schema formelor clasice.

Enescu *recrează formele uzuale* de sonată, lied sau rondo, *după necesitățile conținutului*”⁶⁶³. „Facilitatea unei repetări – o înlocuiește cu efortul unei reînnoiri”: Enescu recurge la dubla expunere a temelor în expoziție, cea de-a doua expunere fiind variata în raport cu prima, iar reprizele sunt scurtate și variate față de expoziții”⁶⁶⁴.

„Mai ales sub aspectul formei, Enescu a adus contribuții care au rămas modele de tratare ale citatului folcloric: „se poate amplifica motivul popular într-o singură manieră, aceea a *progresiunii dinamice*, prin reluarea lui, prin repetarea lui, fără *alterări*”^{665,666}.

„Cântecul popular a exercitat o înrâurire **structurală** asupra tuturor elementelor limbajului muzical enescian”⁶⁶⁷.

⁶⁶² **Niculescu, Ștefan**, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980, p. 32.

⁶⁶³ „Adaptări cu totul personale ale vechiului tipar clasic”, idem, p. 59.

⁶⁶⁴ **Idem**, p. 36.

⁶⁶⁵ Enescu înțelege prin aceste sintagme repetarea identică a succesiunii intervalelor, dar nu și o reproducere exactă a duratelor, de unde libertatea variației ritmice: iată germenele principiului ciclic de construcție – **CICLISMUL INTERVALIC**”. Idem, p. 93.

⁶⁶⁶ **Idem**, p. 92, cu cit. lui Enescu.

⁶⁶⁷ **Idem**, p. 94.

„Sensibilitatea, inspirația, emoția transpar în muzica lui Enescu oricât de departe ar fi mers cu controlul amănuntului”⁶⁶⁸.

⁶⁶⁸ **Idem**, p. 59.

ANALIZA MUZICALĂ

Analiza este un demers muzicologic care vizează studierea și determinarea componentelor structurale ale unui text muzical, tehnica elaborării lucrării⁶⁶⁹; ea se poate menține la nivelul unei simple descrieri morfologice sau poate evolua spre înțelegerea superioară a semnificației operei de artă.

Analiza are o deplină autonomie în cadrul disciplinelor muzicologice; competențele analitice au o deosebită legătură cu disciplina filozofică a esteticii muzicale⁶⁷⁰ și, în egală măsură, cu tehnica componistică⁶⁷¹, cu istoria muzicii⁶⁷² și cu critica muzicală⁶⁷³.

Analiza muzicologică se dorește a fi obiectivă, imparțială, mai degrabă preocupată de a descrie decât de valorizare; dar, în realitate, „fiecare analist operează cu schemele mentale proprii culturii sale, generației din care face parte, personalității sale”⁶⁷⁴.

Analiza muzicologică tradițională are „o puternică vocație umanistă și istorică, urmărind modele ale criticii literare și

⁶⁶⁹ *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. științifică și enciclopedică, Buc., 1984, p. 27.

⁶⁷⁰ Mai ales în privința **naturii intrinsece** a operei muzicale, a semnificației ei, a efectelor, implicațiilor acesteia și valorii ei, a legăturilor structurilor muzicale în interiorul unei viziuni sistematice a realității artistice a operei de artă.

⁶⁷¹ Analiza muzicală se concentrează, în acest caz, asupra structurilor muzicale finisate.

⁶⁷² Analiza muzicală poate fi privită ca un mijloc de cercetare istoriografică: informația documentară poate determina forma structurilor muzicale posibile sau poate explica cauza prezenței anumitor elemente ale discursului muzical.

⁶⁷³ Fie cu **critica descriptivă** (verbalizarea propriilor reacții interioare, a propriului răspuns emoțional privind o lucrare sau actul interpretativ muzical), fie cu **critica evaluativă** (cea care emite judecăți de valoare asupra operei muzicale).

⁶⁷⁴ **Bent, Ian**, *Analisi musicale*, EDT, Torino, 1990, p. 6.

figurative, având preocuparea de a se situa corect din punctul de vedere al metodelor abordate, în cadrul teoriei estetice generale”⁶⁷⁵.

Analiza muzicală asumă, ca date ale sale, elemente bine definite ale discursului muzical: unități frazeologice, conglomerate acordice, nivele dinamice, indicații de tempo etc.

⁶⁷⁵ **Idem**, p. VIII.

ISTORICUL ANALIZEI MUZICALE⁶⁷⁶

Sec. 17: apariția termenului în tratatele de specialitate

Sec. 18: analiza devine parte a cursurilor de compoziție

Sec. 19: analiza se integrează în tratatele de istoria muzicii, de hermeneutică, de teorie, estetică și psihologie

Sec. 20: analiza a fost abordată de către renumiți teoreticieni precum Riemann (analiza frazeologică, după logica muzicală), analiza parametrilor stilistici, Adler (stilul), Kurth (dinamica fluxului energetic al operei de artă), (fenomenologie), (structuralism⁶⁷⁷), (semiotică⁶⁷⁸), Ruwet și Nattiez (semiotica muzicală), C. Dahlhaus (autorul volumului „Analiză și judecată estetică” din 1970), L. B. Meyer, Allen Forte, H. Schenker (structura fundamentală și analiza straturilor capodoperei muzicale), R. Reti (analiza elaborării tematicе), Keller (analiza funcțională), teoria informației și analiza holistică, alături de analiza morfologică, pe care le-au perfecționat ca sistem și metodologie.

Chiar compozitorii au contribuit la evoluția demersului analitic: Schonberg, Messiaen, Hindemith, Stravinski au scris tratate de artă componistică în care își definesc propriul sistem componistic.

În muzica românească, marii analiști au fost Breazul, Brăiloiu, I. D. Petrescu, Ciortea, Comes, Eisikovits, Buciu, Toduță,

⁶⁷⁶ *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. științifică și enciclopedică, Buc., 1984, p. 28.

⁶⁷⁷ Structuralismul se ocupă de determinarea gramaticii textului muzical. A fost influențat de ingvistica lui Saussure.

⁶⁷⁸ Semiotica se ocupă de tehnicile disociative ale structurii componentelor operei de artă.

Berger, Rațiu, Vieru, Țăranu, Dediu, Timaru, Niculescu și mulți alții.

Desigur, ar fi fost necesară investigarea formelor și genurilor muzicale caracteristice artei sonore bizantine și populare, a celei de tip jazz-muzică ușoară; dar acest fapt se va împlini într-o ediție viitoare a acestui volum.

ANEXA 1

CONCEPȚIA DESPRE TIMP **ÎN SCRIERILE** **PR. PROF. DUMITRU STĂNILOAE**

Articularea arhitecturilor muzicale se realizează în timp, este dependentă de timp și orice compozitor (sau artist al unei arte temporale) a experimentat acut dimensiunea temporală, în interiorul și în afara operei sale.

Tocmai pentru că lucrarea muzicală reprezintă o materializare în timp a capacității expresive a unui anumit compozitor, am găsit foarte necesar să adăugăm câteva considerații despre timp, așa cum reies ele din câteva scrieri ale Pr. Prof. Dumitru Stăniloae.

Volumul al doilea se va referi și la genurile muzicale, dar în egală măsură și la alte manifestări ale temporalității în arta sonoră; așadar, mai ales în ceea ce privește muzica bizantină (dar nu numai), socotim că este foarte potrivit să amintim câteva dintre considerațiile marelui teolog ortodox român asupra timpului.

În predica referitoare la Duminica a douăzeci și doua după Rusalii (*Bogatul nemilostiv*: Luca 16, 19-31), Pr. Stăniloae vorbește despre relația dintre veșnicie și temporalitate (relație care se materializează plenar mai cu seamă în arta religioasă):

„Astăzi, teologia apuseană încearcă și ea să treacă de concepția care Îl prezintă pe Dumnezeu ca esență nemișcată, dar, câteodată se îndreaptă spre cealaltă extremă și-L vede pe Dumnezeu numai într-un proces de devenire sau de mișcare.

Vom încerca să împăcăm, pe de-o parte, neschimbabilitatea lui Dumnezeu, și caracterul Său de Persoană vie, pe de alta, urmând

Sfântului Grigorie Palama, marele teolog bizantin din secolul al XIV-lea, căutând să scoatem în evidență legătura dintre veșnicia lui Dumnezeu și viața noastră umană în timp.

Veșnicia nu poate fi pur și simplu o substanță neschimbabilă, nu poate fi ca o lege veșnică cu subzistență de sine. O asemenea veșnicie nu poate fi una inepuizabilă, dar faptul că este inepuizabilă vine din interioritatea ei, care e una a unei Existențe personale.

Veșnicia trebuie să includă o dimensiune interioară și o libertate a voinței. Numai așa poate fi inepuizabilă, un izvor de noutate continuă. Dacă ne gândim la veșnicia lui Dumnezeu pur și simplu, în termenii rațiunii pure sau în cei ai unei substanțe veșnice, atunci nu vom avea o imagine reală a veșniciei, ci una eronată.

*Veșnicia trebuie să fie plinătate de viață și, de aceea, adevărata veșnicie trebuie să fie veșnicia lui Dumnezeu, El fiind perceput ca Subiect real și veșnic Același cu Sine, dar Care în același timp este Izvorul unei varietăți infinite de manifestări*⁶⁷⁹.

Veșnicia este viață, iar viața este mișcare. Adevăratul sens al veșniciei nu poate fi aflat decât în comuniune între Persoane veșnice a Căror iubire este inepuizabilă. Și cel ce se împărtășește de această comuniune interpersonală primește întru sine viață veșnică. „*Aceasta este viața veșnică, să Te cunoască pe Tine singurul și adevăratul Dumnezeu și pe Iisus Hristos pe care L-ai trimis*“.

Inepuizabila viață a lui Dumnezeu ca fiind Comuniune de Persoane nu se poate reduce la grija de un lucru sau altul sau de împărtășirea de oarecare gânduri. Viața veșnică a subiectivității

⁶⁷⁹ Pr. Prof. Stăniloae, Dumitru, *Cine a fost egoist în timp devine nefericit în veșnicie*, Cuvânt teologic, Lumina de Duminică, 3 noiembrie 2013. Cit. în *Timp și veșnicie*, Convent of the Incarnation, SLG Press, Fairacress, Oxford, Copyright Sisters of the love of God, Printed and bound by Will Print, Oxford, England, 1971.

desăvârșite nu depinde de realitățile finite, ci dimpotrivă, aceste realități finite depind de veșnicia lui Dumnezeu.

Viața subiectivității eterne a lui Dumnezeu trebuie să fie plinătate nepieritoare. Ea se întemeiază pe dragostea către Persoane de o plenitudine egală; se poate spune astfel că este o viață veșnică, inepuizabilă.

Înțeleasă în acest adevăr - ca fiind comuniune personală de viață - veșnicia nu trebuie văzută la antipodul sau opusă timpului. **Veșnicia lui Dumnezeu, ca viață în propria-i plenitudine, ca iubire veșnică și desăvârșită între Persoane ce stau într-o unire desăvârșită, poartă cu sine posibilitatea timpului.**

Timpul, pe de altă parte, poartă cu sine posibilitatea veșniciei, care se poate realiza în comuniune cu Dumnezeu prin harul Său; din acest motiv, Dumnezeu poate intra într-o relație iubitoare cu ființele temporale.

Trebuie subliniat faptul că această actualizare a veșniciei în timp are loc întotdeauna prin harul lui Dumnezeu; pentru că numai Dumnezeu ne-a făcut capabili de a-I răspunde chemării Sale, El fiind Acela Care ne face oferta dragostei Sale.

Așadar, El este Acela care ne-a dat această legătură cu veșnicia, iar în comuniune cu El noi putem dobândi veșnicia.

Iubirea este un dar al unuia către altul, respectiv așteptarea întoarcerii depline a aceluia dar de la celălalt ca răspuns la iubirea lui. Numai într-un răspuns imediat și desăvârșit ofertei de iubire dintre cei doi, iubirea este deplin împlinită, iar comuniunea desăvârșită este atinsă.

Timpul este de fapt intervalul de așteptare pentru răspuns la chemare. Ca atare, timpul reprezintă o distanță spirituală

dintre persoane, în vreme ce veșnicia este mai presus de orice distanță sau separație.

Sfântul Maxim Mărturisitorul spune următoarele: „*Taina Cincizecimii este astfel unirea întreolaltă a celor aflați sub providența lui Dumnezeu Însuși. Cum am spune, unirea naturii noastre cu Cuvântul lui Dumnezeu, prin lucrarea bunătății lui Dumnezeu, este o unire în care nu mai există timp sau devenire.*“

În interiorul Sfintei Treimi, intervalul de așteptare pentru răspuns este redus la nimic, deoarece darul unei Persoane către Cealaltă este imediat. Iubirea dumnezeiască dintre Cele Trei Persoane este astfel veșnic desăvârșită.

În crearea altora ca parteneri ai iubirii Sale trinitare, Dumnezeu a văzut că în starea de ființe create ei nu pot răspunde în același mod, ci numai într-un mod mărginit sau limitat.

Pentru ei, răspunsul implică libertatea voinței, efort și progres. *Răspunsul nostru uman nu poate constitui chiar de la început o dăruire totală a noastră, la fel de imediată și de promptă ca și oferta de iubire a lui Dumnezeu pentru noi. Din acest motiv, Dumnezeu Își revarsă dragostea Sa pe măsura progresului nostru și a capacității noastre de a răspunde. De aceea, Dumnezeu Se comunică treptat astfel încât și noi să învățăm a răspunde pe măsura progresului realizat la un moment dat.*

Această mișcare treptată, înceată, ca răspuns către Dumnezeu este echivalentă cu **timpul**. Iar Dumnezeu este întotdeauna gata să ne ajute a crește spre veșnicia desăvârșitului și imediatului răspuns la iubirea pe care El ne-o oferă.

Pe măsură ce ne îndreptăm spre **veșnicie**, Dumnezeu Însuși ni Se alătură în **timp**, împărtășind nădejdea cu care călătorim prin lucrarea energiilor Sale sau prin relația Sa cu noi.

Aceasta se întâmplă deoarece, în oferirea iubirii Sale, El primește și trăiește liber limitarea; putem vedea aceasta în toată istoria mântuirii așa cum s-a realizat ea în **timp**.

Dumnezeu Își trăiește deplin **veșnicia** în relațiile trinitare, și aceeași veșnicie o trăiește și atunci când, ieșind din Sine, Se întâlnește în timp cu noi.

Aceasta e chenoza, coborârea lui Dumnezeu în timp și spațiu, acceptată liber de către El de dragul creației Sale și trăită simultan cu veșnicia vieții Trinitare.

Dar aceasta implică și necesitatea răspunsului nostru, nu numai în **viața temporală**, ci și în relația noastră cu **veșnicia**, de unde ne vine această ofertă. *Dumnezeu așteaptă cu mare răbdare întoarcerea noastră spre El, așteaptă să ne trezim la înțelegerea iubirii pe care ne-o oferă.*

Însă, în același timp, se împărtășește bucuros de desăvârșita lipsă a intervalului sau șovăielii în schimbul reciproc de iubire dintre Persoanele Sfintei Treimi.

Ceea ce înalță paradoxul relațiilor lui Dumnezeu cu noi este că bucuria iubirii supranaturale din Treime este sporită pe măsura așteptării lui Dumnezeu pentru răspunsul fapturilor Sale - sau este micșorată din pricina încetinelii cu care vine acest răspuns. „*Iată stau la ușă și bat, dacă cineva Îmi va deschide voi intra și voi cina cu El*“.

Acesta reprezintă intervalul de așteptare dintre bătaia la ușa noastră și clipa când noi o vom deschide larg pe aceasta. **Timpul implică și libertatea omului, dar și marele respect pe care Dumnezeu îl are pentru creaturile Sale; Dumnezeu nu intră cu forța în inima omului.**

Unirea cu Dumnezeu se poate realiza numai prin răspunsul nostru liber la oferta Sa de iubire; iată de ce Dumnezeu ne lasă timp; și pentru respectul pe care El îl are pentru om, acest timp este trăit atât de Dumnezeu, cât și de om.

Cu alte cuvinte, *Dumnezeu - așteptând răspunsul nostru - trăiește în timp fără să uite sau să-Și părăsească veșnicia, în vreme ce noi, atunci când nu Îi ascultăm glasul, trăim un timp fără conștiința veșniciei.*

Nu putem afirma că, atunci când nu auzim glasul lui Dumnezeu, ori optăm să nu-I răspundem, noi așteptăm pur și simplu; de fapt, noi „așteptăm“ tot felul de lucruri, și prin urmare trăim scufundați cu desăvârșire în timp.

Dar atunci când ceea ce se așteaptă este un eveniment de o importanță personală foarte mare, devenim mai conștienți de trecerea timpului.

Iar această așteptare a unui eveniment important e însoțită întotdeauna de o bucurie care inundă sufletul, înlăturând de la el plictiseala. *Cea mai intensă așteptare, cea mai mare dorință dintre toate, este iubirea necondiționată a unei alte persoane.*

Astfel, noi putem trăi **veșnicia** prin nădejde, prin anticipare, iar aceasta ne umple de bucurie debordantă, astfel că nu mai suntem conștienți de trecerea timpului. Dumnezeu e cu noi în această așteptare într-o nădejde datorită iubirii Sale pentru persoanele umane.

El face totul pentru ca acest răspuns să fie posibil; spre deosebire de noi, El nu se descurajează niciodată și nici nu-Și îndreaptă atenția către celălalt în detrimentul nostru sau către lucruri neimportante, așa cum o facem noi.

Vederea lui Dumnezeu se întinde până spre plinătatea viitorului îndepărtat, până spre viața ce va să vină și din această pricină este mult mai răbdător față de noi și rămâne în fericirea Sa

chiar dacă lucrurile nu și-au ajuns scopul, El nu-și pierde nădejdea așa cum o facem noi.

Pentru că dorește ca noi să ne sporim continuu iubirea noastră față de El, Dumnezeu ne împărtășește permanent prin diferitele Lui acte sau lucrări, energiile Sale dumnezeiești care ne întăresc în creșterea noastră spre un răspuns desăvârșit. În acest sens, se poate vorbi de Dumnezeu în istorie, **în timp** - „în devenire“, cum s-ar spune - în lucrările Lui îndreptate direct spre noi.

El „avansează“ împreună cu noi către ceea ce urmează să devenim. Dar, cu noi, procesul de devenire nu se referă doar la un interval care ne separă de unirea deplină cu Dumnezeu, nu are în vedere doar o simplă călătorie către El.

Datorită faptului că simțim o creștere continuă de-a lungul călătoriei prin atmosfera iubitoare a prezenței Sale, putem spune că timpul este și el umplut progresiv cu o conștiință tot mai mare a veșniciei. Iar Dumnezeu, prin faptul că așteaptă cu nădejde răspunsul omului, aduce veșnicia în timp.

Dar nici intervalul dintre chemarea (oferta) lui Dumnezeu și răspunsul omului nu trebuie neapărat să fie redus treptat. Ființele umane pot răspunde rapid - și sunt unele care chiar răspund foarte rapid - dar altele dezamăgesc așteptarea Lui: „*Ierusalime, Ierusalime..., de câte ori nu am vrut să-i adun pe fiii tăi așa cum își adună cloșca puii sub aripi, dar voi nu ați vrut*“ (Mt. 23, 37).

Dumnezeu vestește cele ale viitorului prin proorocii Săi, iar aceasta arată că lucrările Lui trebuie înțelese în și prin timp, chiar dacă El Se plasează deasupra lui. Omul e mișcat de Dumnezeu în interiorul lui prin chemarea pe care Acesta i-o adresează, chiar dacă răspunsul lui e întrucâtva ezitant.

Dumnezeu e ca un mare pod de legătură ce acoperă intervalul dintre oferta Sa și răspunsul omului, dintre **eternitate și timp**, și astfel, omul se simte în timp apropiindu-se din ce în ce mai mult de veșnicie.

Numai atunci când omul ignoră, sau dă uitării cu totul oferta lui Dumnezeu, devenind totalmente nesimțitor la aceasta - atunci când nu mai are nici o intenție de a răspunde la ea -, numai atunci se poate spune că este cu desăvârșire pierdut, ca unul care a renunțat la această mișcare spre veșnicie.

Dumnezeu face lucrătoare această veșnicie prin aceea că ne ajută să trecem peste distanța temporală dintre noi și El și dintre noi și alții. Iubirea lui Dumnezeu lucrătoare în timp este plină de iubire deoarece este din veșnicie, și acest lucru este ceea ce o face așa puternică. Lucrând în timp, ea ne ridică dincolo de timp.

Ori de câte ori oamenii simt iubirea lui Dumnezeu și îi răspund într-o oarecare măsură, ei trăiesc în veșnicie. Cu adevărat, într-un anumit fel, ori de câte ori trăiesc în dragoste unii cu alții, ei trăiesc în veșnicie.

Această înțelegere a timpului care se mișcă/îndreaptă către veșnicie ne ajută să înțelegem mai bine motivul pentru care noi ne concentrăm atenția întotdeauna spre viitor, căutând în permanență să descoperim ceea ce nu a mai fost descoperit, să ajungem în cele din urmă la ceea ce nu am atins deplin în această viață.

Timpul semnifică faptul neodihnei noastre, neputința de a ne odihni în actuala stare de lucruri, faptul că ne îndreptăm întotdeauna către acea stare în care ne vom putea odihni deplin în Dumnezeu.

Timpul ne arată că ne găsim suspendați deasupra abisului nimicniciei. Iată de ce ne străduim neîncetat să înțelegem cine suntem și ce este în jurul nostru. Nu putem înțelege pe deplin sensul

lucrurilor în această viață temporală. Momentul actual este întotdeauna un moment care se extinde în nădejdea unui alt timp.

Nu este numai un moment actual. Nu avem aici un „prezent“, în sensul cel mai larg al cuvântului. Numai Dumnezeu, plinătatea ființei, are acest prezent veșnic. Prin timp, ne mișcăm către un răspuns tot mai deplin către Dumnezeu, către oferta iubirii Sale, iar Dumnezeu ne atrage către adevărata noastră existență.

Din acest motiv trebuie să privim dincolo de acest moment prezent, lucrând în el pentru viitor, pentru a găsi în veșnicie adevărata noastră existență. Lăsând în urmă celelalte lucruri, ne îndreptăm cu toată ființa către cele ce vor să fie. Ceea ce se află în acest prezent temporal suferă o moarte treptată.

Timpul e ca o distanță dintre cele două capete ale unui pod. E aici ceva ambiguu, nesigur. Avem de-a face cu o mișcare fie în direcția morții, fie în cea a plinătății vieții. Este o fugă din Egipt ce trece prin pustiul Sinai și care se îndreaptă către Canaan; e fuga lui Lot din Sodoma spre un alt loc, trecând printr-o țară în care nu poate rămâne.

A rămâne pe loc înseamnă a muri; trebuie să continuăm să mergem, ignorând această stare amenințată de moarte, încredințați că vom găsi plinătatea vieții. Practic, aceasta înseamnă că nu mai trăim pentru noi înșine, ci pentru Cel pe Care Îl vom găsi numai dacă vom muri față de noi (dacă ne vom lepăda de noi înșine).

Acceptăm pierderea unei vieți amăgitoare pentru a găsi adevărata viață; aceasta înseamnă să biruiești moarta prin moarte. Dar *numai când această acceptare a morții față de noi înșine va fi același lucru cu viața pentru Persoana supremă a lui Dumnezeu, numai atunci această moarte ne va duce la adevărata viață.* „Cel ce va voi să-și scape viața o va pierde. Și cel ce-și va pierde viața pentru Mine o va găsi.“ Sfântul Chiril al Alexandriei spune: „Nu ne

putem prezenta în fața lui Dumnezeu decât în stare de jertfă“, de moarte voluntară față de noi înșine.

Pe de altă parte, persoana care iese din sine doar pentru a acumula tot mai multe lucruri nu avansează către viață, ci către moarte. Folosindu-și **timpul** numai pentru a se arăta pe sine în prim plan, își întărește propriul egoism.

Un asemenea timp, plin de sinele cuiva, nu este propriu-zis timp, pentru că nu se mai constituie ca un interval ce separă persoanele umane, cu atât mai puțin persoanele umane de Persoana divină.

***Timpul** pe care îl trăim în egoism, departe de Dumnezeu, este doar un timp părelnic, deoarece nu-l folosim pentru a ieși din noi spre o altă persoană.*

Timpul care nu este altceva decât un interval dintre o persoană și lucrurile de obținut, sau dintre el și celelalte persoane considerate ca obiecte de exploatat sau de uz personal, nu poate fi sub nici o formă considerat timp; este pur și simplu o goană în pustiul propriului suflet către moartea totală.

Timpul nu e lipsit de o oarecare realitate, iar când este înțeles ca un interval în care persoanele se întâlnesc una cu alta și, în cele din urmă, cu Persoana lui Dumnezeu, atunci, în acest caz, timpul este pozitiv și creator.

Timpul este real și creator atunci când o persoană avansează, în călătoria ei prin timp, către o unire a vieții sale cu ceilalți și cu viața nesfârșită a lui Dumnezeu. Timpul este o mișcare reală a persoanei umane spre ceva de dincolo de ea cu scopul de a reduce distanța dintre ea și Dumnezeu.

Numai trecerea prin timp, considerată ca o adevărată călătorie, ne poate duce în veșnicie - și nu încercând să scăpăm de

timp - pentru aceea că trecem prin acest interval numai în măsura în care ne unim în iubire cu Persoana supremă a lui Dumnezeu.

Atâta timp cât rămânem închiși în noi înșine, Dumnezeu Se depărtează de la noi, pentru că și noi ne îndepărtăm de alți oameni neputând intra în comuniune personală cu ei. Nu putem intra în comuniune deplină cu Dumnezeu în această viață din pricină că păcatul ne trage înapoi.

Nu mă pot întâlni cu Persoana supremă a lui Dumnezeu decât prin persoana aproapelui meu, și dacă nu-L pot găsi pe Dumnezeu în și prin persoana aproapelui, nu-l voi putea descoperi cu adevărat nici pe aproapele meu.

Dacă nu L-am găsit pe Dumnezeu în el, nu voi descoperi nici realitatea mereu nouă și profundă din aproapele meu, anume aceea care mă ajută să ies din mine însumi și-mi dă viață. În acest mod, a călători dincolo de timp spre veșnicie nu e de natură să ne scoată din zona relațiilor interpersonale. Această concepție o întâlnim în platonism sau în diferite concepții filosofice despre veșnicie“.

ANEXA 2

DIMENSIUNEA RETORICĂ **A DISCURSULUI MUZICAL**

Discursul muzical are exigențe retorice foarte puternice, care se manifestă atât în planul componistic, dar și în cel interpretativ. Retorica muzicală este „o latură esențială a compoziției din Renaștere și Baroc, ce se referă la persuasiunea oratorială asupra auditoriului”⁶⁸⁰. La baza tuturor noțiunilor **retorice** și a **aplicării** lor **în muzică** se regăsesc lucrări din literatura **oratorială** și **retorică** a autorilor antici (**Aristotel; Quintilian, Cicero**).

Scopul retoric al oricărui discurs este acela de a naște „**afecte**” (pasiuni, sentimente) în sufletul celor din public. În concepția antică, „ars oratorie” presupunea învățarea, cunoașterea corectă a limbii, a legilor gramaticale și a modalității de a articula fraze, cu scopul de a convinge ascultătorul de adevărul conținutului transmis.

Johann Mattheson (1681-1764), celebru compozitor, cântăreț, scriitor, lexicograf, diplomat și teoretician al muzicii a propus translarea noțiunilor retoricii generale în cadrul discursului muzical baroc, alcătuit din următoarele momente:

⁶⁸⁰ *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. Enciclopedică, București, 2008, p. 468.

-**inventio** (alegerea și prelucrarea tematismului)

-**dispositio** sau elaboratio (regulile organizării discursului)

-**decoratio** (îmbogățirea ideii cu ajutorul figurilor și tropilor retoricii, cu scopul captării atenției ascultătorilor)

-**pronuntiatio** sau elocutio (expunerea adecvată a discursului)

Într-o altă formulare, dispoziția momentelor retorice în cadrul discursului (muzical) este următoarea⁶⁸¹:

-**inventio** (procedeele prin care ascultătorul este condus spre dezvoltarea și rafinarea unui argument)

-**dispositio** (modul de organizare a efectelor în cadrul discursului), începând cu secțiunea intitulată exordium

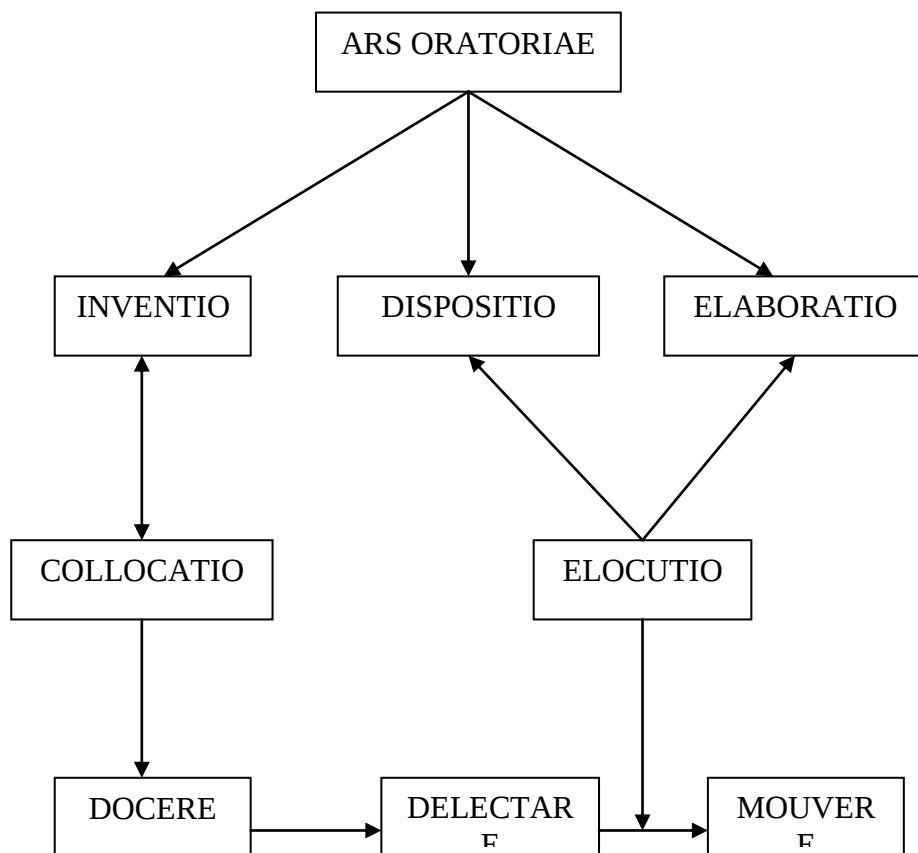
-**elocutio** (determinările stilistice) și **pronuntiatio** (prezentarea propriu-zisă)

-**memoria** (reamintirea celor mai importante ale repere ale discursului)

-**actio** (momentul final al discursului muzical)

⁶⁸¹ <http://en.wikipedia.org/wiki/Rhetoric>.

Fig. 1 – Schema retorică a discursului muzical⁶⁸²



Sistemele teoretice și practice ale Barocului se dovedesc de o complexitate uluitoare. Studiile aprofundate în domeniile legate de înălțimea, durata și intensitatea sunetelor conduc la descoperiri care au marcat limbajul muzical al acestei epoci: s-au pus bazele acusticii prin faptul că Galileo Galilei a realizat legătura între înălțimea sunetului și frecvență, Mersenne a fost autorul unor cercetări asupra difuzării sunetului, Sauveur a descoperit armonicile superioare și a propus un sistem de calculare a frecvenței.

⁶⁸² Pop, Claudia, *Retorica, ornamentația și complaisance-ul baroc*, teză de doctorat, UNMB, p. 107.

Tot atunci au apărut tratate ale principiilor sistemelor de intonație (Zarlino, Werckmeister, Rameau), s-a creat sistemul major-minor. Ritmul, metrul și tempo-ul au fost individualizate, iar desfășurarea discursului muzical a dobândit forme stabile, în dinamică a apărut noțiunea de nuanțe.

Relația dintre retorică și arta muzicală a existat din cele mai vechi timpuri, conștientizarea ei făcându-se însă abia în secolul al XVI-lea (odată cu apariția recitativului - rezultatul firesc al unui proces de apropiere treptată a muzicii de știința retoricii). În perioada 1500 – 1900, influența retoricii asupra structurării discursului muzical este majoră.

În 1600, Jacopo Peri nota: „ în felul nostru de a vorbi, unele cuvinte sunt atât de accentuate, încât se poate construi o armonie pe ele; și că în cursul vorbirii se trece peste multe altele, care nu se accentuează până apare altul, începând o nouă armonie.

Am ținut cont de aceste moduri și accente, prin care se apelează la durere, bucurie sau alte lucruri asemănătoare. Am permis basului să se miște potrivit acestora, când mai mult, când mai puțin potrivit afectelor, și l-am ținut strâns cu ajutorul propozițiilor bune și false, până ce vocea vorbitorului ajunge – prin mai multe note de trecere – la ceea ce în discurs, poate deschide calea unei noi consonanțe”⁶⁸³.

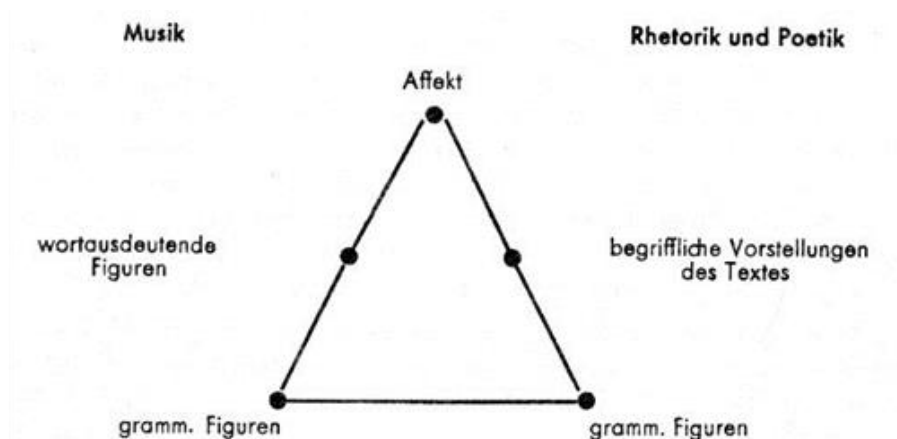
În timpul Renașterii, retorica este readusă în prim-plan ca moment important al educației: în școlile și universitățile italiene, un loc important l-au deținut arta oratorică și retorica, iar muzica (vocală sau instrumentală) era tratată ca „un limbaj (discurs) sonor

⁶⁸³Unger, Hans-Heinrich, *Die Beziehungen zwischen Musik u. Rhetorik* Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 1941, p. 2.

intraductibil, un limbaj al sentimentelor, folosind legile retoricii ca principiu de construcție a discursului muzical”⁶⁸⁴.

În cadrul tezei sale de doctorat, prof. Ekaterina Hanke reflectează asupra modelului propus de Unger asupra fenomenului retoric din cadrul discursului⁶⁸⁵:

Fig. 2 – Fenomenul retoric (Unger)



Spre exemplificare: dintre figurile retorice muzicale realizate prin procedura întreruperii discursului amintim doar câteva:

-*Aposiopesis*, tăcerea concomitentă a vocilor (pauza generală), reprezentând moartea sau eternitatea

-*Tmesis (Suspiratio)*, pauze introduse în discurs, creând astfel tensiune sau efect de suspin

-*Ellipsis*, întreruperea bruscă a unei idei, pentru a continua discursul cu o altă idee.

Astfel, figurile gramaticale ale discursului muzical sunt corelate atât cu retorica, cât și cu arta poeziei, ajungând la scopul

⁶⁸⁴ Toduță, Sigismund, Türk, Hans Peter, *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, Vol. 2/I, București, Editura Muzicală, 1973, p. 68.

⁶⁸⁵ Unger, Hans-Heinrich, *Die Beziehungen zwischen Musik u. Rhetorik* Hildesheim. Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 1992, p. 98.

comun al transiterii afectului (sentimentului cu care trebuie convinsă instanța publicului de adevărul operei de artă).

Dimensiunile retorice ale discursului muzical au implicații profunde atât în analiza formelor și genurilor muzicale, dar și în ceea ce privește aprofundarea ei din perspectivă estetică, semiotică și semantică. Acestea vor fi aprofundate într-o lucrare ulterioară, mai amplă.

NOTĂ BIOGRAFICĂ

PETRUȚA MĂNIUȚ-COROIU (n. 1976): muzicolog, compozitor, pianist, doctor în muzică, conf. univ. dr. al Universității „Transilvania” Brașov, autor a peste 20 volume de specialitate și de poeme.

DE ACELAȘI AUTOR

„Premisele metaforei epistemologice în gândirea muzicală a compozitorului Aurel Stroe” (2005)

„Spiritul modernității în creația muzicală românească din secolul al XX-lea – profil componistic Aurel Stroe” (2005)

„Tratat de forme și genuri muzicale – analize stilistice comparative: Concertul instrumental” (2005)

“Cronica ideilor contemporane - studii și publicistică” (serie: 2005 și 2014)

„Tratat de forme și genuri muzicale – *Forme mai puțin frecvente în istoria muzicii*” vol. A 1 (2007)

„Tratat de forme și genuri muzicale – *Forme frecvente în istoria muzicii*” vol. B 1 (2007)

„Gândirea componistică în concertele instrumentale ale lui Aurel Stroe”, vol. 1 și vol. 2 (2007)

„Muzica de dragoste a lumii” (2008)

„Foarte de dragoste” – poeme (2006)

„Tratat de singurătate” – poeme (2006)

„Exilul de tine” – poeme (2007)

BIBLIOGRAFIE selectivă:

1. **Bent, Ian**, *Analisi musicale*, EDT, Torino, 1990
2. **Brâncuși, Constantin**, *206 dodii*, Ed. Aletheia, Bistrița, 2002,
3. **Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978
4. **Cage, John**, *Silence* (lectures and writings), Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961
5. **Grigoriu, T.**, *Muzica și nimbul poeziei*, Ed. muzicală, Buc., 1986
6. **Iorgulescu, Adrian**, *Timpul și comunicarea muzicală*, Ed. muzicală, București, 1991
7. **Niculescu, Ștefan**, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, Buc., 1980
8. **Renoue, Marie**, *Semantique et perception esthetique*, Pulin, s.a.
9. **Stoianova, Ivanka**, *Manuel d'analyse musicale – Les formes classiques simples et complexes*, Ed. Minerve, Paris, 1996
10. **Stoianova, Ivanka**, *Manuel d'analyse musicale - Variations, sonate, formes cycliques*, Ed. Minerve, Paris, 2000
11. **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Muzicală, Buc., 2005
12. **Timaru, Valentin**, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Ed. Universității din Oradea, Oradea, 2003
13. **Timaru, Valentin**, *Muzica noastră cea spre ființă*, Ed. Galaxia Gutenberg, Târgu-Lăpuș, 2008
14. **Unger, Hans-Heinrich**, *Die Beziehungen zwischen Musik u. Rhetorik* Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 1941
15. *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. științifică și enciclopedică, Buc., 1984

Petruța Măniuț-Coroiu: Tratat de forme și genuri muzicale (I)

16.*Grove's New Dictionary for Music and Musicians*

17.*Oxford Concise Dictionary of Music*, Oxford University Press,
2007

_CUPRINS

Introducere...pag. 3

Abordare preliminară: forma muzicală... pag. 6

Definirea noțiunii de formă muzicală... pag. 6

Clasificarea formelor muzicale... pag. 8

Schema formei muzicale... pag. 9

Relația între conținut și formă în actul muzical... pag. 10

Relația între melodie și formă în actul muzical... pag. 14

Elemente macroformale ale analizei muzicale... p. 15

Elemente microformale limbajului muzical... p. 16

Celula muzicală... p. 16

Motivul muzical... pag. 16

Fraza muzicală... pag. 18

Perioada muzicală... pag. 19

Cadența... pag. 20

A.FORME MUZICALE FRECVENTE ÎN ISTORIA MUZICII:

A.1.Formele strofice:

A.1.1.LIED...pag. 24

A.1.2.MENUET...pag. 34

A.1.3.SCHERZO...pag. 40

A.2.Formele cu refren:

RONDO...pag. 44

A.3.Formele variaționale:

TEMA CU VARIAȚIUNI...pag. 56

A.4.Formele tematice complexe:

A.4.1.SONATA...pag. 71

A.4.2.FUGA...pag. 83

B. FORME MAI PUȚIN FRECVENTE ÎN ISTORIA MUZICII:

- B.1.Bagatela...pag. 92
- B.2.Balada...pag. 94
- B.3.Barcarola...pag. 99
- B.4.Capriciul...pag. 100
- B.5.Ciaccona... pag. 103
- B.6.Cântec fără cuvinte... pag. 105
- B.7.Ecossaise...pag. 107
- B.8.Elegie... pag 108
- B.9.Fantezie... pag. 110
- B.10.Fughetta... pg. 112
- B.11.Humoresca... pag. 113
- B.12.Impromptu... pag. 114
- B.13.Mazurca... pag. 116
- B.14.Momentul muzical... pag. 118
- B.15.Nocturna... pag. 119
- B.16.Parafraza... pag. 121
- B.17.Passacaglia... pag. 122
- B.18.Pastorala... pag. 124
- B.19.Perpetuum mobile... pag. 126
- B.20.Polca... pag. 128
- B.21.Poloneza... pag. 130
- B.22.Preludiul... pag. 132
- B.23.Rapsodie... pag. 135
- B.24.Romanța... pag. 138
- B.25.Secvența... pag. 141
- B.26.Studiu... pag. 144
- B.27.Tarantella... pag. 146
- B.28.Toccata... pag. 147

Procedee componistice care pot modifica forma unei lucrări muzicale... pag. 150

Segmente muzicale ale operei de artă care nu modifică schema
forme... pag. 153

Structura și expresivitatea formelor muzicale moderne... pag. 155

Analiza muzicală... pag. 161

Istoricul analizei muzicale... pag. 163

Anexa 1: Concepția despre timp în scrierile Pr. Prof. Dumitru
Stăniloae... pag. 165

Anexa 2: Dimensiunea retorică a discursului muzical... pag. 176

Notă biografică... pag. 182

Bibliografie... pag. 185

Volumul intitulat TRATAT DE FORME ȘI GENURI MUZICALE reprezintă finalizarea unui efort de cercetare, sinteză și analiză de aproape două decenii de activitate pedagogică preuniversitară și universitară. Marile capitole ale primului volum al lucrării se referă la analiza formelor muzicale mai frecvente și mai puțin frecvente ale istoriei muzicii. Cel de-al doilea volum va urmări realizarea unei perspective asupra genurilor muzicale ale muzicii clasico-romantice, dar și a unor considerații asupra aspectelor arhitectonice din alte domenii ale artei sonore (muzică bizantină, muzică de jazz).

Fiecare capitol conține mai multe secțiuni: accepțiuni ale termenului, istoricul formei, caracteristici arhitectonice, exemplificare, propuneri de audiție și analiză, caracteristici expresive. Am adăugat fiecărui capitol importante momente intitulate „*sugestii de analiză și audiție*”, dar și „*capacități expresive*”, dedicate fiecărui segment analizat din necesitatea de a acorda un spațiu semnificativ celei mai importante funcții a actului sonor artistic: cea expresivă, semnificantă, copleșită de ardența unui mesaj direct și iminent.

Petruța Măniuț-Coroiu