



LIVIA TEODORESCU-CIOCĂNEA

**TRATAT DE
FORME ȘI ANALIZE
MUZICALE**

GRAFOART

LIVIA TEODORESCU – CIOCĂNEA

**TRATAT DE FORME
ȘI ANALIZE MUZICALE**

781.5
T38

LIVIA TEODORESCU – CIOCĂNEA

*Tratat
de
Forme și analize muzicale*

Ediție revizuită

Colectia Muzicală

GRAFOART

2014

©2014. Toate drepturile rezervate.
Copierea de orice fel se va efectua exclusiv
cu acordul scris al S.C. Casa de Editură GRAFOART.

Referenți științifici:
prof. univ. dr. Dan Voiculescu prof.
univ. dr. Octavian Nemescu
Coperta: **Iuliana Ciocănea-Teodorescu**

Prima ediție a acestei lucrări a apărut în anul 2005 la Editura Muzicală.

În 2007, lucrarea a fost distinsă cu
Premiul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Romania.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

TEODORESCU-CIOCĂNEA, LIVIA

Tratat de forme și analize muzicale / Livia Teodorescu-Ciocănea ;
ed.: Matei Bănică. - București : Grafoart, 2014
ISBN 978-606-8486-70-3

I. Bănică, Matei (ed.)

78

ISMN: 979-0-707653-42-5

EDITURA MUZICALĂ GRAFOART

București, str. Brașov nr. 20

LIBRĂRIA MUZICALĂ G. Enescu

București, piața Sfinții Voievozi nr. 1

TEL.: 0747 236 278 (07-GRAFOART); 021 315 07 12

E-MAIL: **GRAFOART1991@GMAIL.COM**

COMENZI ON-LINE: **WWW.LIBRARIAMUZICALA.RO**

Motto:

*„Plutea o floare de tei
înăuntrul unei gândiri abstracte...”*

Nichita Stănescu
„Semn 1” (Noduri și Semne)

*Dedic această carte
mamei mele,
profesoara Olga Teodorescu,
iubitoare de poezie și analiză literară,
și fiicei mele, Iuliana.*

Marco Polo describes a bridge, stone by stone.

But which is the stone that supports the bridge? Kublai Khan asks.

The bridge is not supported by one stone or another, Marco Polo answers, but by the line of the arch that they form.

Kublai Khan remains silent, reflecting. Then he adds: *Why do you speak to me of the stones? It is only the arch that matters to me.*

Polo answers: *Without stones there is no arch.*

Italo Calvin
Invisible Cities

Prefață

Tratatul de Forme și analize muzicale reprezintă o versiune adăugită și revizuită a lucrării *Forme și analize muzicale*, publicată în 2003. Toate capitolele au fost extinse. Au fost introduse mai multe exemple muzicale analizate, comentarii și scheme, precum și alte puncte de vedere bazate pe o bibliografie lărgită. Textele au fost reformulate și îmbogățite cu explicații, definiții și viziuni analitice comparate. Părțile 3, 4 și 5 au suferit cea mai semnificativă augmentare. Au fost adăugate noi exemple de analize ale unor lucrări simfonice și concertante.

Tratatul se adresează nu numai studenților de la Universitățile și Liceele de muzică, dar și profesorilor, interpreților, compozitorilor - muzicienilor și iubitorilor de muzică, în general. Fiind structurată asemenea unui curs, problematica fiecărui capitol este cuprinsă în sugestii și întrebări pentru lucrări de seminar, care reprezintă totodată posibile subiecte pentru examenele curente. Este indicată o bibliografie muzicologică și muzicală (partituri), necesare pentru aprofundarea cunoștințelor despre forme și deprinderea diferitelor tehnici de analiză. Tratamente de specialitate care stau la baza acestei lucrări sunt devenite clasice în pedagogia europeană și americană: Ellis B. Kohs: *Musical Form - Studies in Analysis and Synthesis* (University of Southern California) Boston: Houghton Mifflin Company 1976; Douglas, M. Green: *Form in tonal music - An introduction to Analysis* - New York: Holt, Rinehart and Winston 1964, 1979, 1993; Arnold Schoenberg: *Fundamentals of musical composition*, Ed. Faber and Faber, London, 1967; Nicholas Cook: *A guide to musical analysis* - Oxford Univ. Press, 1987; Jonathan Dunsby & Arnold Whittall: *Music Analysis - in theory and practice* - University of London, King's College, London / Boston, 1988; W.E. Caplin: *Classical Form* - Oxford Univ. Press, 1998 etc. O particularitate a acestei cărți o reprezintă studiul formelor omofone și polifonice nu numai în contextul stilistic în care acestea au luat naștere, ci cu extensii stilistice până în sec. XX și XXI. Lucrarea oferă, pe lângă sistematizarea cunoștințelor teoretice, exemple muzicale comentate și analizate.

În prima parte a lucrării sunt definiți termenii uzuali în practica analitică, având un grad mare de generalitate, deosebit de utili pentru înțelegerea corectă a problematicii disciplinei *Forme și analize muzicale*. Pornind de la o paralelă între limbajul natural și limbajul muzical, între analiza de text literar și analiza muzicală, sunt identificate posibilele corespondențe dintre acestea. Este analizată ipoteza potrivit căreia forma muzicală este rezultatul incidenței dintre un sistem intonațional și o categorie sintactică (Șt. Niculescu). Sunt discutate și

probleme de percepție a formei atât în procesul audii cât și în procesul analitic. Un accent deosebit s-a pus pe înțelegerea ierarhizării nivelelor structurale ale textului muzical și pe înțelegerea formei muzicale ca rezultat al întrepătrunderii dintre nivelul configurațiilor ritmico-melodice de suprafață și nivelul profund al structurii armonice (Salzer, F., Green, D.M.).

Partea a II-a studiază structuri și arhetipuri ale formelor tonale, pornind de la o foarte detaliată prezentare a elementelor de morfologie muzicală (Motive, Frazee, Perioade, Propoziții). Sunt indicate tipologiile frazelor, motivelor, perioadelor precum și criteriile de analiză ale acestora, ilustrate prin exemple muzicale.

Partea a III-a studiază tipologiile formelor și genurilor omofone tonale: Lied, Menuet / Scherzo, Rondo, Temă cu variațiuni, Sonată. Forma de sonată este ilustrată și ca aplicație în alte genuri camerale precum cvartetul, printr-o analiză din creația lui Bartók (extensie stilistică a genului).

Partea a IV-a este o incursiune în muzica Renașterii și a Barocului, cu extensii stilistice până în sec. XX (Penderecki). Sunt studiate formele polifonice vocale și instrumentale în ipostazele originare precum și în ipostazele moderne și contemporane (Hindemith, Shostakovich).

Partea a V-a reprezintă o viziune la scara genului simfonic-concertant și liric a formelor studiate în capitolele precedente.

Partea a VI-a prezintă cele mai importante orientări analitice ale secolului XX. Sunt descrise o serie de metode de analiză care largesc orizontul celor care studiază atât compoziția cât și interpretarea muzicală, prin înțelegerea modului flexibil în care pot fi aplicate acestea în corespondență cu natura muzicii analizate.

Această lucrare este rodul activității mele pedagogice în cadrul Universității Naționale de Muzică din București (începând cu anul 1992) și se adresează tuturor categoriilor de studenți ai diferitelor secții: compoziție, dirijat orchestră, dirijat cor academic, interpretare instrumente, canto, pedagogie, muzică religioasă, jazz și muzică ușoară. Sper ca apariția acestei cărți să fie în beneficiul tuturor celor care doresc să înțeleagă muzica, să caute "adevărul" acesteia și totodată propriul adevăr. Mulțumesc măștrilor cărora le-am fost, de-a lungul anilor, studentă și, mai târziu, asistentă, pentru faptul că m-au inițiat și m-au condus spre o cuprindere a domeniului atât de vast și complex al *Formelor și analizelor muzicale*: acad. profesor univ. Ștefan Niculescu, profesor univ. dr. Dan Buciu, profesor univ. dr. Dinu Ciocan, profesor univ. dr. O. Nemescu, profesor univ. dr. Liana Alexandra, profesor univ. dr. Doina Rotaru. Aduc un omagiu și un gând de recunoștință regretaților mei măștri: Myriam Marbe și Anatol Vieru. Mulțumesc compozitoarei Dr. Margaret Lucy Wilkins - head of composition - University of Huddersfield UK, pentru deschiderea și libertatea de spirit pe care mi-a cultivat-o în cei 2 ani de studiu pentru doctorat în compoziție în Marea Britanie.

Livia Teodorescu - Ciocănea

CUPRINS

PARTEA 1: FORMA ȘI ANALIZA MUZICALĂ / 19

Capitolul 1: Forma și limbajul muzical / 19

- 1.1. Definirea termenilor / 19
 - 1.1.1. Limbajul / Limbajul muzical / 19
 - 1.1.2. Textul / Textul muzical / 20
 - 1.1.3. Vocabularul / Vocabularul muzical / 20
 - 1.1.4. Morfologia / Morfologia muzicală / Morfologia spectrală / 20
 - 1.1.5. Sintaxa / Sintaxa muzicală / Sintaxa spectrală / 21
 - 1.1.6. Sistemul / Sistemele intonaționale / 21
 - 1.1.7. Structura / Structura muzicală / 22
- 1.2. Categoriile sintactice muzicale / 23
- 1.3. Formele muzicale / 24

Capitolul 2: Percepția formei în muzică / 25

- 2.1. Noțiuni de percepție a formei în procesul audiției / 25
 - 2.1.1. Percepția parametrilor muzicali / 25
 - 2.1.2. Conceptul de tensiune muzicală / 26
 - 2.1.3. Conceptul de energie a fluxului muzical / 26
- 2.2. Noțiuni de percepție a formei în procesul analitic / 26
 - 2.2.1. Nivele structurale / 26
 - 2.2.2. Forma muzicală ca arhetip / 27
 - 2.2.3. Articularea formei muzicale / 27
 - 2.2.4. Ierarhizarea structurală / 27
 - 2.2.5. Situații paradigmatică la care se reduc tipologiile formelor muzicale / 29
- 2.3. Exemple muzicale comentate / 30

PARTEA a 2-a: STRUCTURI ȘI ARHETIPURI ALE FORMELOR MUZICALE / 39

Capitolul 3: Analiza morfologico-sintactică muzicală / 39

- 3.1. Fraza muzicală / 39
 - 3.1.1. Criterii de analiză a frazei / 40

- 3.1.2. Tipologia frazelor / 43
- 3.1.3. Formarea unei unități structurale superioare frazei / 45
- 3.1.4. Tipuri de relații între fraze / 47
- 3.2. Structura armonică a frazei / 48
 - 3.2.1. Modalități de organizare armonică a frazelor / 48
 - 3.2.2. Tipuri de organizare armonică a frazelor.
Scheme armonice / 50
 - 3.2.3. Tipuri de cadențe care caracterizează o frază.
Gradul de completivitate a cadențelor / 51
 - 3.2.4. Modalități de dezvoltare a frazelor / 53
- 3.3. Structura melodică a frazei / 54
 - 3.3.1. Motivul / 54
 - 3.3.2. Dimensiunile motivului / 55
 - 3.3.3. Clasificarea motivelor după dimensiunile
și structura acestora / 56
 - 3.3.4. Caracteristicile motivelor / 61
 - 3.3.5. Componenta structurală a motivelor / 61
 - 3.3.6. Procedee de lucru motivic / 62
- 3.4. Exemple de analiză / 63
 - 3.4.1. Exemplu de analiză a unei structuri frazeologice de tip
melodic / 63
 - 3.4.2. Exemplu de analiză a unei structuri frazeologice de tip non-
melodic / 65
- 3.5. Perioada muzicală / 66
 - 3.5.1. Criterii de analiză a perioadei muzicale / 66
 - 3.5.2. Tipologia perioadelor. Secțiunea / Partea / 70
 - 3.5.3. Organizarea armonică a perioadei / 71
 - 3.5.4. Tipologia mișcărilor armonice ale perioadei muzicale / 72
 - 3.5.5. Exemple de organizare interioară a perioadelor / 75
- 3.6. Propoziția / 77
- 3.7. Tipologiile frazelor și perioadelor în exemple muzicale / 88

Capitolul 4: Tipologiile formelor muzicale / 103

- 4.1. Criterii generale de clasificare a formelor muzicale / 103
- 4.2. Formele simple / 107
- 4.3. Formele multipartite derivate / 109
- 4.4. Formele complexe / compozite (compuse sau dezvoltate) / 111
- 4.5. Formele binare și ternare din perspectiva continuității /
discontinuității tonale / 112
 - 4.5.1. Formele bipartite de tip continuu / 112

- 4.5.1.1. Forma bipartită simplă de tip continuu / 113
- 4.5.1.2. Forma bipartită rotunjită (cu mică repriză) de tip continuu / 114
- 4.5.1.3. Forma bipartită echilibrată (cu rimă) / 116
- 4.5.1.4. Alte forme de tip continuu - Monopartită / 117
- 4.5.2. Forme bipartite de tip discontinuu / 117
 - 4.5.2.1. Forma bipartită simplă de tip discontinuu / 118
 - 4.5.2.2. Forma bipartită rotunjită (cu mică repriză) de tip discontinuu / 118
 - 4.5.2.3 Barform / 119
- 4.5.3. Forma tripartită continuă divizată doar prin design / 119
- 4.5.4. Forma tripartită de tip discontinuu / 120
- 4.5.5. Forma tripartită integral discontinuă / 120
- 4.5.6. Alte forme de tip discontinuu / 121
- 4.6. Forme binare complexe. Continuitate / Discontinuitate / 121
- 4.7. Forme ternare complexe / compozite / 122
 - 4.7.1. Tipuri de conexiuni între părțile tripartitei compozite / 123
 - 4.7.2. Extensii anterioare și posterioare ale formei tripartite complexe / 123

PARTEA a 3-a: STUDIUL FORMELOR TONALE OMOFONE VOCALE ȘI INSTRUMENTALE / 125

Capitolul 5: Liedul - Gen și Formă / 125

- 5.1. Liedul ca arhetip formal. Tipologie / 125
- 5.2. Liedul ca gen. Scurt istoric al genului / 126
- 5.3. Liedul ca formă / 129
 - 5.3.1. Forma de lied simplu (mic) / 129
 - 5.3.2. Forma de lied complex (mare) / 129
 - 5.3.3. Forme derivate de lied / 130
 - 5.3.4. Forme de lied în diferite genuri muzicale / 130
- 5.4. Tipologia formelor de lied după numărul articulațiilor / 131
 - 5.4.1. Forma de lied monopartit / 131
 - 5.4.2. Forma de lied bipartit / 132
 - 5.4.3. Forma de lied tripartit / 135
- 5.5. Exemple de analiză: Forma de lied simplu și derivat / 137
- 5.6. Exemple de analiză: Forme de Lied complex și derivat / 145

Capitolul 6: Menuet / Scherzo / 149

- 6.1. Menuetul / 149
- 6.2. Scherzo-ul / 150

- 6.2.1. Scherzo-ul cu două Trio-uri / 151
- 6.2.2. Scherzo - Sonată / 151
- 6.3. Exemple de analiză / 152

Capitolul 7: Rondo-ul / 155

- 7.1. Elementele structurale ale Rondo-ului / 155
- 7.2. Forme preclasice ale Rondo-ului / 157
 - 7.2.1. Rondo-ul popular / 157
 - 7.2.2. Rondo-ul preclasic (parizian) / 158
- 7.3. Forme clasice ale Rondo-ului / 158
 - 7.3.1. Rondo-ul clasic mic / 158
 - 7.3.2. Rondo-ul clasic mare / 159
 - 7.3.3. Rondo-ul clasic vienez / 159
 - 7.3.3.1. Detalii privind aspectele structurale și tonale ale Rondo-ului clasic vienez (cu elemente de sonată) / 160
 - 7.3.3.2. Caracteristicile Rondo-ului clasic vienez (cu elemente de sonată) / 160
- 7.4. Rondo-ul – Sonată / 163
- 7.5. Marele Rondo-Sonată (The Great Sonata Rondo) / 163
- 7.6. Rondo-ul cu variațiuni / 163
- 7.7. Alte construcții ale rondo-ului în creația clasică / 164
- 7.8. Algoritm de analiză pentru Rondo / 164
- 7.9. Exemplu de analiză: Beethoven *Sonata Pathétique* op.13 nr. 8 partea a III-a / 164

Capitolul 8: Tema cu variațiuni / 167

- 8.1. Tema cu variațiuni: formă / gen / 167
- 8.2. Caracteristici generale / 168
- 8.3. Categoriile generale de variațiuni / 169
- 8.4. Parametrii constanți și variabili ai temei în procesul variațional / 170
- 8.5. Tipuri de variațiuni / 171
- 8.6. Principii de structurare a formei de ansamblu a temei cu variațiuni / 173
- 8.7. Exemplu de analiză: Mendelssohn Bartholdy „*Variations sérieuses*” op. 54 / 174
- 8.8. Tehnica de variațiune continuă la Debussy / 176
- 8.9. Exemple de analiză din creația lui Debussy / 177
- 8.10. Variațiuni orchestrale concertante / 182
 - 8.10.1. Exemplu de analiză: Rahmaninov - *Rapsodia pe o temă de Paganini* pentru pian și orchestră / 182

Capitolul 9: Sonata / 185

- 9.1. Genul de Sonată. Generalități / 185
- 9.2. Sonata barocă (gen) / 186
- 9.3. Sonata clasică (gen) / 187
- 9.4. Sonata scarlattiană (gen și formă) / 189
- 9.5. Sonata ca formă. Generalități / 192
 - 9.5.1. Scurt istoric al formei de sonată / 193
- 9.6. Forma de sonată: Plan tonal și secțiuni / 194
 - 9.6.1. Expoziția formei de sonată / 196
 - 9.6.2. Dezvoltarea / 203
 - 9.6.3. Repriza / 205
- 9.7. Sonate atipice / 207
- 9.8. Paralelă între forma sonatei scarlattiene și forma sonatei clasice vieneze / 208
- 9.9. Exemplu de analiză: Beethoven: *Sonata „Pathétique” op. 13 nr. 8 în do minor* – partea I / 210

Capitolul 10: Aplicații ale formei de sonată în genul cameral

Forma de sonată în cvartetul instrumental;

Extensii stilistice: Béla Bartók / 215

- 10.1. Algoritm de analiză a limbajului bartokian / 215
- 10.2. Exemplu de analiză a limbajului bartokian:
Bartók - *Mikrokosmos* nr. 98 vol. IV / 216
- 10.3. Analiză: Béla Bartók – *Cvartetul de coarde nr. 2* – Partea I / 216

PARTEA a 4-a: STUDIUL FORMELOR POLIFONICE

VOCALE ȘI INSTRUMENTALE (Evul mediu, Renaștere, Baroc – extensii stilistice în Clasicism și sec. XX) / 219

Capitolul 11: Forme și genuri polifonice vocale / 219

- 11.1. Conceptul de Polifonie / 219
- 11.2. Scurt istoric al evoluției scriiturii polifonice generatoare de
forme polifone / 221
- 11.3. Epocile polifoniei vocale / 223
- 11.4. Motetul Renașterii / 224
- 11.5. Aria da capo (barocă) / 225
- 11.6. Genuri polifonice vocale derivate din Motet: *Missa*, *Requiemul*,
Oratoriul, *Pasiunea* / 227
- 11.7. Exemplu de analiză: Beethoven *Missa solemnis* / 228

11.8. Extensii stilistice în limbajul sec. XX. Exemplu de analiză:

Penderecki *Oratoriul „Dies Irae”* / 23111.8.1. Elemente de limbaj în lucrarea vocal simfonică *Dies Irae* de Penderecki / 23211.8.2. Analiza părții I *Lamentatio* din oratoriul *Dies Irae* de Penderecki / 232**Capitolul 12: Forme și genuri polifonice instrumentale ale Barocului:****Invențiunea și Fuga / 235**

12.1. Invențiunea / 235

12.2. Fuga / 236

12.2.1. Tipuri de fugă / 236

12.2.2. Construcția arhitectonică a fugii / 238

12.2.3. Zona expozitivă / 242

12.2.4. Zona evolutivă (Divertismentul sau Dezvoltarea) / 245

12.2.5. Zona revenirii tonale / 245

12.2.6. Tehnici variaționale / 245

12.3. Exemple de analiză (Bach *Invențiunea* nr.1 (2 voci);Bach *Fuga în Do* caiet I) / 24612.4. *Arta Fugii* de Bach / 24812.4.1. Tipologia fugilor în *Arta Fugii* de Bach / 24812.4.2. Exemplu de analiză: Bach *Arta Fugii, Fuga nr.5* / 24912.5. *Ludus tonalis* de Hindemith / 250

12.5.1. Exemplu de analiză:

Hindemith *Ludus tonalis* Fuga nr 1 în Do / 25112.6. Shostakovich *24 Preludii și Fugi* / 25212.6.1. Exemplu de analiză: Shostakovich *Fuga nr. 2* / 253**Capitolul 13: Variațiuni polifonice.****Forme variaționale polifonice de tip continuu:****Passacaglia și Ciaccona / 255**

13.1. Tipuri de variațiuni continue polifonice;

Passacaglia și Ciaccona / 255

13.1.1. Passacaglia. Caracteristici generale / 256

13.1.2. Ciaccona. Caracteristici generale / 256

13.1.3. Tipuri de structuri ostinate / 256

13.2. Passacaglia și Ciaccona: deosebiri și asemănări / 257

13.3. Strategia de ansamblu a formelor variaționale polifonice:

Passacaglia și Ciaccona / 258

13.4. Exemple de analiză / 259

13.4.1. Bach *Passacaglia și Fuga în do minor pentru orgă* / 259

13.4.2. Brahms – Passacaglia (Finale) din *Variațiuni pe o temă de Haydn* / 261

13.4.3. Bach – Chaconne din *Partita a II-a pentru vioară solo* / 262

Capitolul 14: Suita instrumentală barocă / 265

14.1. Tipologia suitelor instrumentale în Baroc / 265

14.2. Caracteristicile principalelor dansuri instrumentale / 266

14.3. Racordarea dansurilor instrumentale la dezvoltarea formelor clasice / 267

14.4. Model de analiză a pieselor din suita sau sonata instrumentală barocă / 267

14.5. Viziune comparată a diferitelor tipuri de lucrări baroce care poartă denumirea de *Suite, Partite sau Sonate* / 268

PARTEA a 5-a: APLICAREA FORMELOR OMOFONE ȘI POLIFONICE ÎN GENUL CONCERTANT ȘI SIMFONIC / 271

Capitolul 15: Genul concertant – Concertul instrumental / 271

15.1. Concertul instrumental. Generalități / 271

15.2. Concerto grosso / 271

15.3. Concertul instrumental preclasic (J. Ch. Bach) / 273

15.3.1. Scheme structurale și tonale ale concertului preclasic și clasic / 274

15.4. Concertul instrumental clasic / 275

15.4.1. Concerto-Sonata (Partea I de concert) / 276

15.4.2. Concerto-Rondo (Rondo de concert sau Partea a III-a de Concert) / 278

15.5. Concertul instrumental romantic / 279

15.5.1. Viziune comparată asupra schemelor structurale și tonale ale părții I a concertului preclasic, clasic și romantic / 280

15.6. Concertul modern și contemporan / 280

15.7. Forma de sonată în Concertul instrumental (Concerto-Sonata) / 281

15.7.1. Exemplu de analiză: Beethoven - *Concertul pentru pian și orchestră nr. 1 în Do major – partea I* / 281

15.7.2. Exemplu de analiză: Beethoven - *Concertul pentru pian și orchestră nr. 3 în do minor partea I* / 283

15.7.3. Exemplu de analiză: Grieg - *Concertul pentru pian și orchestră în la minor - partea I* / 285

15.7.4. Exemplu de analiză: Schumann - *Concertul pentru pian și orchestră în la minor - partea I* / 286

15.8. Forma de Lied Complex în Concertul instrumental / 288

- 15.8.1. Exemplu de analiză: Beethoven *Concertul pentru pian nr. 1 în Do major - partea a II-a* / 288
- 15.8.2. Exemplu de analiză: Chopin *Concertul pentru pian nr. 1 în mi minor - partea a II-a* / 288
- 15.9. Forma de rondo în Concertul instrumental (Concerto-Rondo) / 289
 - 15.9.1. Exemplu de analiză: Beethoven – *Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră în do minor - Partea a III-a: Rondo sonată* / 289

Capitolul 16: Genul simfonic - Simfonia / 291

- 16.1. Evoluția simfoniei / 291
- 16.2. Scurte observații stilistice / 292
- 16.3. Alte genuri simfonice / 293
- 16.4. Forma de sonată în genul simfonic / 293
 - 16.4.1. Exemplu de analiză: Beethoven, *Simfonia a V-a, partea I* / 293
 - 16.4.2. Exemplu de analiză: Brahms, *Simfonia a IV-a, partea I* / 295
 - 16.4.3. Exemplu de analiză: Bruckner, *Simfonia a IV-a „Romantica”, partea I* / 297
- 16.5. Forma de Lied complex în simfonie / 300
 - 16.5.1. Exemplu de analiză: Brahms, *Simfonia a IV-a, partea a II-a* / 300
- 16.6. Variațiuni simfonice continue / 301
 - 16.6.1. Exemplu de analiză: Brahms, *Simfonia a IV-a, partea a IV-a* / 301
- 16.7. Fuga în lucrări orchestrale / 304
 - 16.7.1. Exemplu de analiză: Bartók, *Muzică pentru coarde, percuție și celestă* / 304

Capitolul 17: Genul liric – Muzica de operă și balet / 307

- 17.1. Genul de operă / 307
- 17.2. Genul de balet / 308
 - 17.2.1. Structurile de bază ale baletului clasic / 309
- 17.3. Analiza unei lucrări coregrafice din muzica sec. XX: Stravinski: *Suita coregrafică Nunta (Les Noces)* / 310
 - 17.3.1. Elemente de limbaj în creația lui Stravinski / 310
 - 17.3.2. Particularități de limbaj în *suita coregrafică Nunta* / 311
- 17.4. Aspecte generale ale suitei coregrafice *Nunta (Les Noces sau The Wedding) de Stravinski* / 311
 - 17.4.1. Exemplu de analiză: Stravinski, *Nunta Tabloul I* / 312

PARTEA a 6-a: ORIENTĂRI ANALITICE ALE SEC. XX / 315

Capitolul 18: Metode de analiză a formelor tonale / 315

- 18.1. Metoda referențial-descriptivă / 315
- 18.2. Metoda pozitivist-constructivistă / 316
- 18.3. Metoda hermeneutică / 316
- 18.4. Metoda energetică / 318
 - 18.4.1. Exemplu de analiză „energetică” - A. Halm; Elemente tehnice. Beethoven: Sonata *Waldstein* (fragment) / 319
- 18.5. Metoda formală / 321
- 18.6. Metoda structurală / 322
- 18.7. Metoda formal-constructivistă (Riemann) / 324
- 18.8. Metoda holistică (Gestalt Theory - Schenker) / 325
- 18.9. Concluzii asupra metodelor analitice / 328

Bibliografie / 331

Partea 1

Forma și analiza muzicală

Capitolul 1

Forma și limbajul muzical

Ipoteză: *Formele muzicale sunt rezultatul incidenței dintre un sistem intonațional și o categorie sintactică.*

Conținut:

Definirea termenilor:

Limbaj / Limbaj muzical
Text / Text muzical
Vocabular / Vocabular muzical
Morfologie / Morfologie muzicală
Sintaxă / Sintaxă muzicală
Sistem / Sisteme intonaționale
Structură / Structură muzicală

Categorii sintactice muzicale

Forma muzicală

1.1. Definirea termenilor

Pentru a defini conceptul de limbaj muzical și mai ales pentru a înțelege de ce muzica este un limbaj, vom porni de la sfera mai largă a definițiilor referitoare la limbajele naturale. Vom vedea cum elementele de limbaj precum și mecanismele prin care acestea devin funcționale în procesul comunicării pot fi extrapolate în muzică. Corespondența dintre limbajul natural și limbajul muzical este biunivocă în termeni generali și flexibilă în situații particulare.

1.1.1. Limbajul este un sistem de comunicare alcătuit din sunete articulate, specific oamenilor, prin care aceștia își exprimă gândurile, sentimentele, dorințele. În domeniul picturii, prin limbaj se înțelege „un mijloc de

exprimare a ideilor sau a sentimentelor prin culoare” iar în informatică, diferitele limbaje de programare reprezintă sisteme de caractere și simboluri (DEX, ed. Univers Enciclopedic, București, 1998).

Limbajul muzical este un sistem de comunicare prin intermediul sunetelor muzicale. Spre deosebire de limbajele naturale, limbajul muzical își crează propriul sistem fonologic, adică sfera sunetelor cu care operează (vocale sau instrumentale).

Sistemele fonologice constituie infrastructura limbajelor. Fiecare limbaj se instituie pe un sistem fonologic constituit dintr-un număr limitat de elemente. Aceste elemente nu au valoare prin ele însele decât în măsura în care se opun unele față de celelalte. Sistemele fonologice sunt sisteme de relații de opoziții, organizate după o anumită ierarhie. Diferențierile dintre elemente trebuie să fie constante pentru ca sistemul să funcționeze (Ruwet, *Language, musique, poésie*, Editions de Seuil, 1972).

1.1.2. Textul reprezintă ceea ce este exprimat prin scris (DEX, ed. Univers Enciclopedic, București, 1998).

Textul muzical reprezintă, prin extrapolare, ceea ce este exprimat prin note muzicale. Este un termen utilizat în *analiza muzicală*, proces comparabil în datele sale esențiale cu *analiza de text* din gramatica sau critica literară.

1.1.3. Vocabularul unui limbaj se definește prin totalitatea cuvintelor unei limbi.

Vocabularul muzical reprezintă totalitatea tipurilor de sunete folosite ca material sonor într-un anumit limbaj.

1.1.4. Morfologia este acea „parte a structurii gramaticale constituită din totalitatea regulilor de modificare a formei cuvintelor în diferitele lor întrebuițări; parte a gramaticii care studiază părțile de vorbire și flexiunea lor” (DEX, ed. Univers Enciclopedic, București, 1998)

Morfologia muzicală studiază unitățile structurale primare ale limbajului (motiv, submotiv, celulă) și modul cum acestea interacționează și se ierarhizează. Un capitol important în studiul formelor muzicale îl reprezintă *analiza morfologică* a textului muzical.

Morfologia spectrală studiază structura internă a sunetului. *Spectro-morfologia* (Smalley, 1986) este o disciplină recentă care studiază tipologiile spectrale (nota cu spectrul armonic și inarmonic, spectrul nodal și spectrul continuu) precum și lanțul de influențe dintre acestea. Separația dintre înălțime și timbru este eliminată. Distribuția energiei spectrale pe axa frecvențelor reprezintă esența fizică a timbrului muzical (Teodorescu-Ciocănea, L. *Timbrul muzical – Strategii de compoziție*, Ed. Muzicală, 2004, cap. II.2 și *Contemporary Music Review*, vol 22. 2003, pag. 87-104).

1.1.5. Sintaxa este acea „parte a gramaticii care studiază funcțiile cuvintelor și ale propozițiilor în vorbire și care stabilește regulile de îmbinare a cuvintelor în propoziții și a propozițiilor în fraze; parte a logicii simbolice care constituie expunerea derivării expresiilor logice; sintaxa poetică reprezintă totalitatea procedeelelor stilistice ale limbii literare care țin de topica propoziției și a frazei” (DEX, ed. Univers Enciclopedic, București, 1998).

Sintaxa muzicală reprezintă relațiile dintre obiectele sonore, respectiv modalitățile de îmbinare a unităților sintactice (fraze, perioade) și morfologice (motive, submotive, celule) precum și funcțiile acestora în construcția întregului. Sintaxa muzicală este o sintaxă de echivalențe (Ruwet, 1972). Categoriile sintactice muzicale se referă la tipurile de relații dintre unitățile sintactice pe axa verticală (simultaneitate) și orizontală (succesivitate), rezultând *diferite tipuri de scriitură muzicală*: Monodie, Polifonie, Omofonie, Heterofonie (Niculescu, 1980).

Sintaxa spectrală reprezintă studiul proceselor spectrale în analiza sunetului.

1.1.6. Sistemul este definit ca un „ansamblu de elemente (principii, reguli, forțe etc.) dependente între ele și formând un întreg organizat, care pune ordine într-un domeniu de gândire teoretică, reglementează clasificarea materialului într-un domeniu de științe ale naturii sau face ca o activitate practică să funcționeze potrivit scopului urmărit” (DEX, ed. Univers Enciclopedic, București, 1998).

În teoria muzicală se vorbește despre „sisteme intonaționale”, cu alte cuvinte, sisteme de înălțimi care delimitează cele mai importante epoci, stiluri și limbaje muzicale.

Sistemele intonaționale sunt modalități de organizare a înălțimilor raportate la diferite tipuri de *scări muzicale* (Giuleanu, 1986). Acestea se împart în două mari categorii:

1. Sisteme intonaționale temperate
2. Sisteme intonaționale non-temperate

1. Sistemele intonaționale temperate, cu scările muzicale care le definesc sunt:

- Sistemul tonal / gama heptatonică;
- Sistemul modal / mulțimea modurilor cu 2...„n” sunete;
- Sistemul serial / seria de „n” sunete;
- Sistemul serial - dodecafonic / seria de 12 sunete;

2. *Sisteme intonaționale netemperate:*

Sistemul spectral / seria de armonice ale unui sunet fundamental;
Sistemul microtonal / moduri netemperate.

Scările muzicale de tipul gamelor și modurilor sunt structuri extratemporale care ordonează un număr „n” de sunete temperate după înălțimi. Din alăturarea acestor înălțimi rezultă o *structură intervalică* proprie acelei scări.

Seriile muzicale ordonează un număr „n” de sunete (în cazul serialismului dodecafonic un număr de 12 sunete), impunând și o ordine temporală a folosirii acestora în discursul muzical. Seria, spre deosebire de gamă și mod, este o *structură temporală*.

O caracteristică importantă a sistemelor intonaționale este aceea că pot genera două tipuri de relații între sunete:

1. relații funcționale
2. relații non-funcționale.

Sistemul tonal, modal și spectral sunt *sisteme funcționale*. Acestea impun o ierarhizare a elementelor componente, determinată de calitatea acestora de a se raporta la un centru gravitațional acustic (de a se supune unei atracții gravitaționale către un anumit sunet - fenomen psiho-acustic). Acest sunet se numește *tonică* (în cazul sistemului tonal sau modal) fie sunet fundamental (în cazul muzicii spectrale, care folosește ca material sonor seria armonicelor unui sunet fundamental).

Sistemul serial este un *sistem non-funcțional*. Acesta anulează centrarea pe un anumit sunet ca punct de referință și ierarhizarea elementelor componente.

Sistemele intonaționale pot coexista în cazul limbajelor muzicale complexe (ex. tonal-modal; serial / modal; spectral / modal; spectral / tonal, etc.).

Fiecare dintre aceste sisteme intonaționale poate adopta oricare dintre categoriile sintactice muzicale cunoscute sau poate folosi combinații ale acestora.

1.1.7. Structura este un mod de organizare internă a unui întreg (DEX).

Structura muzicală reprezintă un ansamblu de relații constante pe o unitate de text muzical (v. 2.2.4.). Analiza structurală muzicală se referă la identificarea unităților structurale și la raporturile dintre acestea în cadrul unui text muzical. Ierarhizarea structurală pune în evidență 3 nivele structurale: macro-structura, structuri intermediare și micro-structura.

1.2. Categoriile sintactice muzicale sunt modalități de organizare a sunetelor în timp, pe axa succesivității și simultaneității. Acestea sunt: Monodia, Omofonia, Polifonia, Heterofonia (Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980).

Monodia este structura muzicală care se exprimă pe o singură voce, solo sau amplificată la unison sau în octave. Monodia se desfășoară pe axa succesivității orizontale.

Monodia este o structură fundamentală a limbajului muzical, la care se pot raporta celelalte categorii sintactice.

Omofonia reprezintă distribuția sunetelor pe axa verticală având ca rezultat o succesiune acordică. Definită prin referire la Monodie: „Omofonia este dilatarea monodiei, adică o distribuție pe verticală (suprapunere) de obiecte peste și în limitele fiecărui obiect al Monodiei” (Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală București, 1980, pag. 282).

Asocierea dintre Monodie și Omofonie crează sintaxa numită *Monodie acompaniată*. Acest acompaniament al Monodiei, respectiv înveșmântarea armonică a acesteia poate fi exprimat fie acordic fie prin figurație armonică.

Polifonia este o suprapunere a 2 sau mai multor monodii distincte cu evoluție independentă pe axa orizontală, dar condiționate de un proces armonic comun, pe axa verticală. Polifonia se desfășoară atât pe axa succesivității cât și pe axa simultaneității (v. 11.1).

Se disting două tipuri de polifonii:

- a) polifonie super-pozițională - suprapunere de linii melodice diferite;
- b) polifonie imitativă - suprapunere de linii melodice care folosesc ca procedee contrapunctice *imitația, canonul*.

Heterofonia este o structură muzicală pe mai multe voci care constă din suprapunerea mai multor variante - ipostaze melodico- ornamentale - ale aceleiași monodii. Heterofonia este un unison „deranjat”, o ipostază desincronizată a structurii de referință, care presupune un „acordaj” (Octavian Nemescu, *Muzica* 4/2001, editura UCMR).

Heterofonia presupune o alternanță între starea de unison și starea de plurivocalitate. „Heterofonia este o distribuție verticală (suprapunere) de monodii asemănătoare, care evoluează simultan și oscilează permanent între două stări: una de totală dependență (obiectele suprapuse sunt identice - caz particular de omofonie) și alta - heterofonia propriu-zisă - de totală independență (obiectele suprapuse sunt diferite - caz particular de polifonie)” (Niculescu S., *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980).

1.3. Formele muzicale cristalizate de-a lungul evoluției gândirii muzicale demonstrează că sunt asociate invariabil unui *sistem intonațional și unei categorii sintactice*.

Ștefan Niculescu – *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, 1980, București pag. 280 – definește forma muzicală astfel: „Forma este dezvoltarea organică a unei (sau unor) structuri sintactice în funcție de posibilitățile și în limitele naturii unor obiecte sonore și totodată, dezvoltarea organică a unor obiecte sonore în funcție de posibilitățile și în limitele unei (sau unor) structuri sintactice”. Altă definiție a formei: „o intersecție dintre o structură temporală și una spațială”. De asemenea, Ștefan Niculescu atrage atenția asupra diferenței dintre schema formei și noțiunea de formă: „Schema unei forme (de pildă schema sonatei) este un tipar general care se poate încarna într-o multitudine de forme particulare distincte, de pildă sonatele unui autor sau toate sonatele scrise până azi”.

Formele muzicale de referință au fost generate la un moment dat în istoria muzicii în legătură cu un sistem intonațional și o categorie sintactică - specifice epocii. Astfel, motetul, ricercarul, fuga, etc. sunt *forme polifonice tonale*; Liedul, Sonata, Menuetul, Rondo-ul, etc. sunt *forme omofone tonale*. Arhetipul unei forme muzicale poate funcționa însă în mai multe sisteme intonaționale. *Formele polifonice sau omofone tonale cunoscute pot fi transferate și într-un sistem modal sau serial*. Muzica sec. XX demonstrează aplicabilitatea acestor tipare de construcție sonoră în diferite tipuri de limbaje și stiluri muzicale. Exemple: Fuga în creația lui Hindemith, Shostakovich, Enescu, Webern, etc.; Sonata în creația lui Bartók, Berg, Vieru, Marbé, Niculescu, Olah, etc.

Teme de seminar:

- ☐ Identificați categoriile sintactice prin exemple din literatura muzicală a diferitelor epoci creatoare.
- ☐ Extrageți scările muzicale (game, moduri) sau seria din exemplele alese.

Bibliografie muzicală:

Bach - *Clavecinul binetemperat; Suite franceze; Suite engleze; Invențiuni;*
 Schumann: *Album pentru tineret; Carnavalul op.9; Kinderszenen;*
 Mendelssohn Bartholdy: *Cântece fără cuvinte;*
 Schubert: *Momente muzicale;*
 Brahms: *Intermezzi;*
 Chopin: *Nocturne; Preludii; Valsuri;*
 Bartók: *Mikrokosmos;*
 Messiaen: *7 Visions de l'Amen,*
 Webern: *Variationen op. 27.*

Capitolul 2

Percepția formei în muzică

Ipoteză: *Forma muzicală este rezultatul interacțiunii dintre planul de suprafață al configurațiilor ritmico-melodice și planul de profunzime al evoluției armonice (Salzer, F., Structural hearing, 1962).*

Conținut:

Noțiuni de percepție a formei în procesul audiției

- Percepția parametrilor muzicali
- Conceptul de „tensiune” muzicală
- Conceptul de „energie” a fluxului muzical

Noțiuni de percepție a formei în procesul analitic

- Nivele structurale
- Forma ca arhetip
- Articularea formei
- Ierarhizarea structurală
- Situații paradigmatică

Exemple muzicale comentate

2.1. Noțiuni de percepție a formei în procesul audiției

2.1.1. Percepția parametrilor muzicali este un proces psiho-acustic care se realizează diferențiat, în funcție de densitatea temporală a evenimentelor muzicale¹. O lucrare muzicală este percepută ca o desfășurare în timp a unui flux sonor. Percepția imediată urmărește această desfășurare, mai precis identifică anumite curbe ale tensiunii muzicale: acumulări, puncte culminante, detensionări. La sfârșitul audiției, datorită memoriei de scurtă durată, se prefigurează o imagine globală a lucrării. Acest întreg, această reprezentare „holistică” a imaginii muzicale conține atât forma cât și înțelesul muzical.

¹ Teodorescu-Ciocănea, L. „Timbrul muzical - Strategii de compoziție” Editura Muzicală, 2004, cap.I „Timbrul muzical din perspectiva psiho-acusticii” pag. 17 și cap. VIII „Modulații apericeptive”, pag. 138.

Cu alte cuvinte, acest întreg reprezintă percepția globală a formei, iar odată cu forma sunt absorbite înțelesurile, sensurile, substanța muzicală. În procesul audiției parcurgem forma asociată conținutului muzical în desfășurare temporală. La sfârșitul audiției, în conștiința auditivă rămâne o anume imagine a întregului. Rezoluția acestei imagini mentale depinde de gradul de cultură muzicală, respectiv de fondul apercetiv al ascultătorului.

Ce se percepe cu prioritate în timpul audiției - pentru prima dată - a unei lucrări muzicale? Conștiința auditivă sesizează în primul rând o anume culoare legată de timbrurile instrumentale. De asemenea, distinge profilurile dinamice ale discursului muzical: *tensionări, relaxări, climaxuri precum și anumite detalii: formule ritmice, linii melodice, un fond armonic și combinații timbrale*. Totodată, se percepe anumite elemente care țin de construcția muzicală, respectiv de arhitectura muzicală, în special articulațiile cele mai pregnante.

2.1.2. Conceptul de tensiune muzicală ține de psihologia percepției. Tensiunile care se percepe în desfășurarea muzicală sunt datorate interacțiunii dintre structura melodică și structura armonică, respectiv modului cum este rezolvată relația *disonanță / consonanță*. Tensiunea armonică propulsează *energetic* discursul muzical și generează articulațiile formei. Tensiunile melodice se subordonează sau evoluează independent față de structura armonică. Perceperea tempo-ului unei lucrări este strâns legată de viteza cu care se schimbă relațiile armonice.

2.1.3. Conceptul de energie a fluxului muzical este adaptat din fizică. Energia, în muzică, desemnează senzația de acumulare sau detensionare a substanței muzicale, generatoare de climaxuri sau relaxări dinamice. Forța energetică a unei lucrări muzicale este dată de modul cum sunt gestionate *tensiunile armonice* în procesul de structurare a formei de ansamblu.

2.2. Noțiuni de percepție a formei în procesul analitic

2.2.1. Nivele structurale

Discursul muzical funcționează pe mai multe *nivele structurale* care se interrelează și care sunt percepute astfel:

- a) nivelul de suprafață al evenimentelor ritmico-melodice;
- b) nivelul de profunzime al structurii armonice;
- c) nivelul macro-structural al construcției formei;

Nivelul de suprafață este nivelul detaliului, al configurațiilor melodice și ritmice. Acesta se realizează după regulile de construcție melodică proprie fiecărei orientări stilistice. Structura melodică a muzicii tonale sau tono-

modale se articulează prin elementele morfologico-sintactice muzicale: motive, fraze, perioade. Configurațiile ritmico-melodice reprezintă *forța cinetică* a desfășurării discursului muzical.

Nivelul de profunzime al structurii armonice este acela care propulsează o lucrare muzicală prin acumulări sau detensionări și totodată determină articulațiile formei. Cadentele armonice sunt percepute ca fiind punctele de articulație dintre nivelele structurale ale formei muzicale. Procesul armonic reprezintă *forța centrifugă* a discursului muzical.

Nivelul macrostructural este rezultatul întrepătrunderii celor două nivele descrise mai sus care se inter-condiționează și care generează imaginea de ansamblu.

Se poate afirma că forma este rezultatul interacțiunii dintre planul de suprafață al configurațiilor ritmico-melodice și planul de profunzime al evoluției armonice.

Cu alte cuvinte, forma se definește prin raportul dintre rata evenimentelor de suprafață ale discursului muzical – evenimente care se percep imediat, ca detalii – și rata evenimentelor din planul armonic. Muzica tonală se caracterizează prin interdependența dintre planul orizontal al desfășurării melodice și planul vertical armonic.

2.2.2. Forma muzicală ca arhetip

Formele muzicale, validate în timp și definite ca paradigme macro-structurale ale arhitectonicii sonore, funcționează ca arhetipuri structurale (ex: Lied, Sonata, Fuga, Passacaglia, etc.). Odată constituite și asimilate, acestea preexistă în conștiința compozitorilor, interpreților și auditorilor avizați.

2.2.3. Articularea formei muzicale

Ca orice limbaj, muzica prezintă articulații la nivelul segmentelor care o compun, prin urmare reprezintă un flux articulat. În procesul analitic se operează o descompunere a întregului, ținând seamă de punctele de articulație (reprezentate, în general, de diversele tipuri de cadente armonice corelate cu respirațiile melodice). Modulațiile definitive delimitează articulațiile mari ale formelor muzicale tonale.

2.2.4. Ierarhizarea structurală

Structura se definește ca o rețea închisă de elemente care, relaționate între ele, reprezintă un conținut informațional mai mare decât suma părților componente. Structura muzicală se caracterizează printr-un ansamblu de relații constante, respectiv printr-o unitate a elementelor care o compun (unitate a scriiturii).

Segmentele rezultate din procesul descompunerii textului muzical reprezintă *unități structurale* care sunt relaționate ierarhic. Sistemul tonal are proprietatea de a fi un sistem funcțional ierarhizat. În cazul formelor muzicale tonale, această proprietate se manifestă prin faptul că unitățile structurale se subordonează unele față de altele, de la macro la micro structură.

Nivelele structurale se subordonează unele față de altele, în structuri arborescente. Potrivit acestei ierarhii, elementele care alcătuiesc discursul muzical aparțin diferitelor nivele structurale:

Macrostructura - Forma propriu-zisă, Partea, Secțiunea;

Structuri intermediare - Perioada, Fraza;

Microstructuri - Motivul, Submotivul, Celula;

Convenții grafice: Partea - P; Secțiunea - S; Perioada - Per. sau P.; Fraza - F;

Motiv - m; Submotiv - sm; Celula - c;

Ierarhizarea structurală de la macro la micro structuri poate fi reprezentată grafic în mai multe feluri:

a. *sub forma unui enunț:*

$$S\{Per.1[F_1(m_1+m_2)+F_2(m_3+m_4)] + Per.2 [F_1(m_1+m_2)+F_2(m_3+m_4)]\}$$

Fig. 2.2.4-a: Formula unei Secțiuni.

Notă: Secțiunea încorporează două *Perioade* care conțin la rândul lor câte două *fraze* cu câte două *motive*.

b. *sub forma unei scheme arborescente;*

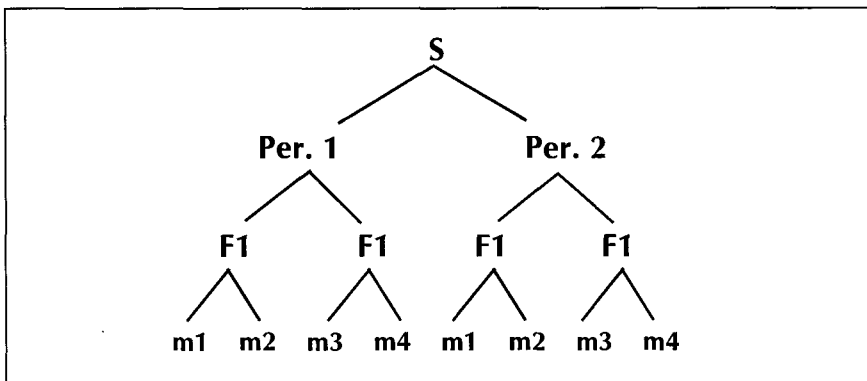


Fig. 2.2.4-b: Reprezentare grafică arborescentă a nivelelor structurale.

2.2.5. Situații paradigmatică la care se reduc tipologiile formelor muzicale

Paradigma muzicală este un model la care se raportează toate structurile derivate. Modelul și formele variate ale acestuia constituie *arborele paradigmatic*.

Axa paradigmatică ordonează și compară aceste variații ale modelului într-un plan vertical, extratemporal. Pe axa paradigmatică se pot compara diferitele grade de variație, de îndepărtare sau apropiere față de model. Se poate evalua capacitatea acestui model de a genera variații structurale, cu funcții diferite în desfășurarea muzicală.

Axa sintagmatică ordonează și compară (pune în relații) structurile pe axa orizontală. Pe axa sintagmatică se poate observa modul în care, într-un text muzical, diferitele evenimente aflate la intervale temporale „comunică”.

Factorii care ajută la construcția și totodată la descifrarea formelor sunt:

- *repetiția*
- *repetiția variată (tonal și / sau melodic)*
- *contrastul*

Aceste procedee componistice crează 4 situații paradigmatică la care se reduc formele muzicale, indiferent de nivelul structural. Astfel:

AA - *Repetiție* (identitate tonală, tematică și structurală);

AA_v - *Repetiție variată* (variație în planul ritmico-melodic și / sau al armonizării, dar non-variație la nivelul cadențelor, respectiv identitate cadențială). Ex: formele monopartite;

AA' - *Similaritate* (identitate tematică, non-identitate cadențială);

Ex.: Frazele care alcătuiesc o perioadă (relația *antecedent / consecvent*), sau perioadele care alcătuiesc o Dublă Perioadă;

AB - *Contrast* (identitate tematică / non-identitate tonală sau non-identitate tematică / non-identitate tonală). Ex.: formele bipartite;

Formele cu repriză (Forma de arc – *germ. Bogenform*) se formează printr-o combinație a acestor situații paradigmatică – respectiv prin *reluare după contrast* - ilustrând o simetrie față de o axă:

ABA; ABA_v; ABA'

Cele trei articulații reprezintă: *expunere, contrast și reluare* (identică, variată sau similară). Ex.: forme ternare (tripartite) la diferite nivele structurale, cu repriză identică sau variată (lied tripartit simplu sau complex, menuet, scherzo, sonata etc.).

2.3. Exemple muzicale comentate

Relația dintre nivelul de suprafață și nivelul de profunzime al textului muzical este prezentată prin intermediul câtorva exemple muzicale. Sunt evidențiate diferitele tipuri de scriitură legate de categoriile sintactice relatate mai sus.

Tipuri de scriitură: monodică (melodică), armonică (acordică sau armonie figurată), melodico-armonică, polifonică, heterofonică.

Informația muzicală poate fi pur melodică (melodie la o singură voce sau unison), armonică (succesiune de acorduri sau figurații armonice), o combinație între scriitura melodică și armonică (așa numita scriitură melodico-armonică), polifonică sau heterofonică. Scriitura heterofonică, deși nu foarte frecvent utilizată, poate să apară ca modalitate de variație a sintaxei mai ales în lucrările modale.

2.3.1. *Bach: Preludiul nr. 1 în Do major din Clavecinul binetemperat vol. I* (v. Ex. 2.3.1. și schema analitică la 3.4.2.)

Informația muzicală a acestei lucrări este eminentă de natură armonică. Muzica se desfășoară în timp ca o succesiune de relații armonice, prezentate în ipostaza armoniilor figurate. Lucrarea proliferă o unică figură muzicală, prezentată în primii doi timpi ai primei măsuri. Culorile armonice rezultate din alăturarea subtilă a acordurilor figurate reprezintă unicul conținut muzical. Nu există contrast de suprafață care să determine o relație melodico-armonică sau un contrast structural. Am putea spune că acest preludiu conține o polifonie latentă sau un plan melodic virtual, neexprimat explicit. Gounod actualizează acest plan melodic virtual în celebra lucrare „Ave Maria”, realizată prin suprapunerea unei linii melodice peste armoniile figurate ale acestui preludiu.

Se pot distinge, de asemenea, două nivele de evoluție armonică: nivelul succesiunilor imediate și nivelul pașilor armonici mari, reprezentați de cadențele semnificative ale lucrării. Observăm că în planul profund, lucrarea poate fi redusă la structura unei imense cadențe I-V-I (Tonică - Dominantă - Tonică).

2.3.2. *Beethoven: Sonata lunii – Quasi una Fantasia, partea I* (v. Ex. 2.3.2.)

Introducerea (m.1-5) prezintă doar o succesiune armonică figurată, peste care se suprapune (din măsura a 5-a) un plan distinct melodic, de suprafață, derivat și ancorat în structura armonică. Desfășurarea ulterioară combină cele 2 planuri (scriitura fiind monodie acompaniată).

2.3.3. Chopin: Studiul op. 25 nr. 1 în La bemol (v. Ex. 2.3.3.)

Relieful melodic este incorporat procesului armonic. Conturul figurației armonice crează contrast între planul melodic și cel armonic.

2.3.4. Chopin: Fantaisie-Impromptu (v. Ex. 2.3.4.)

Scriitura primei și ultimei secțiuni este realizată din figurații melodico-armonice (figurație armonică alcătuită și din note melodice) cu pulsație constantă de șaisprezecimi. Contrastul melodic este derivat din desenul figurației. Partea mediană a lucrării reprezintă o scriitură melodico-armonică, respectiv monodie acompaniată. Informația melodică este purtătoarea principală a informației muzicale, înveșmântarea armonică fiind într-un plan secundar. Reluarea primei secțiuni este aproape identică, fiind prelungită cu o codă.

2.3.5. Chopin: Andante spianato si Marea Poloneza (v. Ex. 2.3.5.)

Introducerea - *Andante spianato* - este un exemplu tipic de monodie acompaniată prin figurație armonică. Se poate observa evoluția melodică suprapusă peste evoluția armonică. Pașii armonici sunt la distanțe mai mari decât pașii melodici, ceea ce arată relația dintre nivelele structurale descrise mai sus, adică dintre nivelul de suprafață și cel de profunzime. Se poate spune că nivelul de suprafață este cuprins în nivelul de profunzime, având o relativă independență în planul desfășurării temporale.

2.3.6. G. Enescu: Suita în stil vechi pentru pian / Preludiu (v. Ex. 2.3.6.)

Prima secțiune prezintă o alternanță între structuri omofone, acordice de tipul coralului și structuri polifonice la 2 voci (a și b). A doua secțiune, contrastantă, reprezintă o amplă cadență realizată printr-o figurație melodico-armonică densă, cromatizată (c). Reluarea primei secțiuni este condensată și variată.

Ex. 2.3.1. Bach: Preludiul nr. 1 din Clavecinul binetemperat
 Fraze non-melodice (armonice)

Piano

Struct.1 (F1)

3

Struct.2 (F2)

5

7

9

11

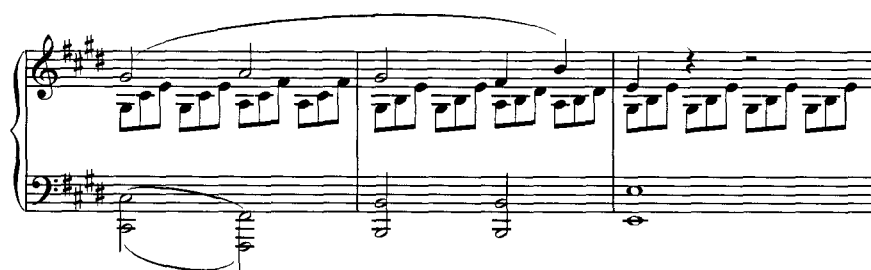
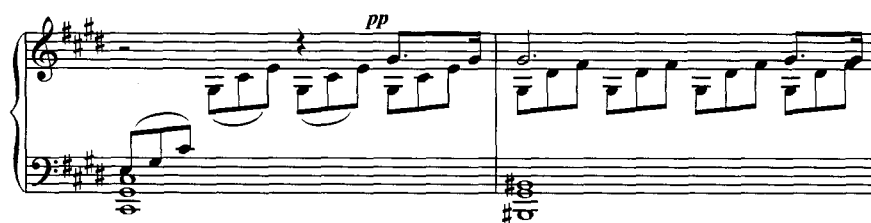
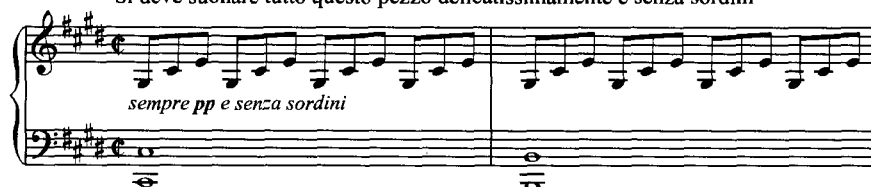
etc.

Ex. 2.3.2. Beethoven: Sonata quasi una fantasia (Sonata lunii)

Scriitură: figurație armonică peste care
se adaugă un plan melodic (m. 5)

Adagio sostenuto

Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini



Ex. 2.3.3. Chopin: Studiul op. 25 nr. 1

Scriitură: plan melodic încorporat în figurația armonică

Allegro sostenuto $\text{♩} = \text{ca } 92$

Piano

The musical score is written for piano and consists of five systems. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Allegro sostenuto' with a quarter note equal to approximately 92 beats per minute. The score begins with a piano (p) dynamic. The first system shows the right hand playing a melodic line with triplets and the left hand providing a harmonic accompaniment. The second system continues this pattern. The third system introduces a change in the harmonic accompaniment. The fourth system continues the melodic line. The fifth system ends with a forte (f) dynamic marking.

Ex. 2.3.4. Chopin: Fantaisie-Impromptu

Scriitură: figurație armonică
și melodico-armonică

Allegro agitato

Piano

f *sf* *p* *f* *cresc.* *dim.* *f* *etc.*

Ex. 2.3.5. Chopin: Andante spianato și Marea Poloneză

Scriitură: Melodie acompaniată prin figurație armonică

Andante spianato ♩ = 69
tranquillo
Piano *sempre legato*
pp

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system includes the tempo and mood markings: 'Andante spianato', '♩ = 69', 'tranquillo', and 'sempre legato'. The dynamic marking 'Piano' and 'pp' are also present. The score is in 3/4 time and the key of D major. The right hand plays a melodic line with long, flowing phrases, while the left hand provides a steady harmonic accompaniment with eighth-note patterns. The fourth system shows a change in the right-hand melody, marked with a '5' below the first measure, indicating a fifth finger position.

Ex. 2.3.6. Enescu: Suită în stil vechi op. 3

Tipuri de scriitură:

- a. acordică;
- b. polifonică la 2 voci;
- c. figurație melodico-armonică.

a

Piano

b

p legato

c

mf veloce

a tempo

etc.

Teme de seminar

☐ Definiți următoarele concepte:

- Structură
- Nivele structurale
- Paradigmă
- Axă paradigmatică
- Axă sintagmatică

☐ Recunoașteți și descrieți diferitele nivele structurale în exemple muzicale alese din bibliografia indicată mai jos.

Bibliografie muzicală:

Schumann: Album pentru tineret;

Schumann: Kinderszenen;

Schumann: Carnavalul op.9;

Mussorski: Tablouri dintr-o expoziție.

Partea a 2-a

Structuri și arhetipuri ale formelor muzicale

Capitolul 3

Analiza morfologico-sintactică muzicală

Analiza morfologico-sintactică a unui text muzical va ține seamă de modalitățile de segmentare ale celor două planuri: planul de suprafață (planul ritmico-melodic) și planul de profunzime (planul armonic). Analiza morfologico-sintactică arată modalitățile de combinare a unităților structurale primare în procesul de constituire a unităților imediat superioare și raporturile dintre acestea.

Planul ritmico-melodic se segmentează după profilul său și după respirațiile melodice.

Planul armonic este legat de cel melodic (orice melodie conține virtual o clasă de armonizări posibile) și se segmentează după cadențe.

Planul ritmico-melodic, împreună cu cel armonic crează structuri de tipul *Frazelor sau Perioadelor*, care pot fi descompuse până la cea mai redusă unitate structurală cu sens independent și cu rol constructiv muzical, numită *motiv*. Motivele mai complexe se divid la rândul lor în subunități numite *submotive și celule muzicale*.

Analiza morfologico-sintactică a unui text muzical implică evidențierea unităților și subunităților structurale - de la Perioade, Fraze la microstructuri de tipul motivelor, submotivelor, celulelor - precum și stabilirea raporturilor ierarhice dintre acestea.

3.1. Fraza muzicală¹

Structura fundamentală cu ajutorul căreia se construiesc formele muzicale tonale este *fraza*. Fraza muzicală este unitatea structurală care conține pri-

¹ N.a. În această lucrare se va începe studiul morfologiei și sintaxei muzicale pornind de la frază - structura fundamentală cu înțeles muzical relativ complet - și ulterior vor fi descrise subunitățile care o compun (motive, submotive, celule) ca elemente ale structurii melodice a frazei.

mul înțeles relativ complet și care se delimitează printr-o cadență armonică și o respirație melodică. Fraza se caracterizează printr-un contur melodic, o configurație ritmică și un proces armonic. Este similară cu o propoziție din limbajul vorbit. Fraza muzicală este bine delimitată printr-o cadență (la nivel armonic) și printr-o cezură melodică (la nivel ritmico-melodic). Frazele se caracterizează printr-o structură armonică și o structură melodică. Structura armonică este de diferite tipuri, esențială fiind finalitatea acesteia, adică tipul de cadență. O frază conține cel puțin *un eveniment armonic*. La nivelul structurii melodice, acestea se pot descompune în unități structurale mai mici: *motive, submotive, celule*.

3.1.1. Criterii de analiză a frazei

Fraza se analizează după diferite aspecte structurale, tematice, tonale sau contextuale, exprimate prin următoarele cupluri criteriale²:

a) Aspectele structurale ale frazei:

Relația simetrie / asimetrie

Fraza care se descompune în 2 segmente (membre) egale ca dimensiuni se numește *frază simetrică*. Aceste 2 segmente pot fi structurate diferit:

- a. 2 *motive compuse*, de câte 2 măsuri fiecare (2+2);
- b. 2 grupuri de *motive simple* (1+1)+(1+1);
- c. combinație între 2 motive simple și unul compus: (1+1)+2 - rezultă o structură prin cumulare;
- d. combinație între un motiv compus și 2 motive simple 2+(1+1) - rezultă o structură prin divizare.

Cele 2 segmente (membre) ale frazei se pot numi și *semifraze*. În general, simetria se consideră la nivel temporal, respectiv ținând seama de ponderea în timp a celor două segmente. Dacă cele 2 membre sunt egale în timp (au aceleași dimensiuni), se poate afirma că fraza este simetrică. Alți autori (Green) apreciază că și atunci când segmentele nu au același număr de măsuri, caracterul *simetric* se păstrează în înțelesul mai larg, structural, care presupune împărțirea frazei în 2 subunități, indiferent de dimensiunile acestora (această observație este valabilă și la celelalte nivele structurale).

Fraza care cuprinde 3 sau 5 segmente (motive sau grupuri de motive) se va numi *frază asimetrică*.

² Subcapitolul 3.1.1. este structurat după cursul profesorului univ. dr. Dan. C. Buciu, disciplina Forme și Analize muzicale, susținut la Universitatea Națională de Muzică București.

Structură interioară regulată / neregulată

Organizarea interioară a frazelor poate fi *regulată*, adică motivele care o compun au același număr de măsuri, astfel: 2+2 sau 1+1+1+1.

Organizarea interioară a frazelor poate fi *neregulată*, adică motivele nu au același număr de măsuri: 1+1+2 sau 2+1+1.

Relația omogenitate / heterogenitate³

Fraza omogenă conține motive cu caracteristici comune (număr de măsuri; caracter cruzic sau anacruzic; înlănțuire conjunctă sau disjunctă; aceeași scriitură).

Fraza heterogenă conține motive cu caracteristici diferite (este suficientă o singură caracteristică să difere pentru ca fraza să fie considerată *heterogenă* sau *neomogenă*).

b) Aspectele tematice ale frazei:

Unitate /non-unitate tematică

Fraza uniformă conține motive care sunt derivate tematic (înrudite tematic).

Fraza neuniformă conține motive care nu sunt derivate tematic (sunt diferite tematic).

c) Aspectele tonale ale frazei

Caracterul deschis / închis tonal

Din punct de vedere tonal, fraza se analizează sub două aspecte:

1. tipul de cadență (închisă sau deschisă tonal)
2. comportamentul modulănt sau nemodulănt (inflexiuni modulatorii) pe parcursul său.

Fraza deschisă tonal cadenează pe o altă treaptă decât tonica tonalității în care a debutat. *Frazele modulante* vor fi considerate, de asemenea, fraze deschise, deoarece au părăsit centrul tonal în care au debutat și crează o "așteptare" în raport cu tonalitatea de bază (tensiune armonică și structurală).

Fraza închisă tonal cadenează pe tonica tonalității în care a debutat. Fraza poate fi închisă tonal *perfect* sau *imperfect* în funcție de starea și de poziția melodică a acordului final.

³ v. 18.7, Riemann, pag. 322.

Caracterul stabil / instabil tonal

Fraza stabilă tonal este nemodulantă. Aceasta nu prezintă pe parcursul ei nici o perturbare tonală, respectiv inflexiuni sau modulații definitive și este închisă tonal.

Fraza instabilă tonal este modulantă. Aceasta conține un proces modulatoriu (pasager sau definitiv) și este deschisă tonal.

Caracterul modulant / nemodulant

Fraza modulantă afirmă printr-un proces modulatoriu o altă tonică.

Fraza nemodulantă rămâne în aceeași tonalitate în care a debutat.

d) Aspectele contextuale

Tipuri de înlănțuire a frazelor

Fraza delimitată sau *autonomă* se caracterizează prin faptul că are un început și o încheiere proprii.

Fraza conjunctă se înlănțuie cu următoarea frază prin *eliziune* sau *conjunctie cadențială* (acordul final al cadenței reprezintă începutul frazei următoare). Conjunctia se realizează prin intermediul unui sunet sau mai multor sunete comune.

Caracterul cruzic/anacruzic

Fraza cruzică debutează pe un timp accentuat al măsurii.

Fraza anacruzică debutează pe un timp sau pe o parte de timp neaccentuată a măsurii.

e) Relațiile dintre fraze în succesiune

Două sau mai multe fraze în succesiune pot fi în următoarele situații (v. 2.2.5.):

1. Repetare (fraze repetate identic) - aa;
2. Variație (repetare variată la nivel ritmico-ornamental, cu sau fără variații de armonizare, dar finalizând cu *aceeași cadență*) - aa_v.
3. Similaritate (materialul tematic este același dar diferă *cadențele*) - aa';
4. Contrast (fraza a doua este diferită fie numai tematic, fie tonal și tematic) - ab.

f) Relația antecedent / consecvent

Din punctul de vedere al înțelesului muzical, frazele pot fi în relația de *întrebare / răspuns* sau *antecedent / consecvent*. În cazul în care fraza constituie

o "deschidere", aceasta se va numi *antecedent*. În cazul în care fraza are un caracter de încheiere, de relaxare a tensiunii create de antecedent, aceasta poartă numele de *consecvent*.

Cu alte cuvinte, dacă o frază crează o tensiune armonică iar cealaltă o rezolvă, atunci frazele vor fi în relație de antecedent / consecvent sau întrebare / răspuns.

De multe ori se crează asimetrii prin repetarea frazei antecedente sau a frazei consecvente. Se va realiza așa numita formă de bar (Barform) - (aab) sau Gegenbarform - contrabar (abb) la nivel de frază (v. cap. 4 și cap. 5).

În construcții frazeologice mai complexe, este posibil să apară un *șir de fraze* cu cadențe deschise sau imperfecte, deci cu funcție de antecedent. În acest caz se formează un *grup antecedent*. Același lucru este posibil și în cazul în care mai multe fraze succesive au rol de consecvent. Acestea vor forma un *grup consecvent*.

3.1.2. Tipologia frazelor

a. Tipuri de fraze după natura materialului muzical:

Fraza melodică (de tip melodic) este de proveniență vocală sau dansantă, caracteristică monodiei acompaniate omofon. Aceasta are un anumit contur melodic și o organizare ritmică, delimitându-se printr-o cezură în fluxul muzical, asemănătoare unei respirații.

Fraza non-melodică este proprie muzicii de tip "motoric" (perpetuum mobile) din baroc, bazată pe unități structurale reduse ca dimensiuni, de tipul *figurilor*.

Fraza polifonică se întâlnește în suprapunerile imitative sau non-imitative de linii melodice proprii scriiturii pluri-vocale de tip polifonic. Decuparea frazei polifonice este oblică (nu toate vocile încheie fraza în același timp).

b. Tipuri de fraze după dimensiunile și structura lor interioară:

Fraza simplă se compune din 2 segmente (membre), respectiv motive sau grupe de motive de cel puțin 2 măsuri: 2+2; (1+1) + (1+1); (1+1)+2; 2+(1+1).

Fraza simplă pătrată se compune din 2 motive de câte 2 măsuri: (2+2).

Fraza complexă conține 3 sau mai multe motive sau grupe de motive de câte cel puțin 2 măsuri: 2+2+2 ; (1+1) + (1+1) + (1+1); sau combinații.

Fraza dezvoltătoare se caracterizează printr-un proces secvențial, urmat de dezvoltare prin eliminare și cadență. Este echivalentă cu **Propoziția** (engl. *Sentence*, v. Schoenberg *Fundamentals of musical composition* și germ. *Satz*)

și se întâlnește în construcția temei principale sau în secțiunile dezvoltării unei sonate.

Notă: Unii autori, precum Ellis B. Kohs (University of Southern California) numesc acest complex tematic dezvoltător *frază în lanț* (*chain phrase*⁴).

Fraza cu dublă extensiune - Fraza de 8 măsuri se va numi *frază cu dublă extensiune*. Acest tip de frază se întâlnește în lucrări scrise în măsuri simple de 2/4, 3/4 sau 3/8 și într-un tempo relativ rapid.

Fraza concentrată - În cazul lucrărilor în tempo foarte lent, în măsuri compuse de 12/8 sau 4/4, se poate concentra suficientă informație muzicală doar în 2 măsuri. Se formează astfel o frază redusă ca dimensiuni, alcătuită din 2 măsuri.

c. Tipuri de fraze în succesiune:

Fraza repetată este acea frază care se repetă identic tonal și tematic (aa).

Fraza repetată variat prezintă variații ritmico-ornamentale și/sau armonice, fără a schimba *cadența finală* (a a_v).

Notă: Repetiția imediată (identică sau variată) nu contribuie la dezvoltarea formei, la schimbarea structurii de bază a acesteia, ci reprezintă doar o accentuare, o subliniere a unui conținut muzical. Prin repetarea exactă sau variată a unei fraze cu aceeași cadență nu se ajunge la formarea unei *unități structurale superioare*. Pentru ca acest lucru să se producă, este necesar ca cel puțin două fraze să fie diferite cadențial sau/și tematic.

Lanț de fraze (phrase chain) - Un șir de fraze cu cadențe proprii deschise și/sau imperfecte, care se află în perimetrul aceleiași tonalități dar sunt diferite tematic și care, de regulă, nu finalizează printr-o cadență concluzivă, formează un lanț de fraze (identitate tonală dar non-identitate tematică). Dacă acestui lanț i se adaugă o frază cu cadență concluzivă, atunci se formează o *perioadă complexă* care conține un lanț de fraze cu funcție de *antecedent* (lanțul de fraze) și un *consecvent* (frază concluzivă).

Grup de fraze - Un șir de fraze cu cadențe deschise sau imperfecte, unitare tonal și înrudite tematic și care, de regulă, nu se încheie cu o cadență concluzivă, formează un grup de fraze. Este suficient ca două dintre fraze să fie înrudite tematic ca șirul să formeze un *grup de fraze*. Dacă acestui grup de fraze i se adaugă o frază cu cadență concluzivă, atunci se formează o *perioadă complexă* care conține un grup de fraze cu funcție de *antecedent* (grupul de fraze) și un *consecvent* (frază concluzivă). Consecventul poate fi de asemenea un grup de fraze.

⁴ N.a. "Chain phrase" semnifică o singură frază construită din elemente dezvoltătoare înlanțuite. A se deosebi de "phrase chain" care înseamnă lanț de fraze.

3.1.3. Formarea unei unități structurale superioare frazei

Două sau mai multe fraze în succesiune sunt percepute ca o unitate structurală superioară numai în condițiile în care s-au produs anumite modificări considerate esențiale, semnificative, la nivelul cadențelor.

Așa cum s-a arătat mai sus, frazele pot fi în raport de *identitate*, *variație*, *similaritate*, *non-identitate*. Cu alte cuvinte, frazele pot fi repetate identic, repetate variat, similare (modificate numai cadențial) sau diferite (contrast).

Modificările care pot fi aduse frazelor sunt de 2 tipuri:

1. *modificări exterioare (decorative, ornamentale)*

2. *modificări structurale*

Modificările exterioare (decorative) sunt ornamentele melodice, variațiile ritmice, de armonizare, schimbările de registru. Acestea nu afectează *finalitatea armonică a frazei, respectiv cadența*.

Dacă două fraze în succesiune au aceeași mișcare armonică finalizată prin aceeași cadență (au aceeași finalitate armonică) și cea de-a 2-a frază a suferit modificări decorative, neesențiale, atunci s-a produs o *repetiție variată*. Cea de a 2-a frază se va numi *frază variată*.

Modificările structurale afectează cadența frazei. Dacă finalitatea a două fraze consecutive înrudite tematic este radical diferită (cadențe diferite), atunci s-a produs o modificare esențială, structurală. În acest caz, cea de a doua frază se va numi *frază similară*.

Notă: Un caz particular îl constituie diferența dintre o cadență perfectă și una imperfectă. Poziția melodică a ultimului acord induce o diferență semnificativă de percepție a cadenței. O cadență imperfectă cu terța sau cvinta acordului la sopran va fi percepută ca o cadență mai slabă decât cea perfectă în poziția melodică a octavei (deși ambele cadențe au folosit aceleași funcții, V-I). În astfel de cazuri, a 2-a frază (care se încheie printr-o cadență perfectă cu octava la sopran) va da senzația că a încheiat ceva lăsat incomplet de cealaltă cadență. Astfel, aceasta se va numi *frază similară*, notată cu a' și nu *frază variată* notată cu a_v , iar cele două fraze vor alcătui o unitate superioară, respectiv o *perioadă*.

Dacă două fraze în succesiune sunt înrudite tematic și cea de a doua are altă finalitate armonică, adică altă cadență, frazele sunt în raport de *non-identitate tonală*. A doua frază va fi considerată *frază modificată tonal* și se va numi *frază similară (și nu variată)*. *Notația va fi: a a'*.

Dacă a doua frază diferă doar prin variații ornamentale ale conținutului ritmico-melodic (cu sau fără variații de armonizare), păstrând aceeași cadență, atunci aceasta va fi considerată *frază modificată tematic* și se va numi *frază variată*. *Notația va fi: a a_v*.

Dacă a doua frază este diferită fie doar tematic, fie tematic și tonal, fraza va fi considerată contrastantă și se va numi *frază diferită*. Notăția va fi: *a b*.

În economia formei muzicale, esențiale sunt numai *schimbările structurale*, care afectează planul tonal.

Dacă în cea de a 2-a frază au loc pe lângă *modificări exterioare* și *modificări structurale*, atunci se crează o *unitate superioară*, numită *perioadă*, deoarece, din punctul de vedere al *formei*, modificarea cadenței reprezintă un eveniment structural.

În concluzie, două sau mai multe fraze în succesiune formează o unitate superioară numai dacă au loc *modificări structurale* de ordin tonal la nivelul cadențelor. Prin combinația frazelor, se pot forma 3 tipuri de astfel de unități superioare, care conțin cel puțin 2 fraze *similare sau diferite*:

1. *Perioada*
2. *Grup de fraze*
3. *Lanț de fraze*

*Perioada*⁵ conține cel puțin o frază deschisă tonal și una închisă tonal, cu conținut tematic înrudit. Frazele sunt în raport de *similaritate* (*sunt asemănătoare*), dar au *cadențe diferite*. Organizarea interioară a perioadei poate fi:

- *paralelă* (frazele sunt asemănătoare tematic, cu început identic dar finalitate armonică diferită). Notăția frazelor: *aa'*.
- *contrastantă* (dacă frazele sunt diferite tematic, perioada va avea o organizare interioară contrastantă, neuniformă. Frazele vor fi în raport de *non-identitate*. Notăția frazelor: *ab*.
- *secvențială* (frazele pot fi în raport de *model / secvență*). Notăția: *aa'* sau *M / S*.

Grupul de fraze conține o succesiune de fraze înrudite tematic dar cu cel puțin două cadențe diferite (toate cadențele sunt deschise tonal sau/și imperfecte). Notăția: *a₁ a₂ a₃ etc.*

Lanțul de fraze (*phrase chain*) conține fraze diferite tematic și cu cel puțin două cadențe diferite (toate cadențele fiind deschise tonal sau imperfecte). Notăția: *a, b, c etc.*

Lanț de propoziții (*germ. Satzketten*⁶) reprezintă o înlănțuire de fraze dezvoltătoare de tipul propoziției (v. 3.6).

⁵ v. cap. 3.5. Perioada muzicală

⁶ BaileyShea, Matthew L. "The Wagnerian Satz: The Rhetoric of the Sentence in Wagner's Post-Lohengrin Operas." Yale University, May 2003 (disertation).

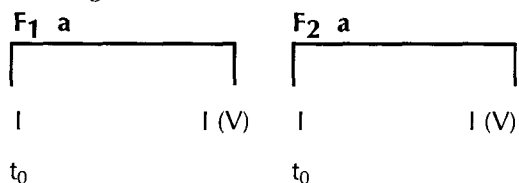
3.1.4. Tipuri de relații între fraze:

1. **IDENTITATE:** plan melodico / ritmic - identitate

plan armonic - identitate

CADENȚA - identitate

Design: aa

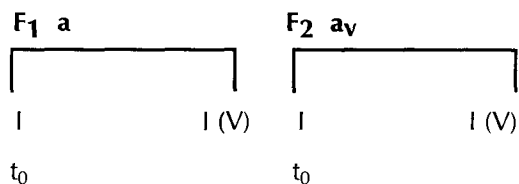


2. **VARIAȚIE:** plan melodico / ritmic - variație

plan armonic (armonizare) - identitate sau variație

CADENȚA - identitate

Design: aa_v

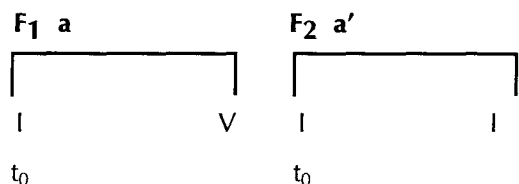


3. **SIMILARITATE:** plan melodico / ritmic - identitate sau variație

plan armonic - identitate sau variație

CADENȚA - non-identitate

Design: aa'

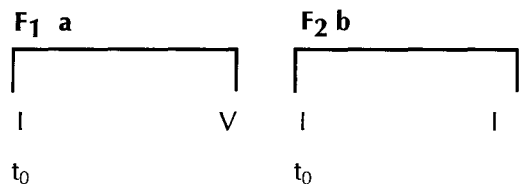


4. **CONTRAST:** plan melodico / ritmic - non-identitate

plan armonic - non-identitate

CADENȚA - non-identitate

Design: ab



3.2. Structura armonică a frazei

Frazele se caracterizează printr-o evoluție armonică mai mult sau mai puțin complexă și o cadență bine afirmată (deschisă sau închisă tonal). Un factor important în delimitarea unei fraze este identificarea cel puțin a unui eveniment armonic. Frazele, în general sunt *active armonic* și afirmă un scop tonal, adică urmăresc o finalitate care poate fi de două tipuri: a. deschidere tonală; b. închidere tonală.

Există totuși exemple în literatura muzicală în care acompaniamentul unei fraze realizează figurația armonică a unui singur acord, fără o anume mișcare armonică. În cazul *inactivității armonice*, fluctuațiile melodice (mersul ascendent sau descendent) și cezurile sunt suficiente pentru a conferi frazei un înțeles relativ complet.

Fraze active armonic

Frazele care prezintă evenimente armonice se vor numi *fraze active armonic*.

Fraze inactive armonic

Frazele care nu prezintă evenimente armonice (rămân pe o singură armonie - un singur acord) se numesc fraze *inactive armonic*.

3.2.1. Modalități de organizare armonică a frazelor

Înțelegerea modului de organizare armonică a frazei depinde de distincția care se operează între două tipuri de structuri armonice⁷:

- a. *prolongație armonică (succesiune acordică)*;
- b. *mișcare armonică progresivă (progresie⁸ acordică)*;

În esență, deosebirea dintre aceste tipuri de organizare armonică poate fi exprimată astfel:

- a. *prolongația armonică se exprimă prin mișcări armonice în cadrul unei singure arii tonale (primul și ultimul acord având aceeași funcție)*;
- b. *mișcare armonică progresivă reprezintă deplasarea dintr-o arie tonală spre o altă arie tonală sau spre o altă funcție armonică, trecând printr-o funcție intermediară.*

Identificarea și înțelegerea deosebirii dintre prolongația armonică (succesiunea acordică) și mișcarea progresivă armonică (progresia acordică) vor contribui la ierarhizarea tensiunilor armonice și la gestionarea acestora în procesul de interpretare muzicală.

⁷ Green, M. Douglas; *Form in tonal music* ed. Holt, New ed. Holt, New York, London, 1979, cap. 2-5 pag. 17-28.

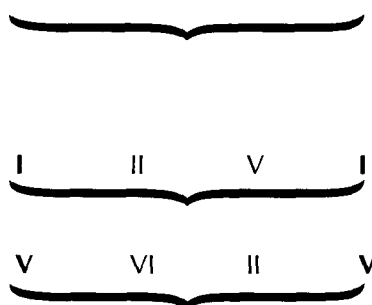
⁸ A nu se confunda cu termenul de *progresie armonică* echivalent cu *secvența*, care este un caz particular al *progresiei acordice*. - n.a.

Prolongația armonică (succesiunea acordică) reprezintă o mișcare armonică în cadrul unei *singure zone tonale*. Aceasta pornește și se întoarce la aceeași funcție armonică. Cu alte cuvinte, evenimentele armonice care se produc în interiorul acestui cadru devin evenimente decorative, reductibile la funcția tonală cu care începe și totodată se încheie șirul de acorduri. Astfel, deși au loc schimbări armonice, în realitate se produce o prelungire a funcției tonale inițiale. Mișcarea armonică devine o mișcare interioară cu rolul de a prelungi o anumită funcție. Chiar dacă întoarcerea se va face la o altă stare a acordului inițial, schimbarea nu este semnificativă deoarece se petrece în cadrul aceleiași sfere tonale și la aceeași funcție.

Succesiunea acordică, deși implică acorduri diferite, se întoarce la punctul de plecare, exprimând de fapt o *prelungire tonală a funcției armonice inițiale*. Prin reducerea acordurilor diferite se obține o **prolungație armonică**⁹.

Convenție grafică pentru prolongație armonică (succesiune acordică):

Exemple:



Notă: Mecanismul de gândire în cazul prolongației armonice este echivalent cu tratarea notelor melodice precum broderia, pasajul, etc. (note străine de acord) față de cele reale, constitutive. În mișcarea melodică, broderia înseamnă plecarea prin mers treptat și întoarcerea imediată la același sunet. Mișcarea melodică este ornamentală, cu scopul de a *prelungi* sunetul real de pornire. Notele de pasaj au, de asemenea, un rol decorativ, acela de a umple spațiul dintre două sunete reale, având ca rezultat *prelungirea funcției acordului*.

Mișcarea armonică progresivă (progresia acordică) are loc atunci când între două acorduri cu funcții diferite intervine un alt acord care divide distanța dintre primul și al treilea acord, făcând astfel legătura dintre acestea. Mișcarea armonică este intermediată de un alt acord (Green, op.cit.).

Să luăm ca exemplu relația dintre un acord pe treapta a V-a și unul pe treapta I în stare directă, cu mersul basului descriind o cvintă descendentă. Dacă

⁹ Termenii de "prolungație armonică" și de "reducție armonică" în această accepțiune au fost introduși de Schenker în lucrarea "*Free composition*", Longman, 1979. În lucrarea de față vom adopta cu predilecție termenul de *prolungație armonică* în locul *succesiunii acordice*. – n.a.

între aceste acorduri intervine un acord pe treapta a III-a în stare directă, distanța dintre cele două acorduri extreme va fi redusă iar mersul basului va descrie un arpeggiu. În cazul în care se produce o modulație, cu instalarea unei alte tonici, mișcarea armonică *progresează* dinspre o sferă tonală spre o altă sferă tonală numindu-se și *mișcare armonică progresiv-modulantă*.

Convenție grafică pentru mișcarea armonică progresivă (progresie acordică):

Exemplu:



Frazele utilizează, de regulă, aceste 2 tipuri de structuri armonice separat sau în combinație, urmate de o cadență. Astfel:

- a) prolongație armonică (succesiune acordică) urmată de o cadență;
- b) progresie acordică și o cadență;
- c) prolongație armonică (succesiune acordică) urmată de o progresie acordică și cadență;

Obs. 1. Aceeași linie melodică poate fi armonizată ca o *succesiune acordică* sau ca o *progresie acordică*.

3.2.2. Tipuri de organizare armonică a frazelor. Scheme armonice

Planul tonal al frazelor exprimă, la o anumită scară, aceleași structuri armonice de bază pe care le găsim în organizarea armonică a perioadelor, a secțiunilor sau a unei lucrări în întregul ei. (Green, 1979)

În organizarea armonică a frazelor sunt posibile o serie de scheme tonale. În literatura muzicală există câteva astfel de scheme armonice fundamentale ale frazelor, care utilizează cele două tipuri de mișcare armonică descrise mai sus ca *prolongație armonică* (succesiune acordică cu efect de prelungire a unei funcții) și *mișcare armonică progresivă (progresie acordică)*¹⁰. Douglas M. Green distinge următoarele scheme armonice:

- a. Schema armonică a frazei este echivalentă cu o cadență perfectă autentică compusă;
- b. Cadența frazei este precedată de un singur acord prelungit;
- c. Prolongație armonică în cadrul cadenței frazei;
- d. Cadența frazei este precedată de prolongație armonică;
- e. Cadența frazei este precedată de progresie acordică;

¹⁰ Green, D.M; idem.

- f. Progresie acordică în cadrul cadenței frazei;
- g. Cadența frazei este precedată de o combinație între prolongație armonică și progresie acordică.

Notă: Mersul melodic al basului poate fi treptat sau prin salturi. Adeseori, în mișcarea progresivă armonică, mersul basului va reprezenta o serie de 5^{te} descendente (Ex. III-VI-II-V-I).

3.2.3. Tipuri de cadențe care caracterizează o frază. Gradul de completivitate¹¹ a cadențelor

Frazele se delimitează prin cadențe, care se diferențiază prin diferite grade de tărie, adică de forță concludivă. Aceste diferențieri indică proprietatea acelei cadențe de a "complini" (întregi și finaliza) o structură muzicală, pentru ca aceasta să fie considerată completă.

Finalitatea, "scopul" unei fraze este *cadența*. Cadențele pot fi deschise sau închise. Acestea reprezintă momentul de repaus și totodată modul prin care fraza exprimă un înțeles mai mult sau mai puțin complet. În cazul cadențelor finale, o importantă caracteristică este capacitatea acestora de a concluziona discursul muzical. Aceste grade diferite de completivitate stabilesc care cadență este mai puternică, deci care are tăria de a încheia o structură și totodată de a deschide o unitate structurală imediat superioară.

Cadențe finale¹²

Cadențele care conțin în penultimul acord sensibila sunt mai puternice decât cele care nu au sensibilă. Astfel, relația V-I (cadență autentică) este mai puternică decât IV-I (cadență plagală).

Cea mai puternică și mai bine afirmată cadență este *cadența autentică perfectă* (V-I), cu ambele acorduri în stare directă, acordul final în poziția melodică a octavei și încheiere ritmică masculină (acordul tonicii pe timp tare).

Dacă unul dintre acordurile cadenței este în răsturnare iar acordul tonicii este pe timp slab sau în poziția melodică a terței sau a cvintei, gradul de completivitate al cadenței scade. Aceasta se va numi *cadență autentică imperfectă*. Notăție: C.A.I.

Dacă o cadență autentică este precedată de un alt acord, respectiv IV sau II (rar VI, III sau II₆), formula cadențială va fi completă și se va numi *Cadență autentică perfectă compusă* (IV - V - I; II - V - I, etc.). Notăție: C.A.P.C.

¹¹ DEX: însușirea de a fi complet. Din fr. Complétivité, pag. 203.

¹² Green, D.M; op. cit.

Cadențe deschise

Semicadențele sunt acele opriri pe alt acord decât cel al tonicii. Cele mai utilizate sunt semicadențele pe treptele V sau IV. Notăție: SC.

Cadența întreruptă $V_7 - VI$ este tot un tip de semicadență.

Semicadențele conferă frazelor un caracter *deschis tonal*.

O cadență care se încheie pe acordul tonicii tonalității de bază este mai puternică decât cea care se încheie pe tonica unei alte tonalități într-un proces modulănt. De aceea, o frază modulăntă va avea un caracter *deschis tonal*, fiind raportată la tonica de bază a lucrării.

Cadențe ornamentate (elaborate)

Adesea, pentru prelungirea momentului cadențial sunt folosite întârzieri sau pasaje cromatice, obținându-se o cadență mai elaborată, *ornamentată*.

Raportul consonanță / disonanță

Majoritatea frazelor se încheie cu un acord consonant. Întrucât *consonanța* este o noțiune relativă, se va avea în vedere ca ultimul acord să fie "mai puțin disonant" decât cel imediat precedent.

Poziția melodică a acordului final

O frază care se încheie cu acordul tonicii în stare directă în poziția octavei va avea un caracter mai puternic concludiv (un grad mai mare de completivitate) decât același acord în poziția terței sau cvintei.

Conjunția cadențială (eliziunea cadențială)

Încheierea unei fraze poate fi în același timp debutul frazei următoare. Acest procedeu de eliziune (omisiune) a acordului final al cadenței prin schimbarea funcției acestuia din *încheiere de frază* în *început de frază* se numește *conjunție cadențială*. *Frazele se vor numi fraze conjuncte, adică modalitatea lor de înlănțuire este conjuncția.*

Continuitatea frazelor

Pentru asigurarea continuității și fluenței discursului muzical, după cadențele frazelor, fie deschise sau închise, se crează anumite segmente de legătură cu structurile următoare. Aceste legături se realizează prin:

1. continuarea liniei melodice fără acompaniament;
2. continuarea formulei de acompaniament;

Tipuri de cadențe pentru fraze deschise sau închise tonal:

Fraze deschise

tonal:

I – V

I – IV

I – IV – V

V7 – VI

I – II

Fraze modulante

Etc.

Fraze închise tonal

(cadențe cu sensibilă – autentice
și cu trepte secundare)

V – I

IV – V – I

VII – I

III – I

Fraze închise tonal

(cadențe fără sensibilă – plagale și cu
trepte secundare)

IV – I

II – I

VI – I

3.2.4. Modalități de dezvoltare a frazelor

Extinderea unei fraze se poate produce în mai multe moduri, în funcție de locul în care se operează aceasta:

a. Extensie anterioară (amplificare la stânga)

Fraza poate fi precedată de un scurt segment muzical cu rol de *introducere*. Acest segment poate consta într-o formulă de acompaniament, în câteva acorduri sau o formulă melodică anticipatoare sau diferită față de materialul muzical al frazei pe care o introduce;

b. Extensie interioară sau extensie prin interpolare

Fraza poate fi extinsă în interiorul său, prin lărgirea unuia sau mai multor motive care o compun. De obicei, extensia se face prin secvențarea sau repetarea unui motiv sau submotiv.

c. Extensie exterioară sau postcadențială (amplificare la dreapta)

Fraza poate fi prelungită printr-un complement cadențial, prin prelungirea acordului final, printr-o cadență întreruptă, repetarea sau secvențarea ultimului motiv sau submotiv, etc.

Procedeele de dezvoltare a frazelor se folosesc adeseori în combinație. Repetiția, repetiția variată, secvențarea, dezvoltarea prin eliminare, imitația, toate acestea sunt mijloace prin care se realizează extensia și totodată *dezvoltarea structurală și tematică* a frazelor.

Teme de seminar:

- ❑ Identificați și analizați diferite tipuri de fraze după criteriile expuse în acest capitol.
- ❑ Faceți analize armonice; descrieți modalitățile de organizare armonică a frazelor (tipurile de mișcări armonice și cadențe) identificate în lucrările analizate).
- ❑ Realizați redușii armonice ale unor lucrări pentru pian (Ex. Bach - Preludiile 1 și 2 din Clavecinul binetemperat vol. 1).

Bibliografie muzicală:

Schumann: Album pentru tineret; Carnavalul op.9; Kinderszenen;
Bach - Clavecinul binetemperat; Suite franceze; Suite engleze;
Mendelssohn Bartholdy: Căntece fără cuvinte;
Schubert: Momente muzicale; Impromptus;
Brahms: Intermezzi;
Chopin: Nocturne; Preludii.

3.3. Structura melodică a frazei

O frază se descompune în unități microstructurale (morfologice). Frazele au o structură internă simetrică sau asimetrică, în funcție de numărul și de caracteristicile unităților imediat subordonate ierarhic, numite *motive*. Pe lângă o structură armonică, frazele prezintă și o organizare melodică, numită "*structura melodică a frazei*". Aceasta este reliefată de modul cum se îmbină subunitățile frazei.

Anumite tipuri de fraze sunt indivizibile în subunități bine individualizate. Un caz special îl constituie scriitura barocă de tip "*perpetuum mobile*", care proliferază printr-o pulsație constantă ritmică același motiv generator (figură) și nu prezintă respirații melodice, cezuri. Desigur, aceste fraze non-melodice pot fi totuși segmentate după structura armonică, respectiv după cadențele armonice. Marea majoritate a frazelor de tip melodic însă, se divid în subunități egale sau inegale ca dimensiuni, numite *motive*.

3.3.1. Motivul este cea mai mică unitate structurală cu sens muzical independent care are proprietatea de a "motiva" desfășurarea discursului muzical și de a participa ca element constructiv la evoluția unei lucrări prin diferitele sale forme de manifestare. *Motivul* este prima unitate semnificativă muzicală, care se delimitează prin repetiție, repetiție variată, secvență, contrast. Acesta se caracterizează printr-un contur melodic - raportat la o structură armonică - și printr-o informație ritmică pregnantă. Motivul

implică un anumit potențial dezvoltător care se va manifesta pe parcursul lucrării. Cu alte cuvinte, desfășurarea lucrării este “motivată” de această unitate structurală de bază. Motivul va căpăta diferite *forme* în procesul variațional dezvoltător al unei lucrări, generând astfel *clasa motivului x*.

Motivul reprezintă un element cu ajutorul căruia se construiesc unitățile structurale mai mari, respectiv frazele. Nu orice figură melodică scurtă are semnificația unui motiv. Pentru a îndeplini un rol constructiv, motivul va apare cel puțin de două ori (repetat sau variat). De cele mai multe ori, motivul inițial al unei fraze se constituie într-un *motiv generator* la care se raportează multiple variante mai mult sau mai puțin dezvoltate pe parcursul textului muzical. Uneori, construcții muzicale ample se raportează la motivul generator (inițial) care funcționează ca paradigmă pentru lucrarea respectivă (Ex. *Beethoven Simfonia a V-a partea I - tema principală*). Această referință a percepției muzicale în decursul audiției la forma primordială a motivului generator conferă unei lucrări muzicale coerență, unitate, inteligibilitate.

Schoenberg¹³ afirmă că “*scopul adevărat al unei construcții muzicale nu este frumusețea, ci inteligibilitatea*”. Cu alte cuvinte, modul cum este tratat *motivul* reprezintă frumusețea discursului muzical, nu motivul în sine. Valențele expresive ale motivului declanșează “forța vitală” a unei creații muzicale.

Motivele “comunică” la distanță pe axa sintagmatică a textului muzical și formează *clase de motive*. Dacă notăm *motivul generator* cu litera “g”, atunci clasa motivului generator va cuprinde multiplele forme pe care acesta le adoptă pe parcursul lucrării. Astfel:

Clasa motivului “g”: {g₁, g₂, g₃, etc.}

3.3.2. Dimensiunile motivului

Motivul se poate constitui dintr-un simplu interval sau dintr-o succesiune de sunete fie unitare ritmic, fie având un relief ritmic propriu. Dimensiunile motivului variază de la o singură măsură (motiv simplu) la 2, 3 sau mai multe măsuri (motive compuse), în funcție de tempo și măsură. Altfel spus, un motiv poate avea un accent principal, 2,3 sau mai rar, 4 accente principale (în cazul motivelor compuse, în măsuri simple și în tempo foarte rapid).

Un indiciu în delimitarea motivului este prima repetiție (identică, variată sau secvență) a unui segment muzical de dimensiuni reduse. Uneori, prima repetiție (sau secvențare) survine chiar de la a 2-a măsură. Alteori, segmentul se lărgeste la 2 sau mai multe măsuri (în funcție de tipul de măsură simplă

¹³ Schoenberg, Arnold; *Fundamentals of musical composition* ed. Faber and Faber limited, London, 1967; p. 25

sau compusă și de tempo-ul lucrării). Acest segment mai mare, cu 2 sau mai multe accente principale, se compune uneori din 2 sau 3 segmente mai mici care pot fi diferențiate și care sunt tratate ulterior ca micro-unități semnificative în procese dezvoltătoare. Motivul mai larg se va numi *motiv compus* sau *compozit* iar subunitățile acestuia se vor numi *submotive*. La rândul lor, submotivele mai pot fi descompuse în micro-unități care nu mai au înțeles muzical de sine stătător, dar sunetele care le alcătuiesc prezintă o anumită afinitate comună (ex. mers treptat ascendent, arpeggiu, etc.). Acestea se vor numi *celule*.

Motivele simple cu un singur accent principal se pot cupla, de asemenea, în *grupe motivice*, fără a-și pierde identitatea (nu se combină într-o unitate mai largă spre a forma un motiv compus divizibil în submotive).

3.3.3. Clasificarea motivelor după dimensiunile și structura acestora

După dimensiunile și modul cum sunt alcătuite, respectiv după structura lor interioară și după modul cum se combină între ele, motivele se diferențiază astfel:

Motiv simplu - motivul cu un singur accent principal urmat de repetiție identică, variată sau secvență. Se pot constitui și motive simple cu 2 accente principale în cazul în care acestea au o construcție unitară, adică nu permit divizarea în submotive, ci numai în *celule*.

Motiv compus / omogen - motivul cu 2 sau mai multe accente principale alcătuit din 2 micro-unități (*submotive*) *similare* ritmico-melodic (derivate, înrudite) cu formula $x \ x' (1+1)$, care funcționează și independent în context. Motivul compus are o structură interioară *omogenă* și poate fi echivalent cu un *grup motivic omogen*.

Motivul compozit / heterogen - motivul cu 2 sau mai multe accente principale alcătuit din 2 micro-unități (*submotive*) contrastante. Motivul cu un singur accent principal poate fi combinat cu următorul motiv, diferit ritmico-melodic, tot cu un singur accent principal, alcătuiind astfel un *motiv compozit* cu formula $x \ y (1+1)$. Motivul poate fi considerat de 2 măsuri iar fiecare măsură în parte reprezintă *submotivul x* și *submotivul y*. Motivul compozit are o structură interioară *heterogenă*. Cele 2 măsuri formează un *membru al frazei*, sau un *grup motivic heterogen*.

Un exemplu de motiv compozit este acel motiv de 2 măsuri ($x + y$) care se constituie în model, urmat de secvențe și de dezvoltare prin eliminare. Dezvoltarea prin eliminare presupune "spargerea" modelului (motivului) în segmente din ce în ce mai mici. Acele micro-unități desprinse din motiv arată structura *compozită* a motivului. *Obs.: Acest procedeu este valabil și în cazul motivului compus.*

Structura compusă - $x x'$ - indică o anumită unitate prin fuziune a elementelor. *Structura este omogenă*.

Structura compozită - $x y$ - indică un contrast între elemente, acestea păstrându-și identitatea. *Structura este heterogenă*.

Grup motivic - este alcătuit din 2 sau mai multe motive simple (cu unul sau 2 accente principale), bine delimitate, care vor fi notate m_1, m_2 , etc. în cadrul grupului. *Grupul motivic omogen* se formează din succesiunea mai multor motive înrudite cu un singur accent principal prin repetare sau secvențare: $x x' x'' x'''$ (1+1+1+1). *Grupul motivic heterogen* se compune din motive diferite: $x y x' y'$ (1+1+1+1).

Motivul monolitic reprezintă motivul cu unul sau mai multe accente principale a cărei configurație ritmico-melodică nu permite descompunerea sa în sub-unități. Motivul monolitic foarte scurt poate fi interpretat ca *celulă motivică*.

În terminologia engleză și americană, o frază se compune din 2, 3 sau mai multe segmente, numite *membre ale frazei* (phrase-members), care la rândul lor sunt fie motive compuse/compozite, fie grupuri motivice divizibile în motive simple. De exemplu, o frază de 4 măsurii (simetrică, pătrată) se descompune astfel: primele 2 măsurii alcătuiesc *primul membru al frazei*, iar celelalte două măsurii, *al doilea membru al frazei*. În terminologia noastră, o frază de 4 măsurii poate fi compusă din 2 segmente care reprezintă fiecare un *motiv compus/compozit*. Se poate considera, de asemenea, că fraza este alcătuită din 2 *grupuri motivice* [(1+1)+(1+1)].

O alternativă mai flexibilă și cu un grad mai mare de aplicabilitate este denumirea de *semifrază*. O frază de 4 măsurii se divide în 2 *semifraze* (half-phrases) de câte 2 măsurii. Acestea la rândul lor pot fi divizate în *motive simple*.

Notă: Fraza nu trebuie împărțită în mod mecanic în 2 motive de câte 2 măsurii, indiferent dacă elementul cel mai pregnant tematic este de o măsură sau chiar mai puțin de o măsură. Motivul este întotdeauna acel element care are cel mai mare impact asupra dezvoltării ulterioare a unei lucrări, chiar dacă este format doar din câteva sunete. Într-adevăr, fraza de 4 măsurii se poate divide în 2 segmente, 2+2, pe care le numim *membre ale frazei*. Dacă 2 măsurii reprezintă un *motiv simplu* (indivizibil), spunem că fraza este alcătuită din 2 motive de câte 2 măsurii. Dacă motivul este compus sau compozit, spunem că fraza este alcătuită din 2 motive compuse sau compozite, sau din 2 grupuri motivice. Structura frazei va fi simetrică, regulată: (1+1) + (1+1). Structura frazei poate fi și neregulată: (1+1) + 2 sau 2 + (1+1).

Împărțirea frazei în segmente se face ținând seama de natura muzicii și de elementul cel mai pregnant tematic cu funcția de *motiv*, indiferent de dimensiunea sa.

Prin urmare, structurile compuse sau compozite ale motivelor care dau naștere la unități de 2 sau mai multe măsuri poartă următoarele denumiri:

- *motiv compus*;
- *motiv compozit*;
- *membru al frazei*;
- *semifrază*;
- *grup motivic*.

Echivalentele acestor terminologii:

- "*compound motive*" (Green¹⁴);
- "*composite motive*";
- "*phrase-member*" (Kohs¹⁵; Green¹⁶);
- "*half-phrase*" (New Grove Dictionary - cap. *Motive*);
- "*Zweitaktgruppen*" sau "*Taktgruppen*" (Riemann¹⁷ v. cap. 3).

Obs.: În analizele mai recente, introducându-se termenii de *submotiv* și *celule motivice* sau *celule generatoare* s-a ajuns la situația în care orice structură de 2 măsuri dintr-o frază, indiferent de natura sa interioară, să fie considerată *un motiv*, iar adevăratul motiv să fie denumit *celulă generatoare* sau chiar *submotiv*.

Măsura și tempo-ul lucrării pot influența identificarea și segmentarea motivelor. Astfel:

- în măsurile compuse de 4/4, 6/4, 9/4, 6/8, 9/8, 12/8, tempo lent sau moderat, într-o singură măsură este posibil să se prezinte suficientă informație muzicală pentru conturarea unui motiv (motiv simplu sau compus cu un singur accent principal)
- în măsurile compuse de 4/4, 6/4, 9/4, 6/8, 9/8, 12/8, tempo moderat, se conturează în general motive compuse sau compozite de 2 măsuri (uneori chiar 3 măsuri).
- în cazul unei lucrări scrise în măsura de 2/4, 3/4, sau 3/8, într-un tempo rapid, este posibil ca un motiv să se formeze în 4 măsuri, deoarece nu se crează suficientă informație muzicală doar în 2 măsuri. Rezultă un motiv cu 4 accente principale (faza va fi în acest caz de 8 măsuri iar perioada de 16 măsuri).

Obs.: Procesul de identificare și segmentare a motivelor va ține seama de natura textului muzical, respectiv de toate aspectele legate de sensul și expresivitatea muzicală, inclusiv măsură, tempo, caracter.

¹⁴ Green, M. D; op. cit.

¹⁵ Kohs, Ellis; *Musical Form* Houghton Mifflin Company, Boston, 1976 pag. 37, 38.

¹⁶ Green, M. D; op. cit.

¹⁷ Riemann, H; *Analysis of Bach's 48 Preludes and Fugues*, London; Augener 1936.

Ex. 3.3.3 - a. Schubert: "Die Forelle"

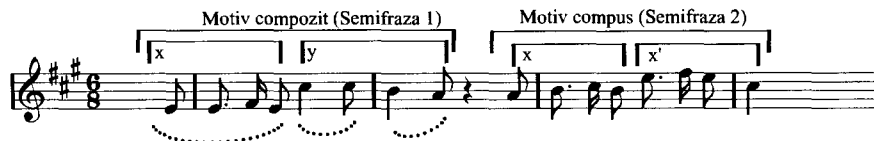
Motive simple cu 2 accente principale,
divizibile în celule;
Formula frazei: 2 + 2

Ex. 3.3.3 - b. Schubert: "Der Tod und das Mädchen"

Grup motivic: $x + x'$ (1 + 1)
Motiv cu 2 accente principale
divizibil în celule: $y + y'$ (2)
Formula frazei: 1 + 1 + 2 (cumulare)

Ex. 3.3.3 - c. Schubert: "Auf dem Wasser zu singen"

Motiv compozit 1: $x + y = 2$ (1 + 1)
Motiv compozit 2: $x' + y' = 2$ (1 + 1)
Formula frazei: 2 + 2

Ex. 3.3.3 - d. Schubert: "Lob der Tränen"Grup motivic: $x + x (1 + 1)$ Motiv simplu y cu 2 accente principale divizibil în celuleFormula frazei: $1 + 1 + 2$ (cumulare)**Ex. 3.3.3 - e. Schubert: "Frühlingstraum"**Motiv compozit: $x + y = 2 (1 + 1)$ Motiv compus: $x + x' = (1 + 1)$ Formula frazei: $2 + 1 + 1$ (divizare)

3.3.4. Caracteristicile motivelor¹⁸:

Motivetele pot fi caracterizate după câteva aspecte care le particularizează în contextul muzical:

- ◆ număr de accente principale (v. 3.3.2 și 3.3.3.);
- ◆ caracterul cruzic sau anacruzic (în funcție de modul cum debutează, motivul poate fi *cruzic sau anacruzic*);
- ◆ încheiere masculină (pe timp accentuat) sau feminină (pe timp neaccentuat sau parte de timp);
- ◆ înlănțuire disjunctă sau conjunctă: a) motive *disjuncte sau delimitate* - au început și încheiere proprii; b) motive *conjuncte* - în momentul articulației prezintă unul sau mai multe sunete comune – anterior sau posterior.)
- ◆ tipul de scriitură - un motiv se caracterizează printr-o anumită scriitură: monodică, armonică (acordică), melodico-armonică, polifonică.

În formele omofone tonale, scriitura de bază este melodico-armonică sau acordică. Dar, se întâlnesc adeseori structuri contrapunctice imitative (ex. *fugatto*), sau procese secvențiale cu modele polifonice imitative (imitație strictă sau liberă). Spre deosebire de secvență, care este o repetare pe o altă treaptă a unui segment muzical dar la aceeași voce, imitația presupune cel puțin două voci, respectiv *proposta și risposta*. *Risposta* poate fi la orice interval, strictă, inversată, augmentată, diminuată, etc. Imitația poate să apară prin juxtaupunere, conjuncție sau în *stretto* (*risposta* apare înaintea încheierii *propostei*, la un anumit interval melodic și temporal, producându-se o *suprapunere* pe o anumită suprafață).

3.3.5. Componenta structurală a motivelor

Un *motiv simplu* se poate descompune în micro-unități numite *celule*. Acestea conțin un grup de sunete (minimum 2 sau un sunet și o pauză) care prezintă o afinitate comună (un mers melodic ascendent sau descendent, arpeggiu, formule melodice de tipul broderiei, o anumită formulă ritmică, etc.).

În cazul în care putem grupa 2, 3 celule după o anumită logică muzicală, putem vorbi de un *submotiv*. Acesta este o unitate intermediară între motiv și celulă. *Motivetele compuse* se subîmpart în submotivetele x și x iar *motivetele compozite* în submotivetele x și y. Submotivetele sunt de fapt motivetele simple din cadrul motivelor compuse sau compozite.

¹⁸ Buciu, C.D.; *Note de curs*

3.3.6. Procedee de travaliu motivic:

- repetiția / repetiția variată;
- secvențarea (repetarea imediată pe o altă treaptă);
- transpoziția (transpunerea motivului pe alte trepte);
- inversarea (schimbarea direcției intervalelor);
- recurența (citirea de la sfârșitul către începutul motivului);
- ornamentarea melodică sau ritmico-melodică (adăugarea unor note melodice cu modificarea ritmului);
- amplificarea (adăugarea unor sunete având ca efect lărgirea motivului);
- concentrarea (reducerea numărului de măsuri prin eliminarea unor sunete);
- augmentarea ritmică (lărgirea proporțională sau ne-proporțională a valorilor - ex. pătrimea devine doime, etc.);
- diminuarea ritmică (micșorarea proporțională sau ne-proporțională a valorilor - ex. doimea devine pătrime);
- augmentarea intervalică (lărgirea unui interval - ex. 3^{ia} devine 4^{ta});
- diminuarea intervalică (micșorarea unui interval - ex. 4^{ta} devine 3^{ia});
- concentrarea valorilor ritmice (însurubarea valorilor ritmice);
- divizarea valorică (valoarea ritmică este subdivizată);
- variație de registru (aparitia motivului în alte registre)
- variație armonică (altă armonizare);
- variație agogică (schimbarea tempo-ului);
- variație de scriitură (transformarea unui motiv armonic în motiv polifonic, etc.)

Toate aceste procedee pot fi folosite într-o manieră strictă sau liberă. Variațiile care modifică motivul în plan intonațional vor ține seama de caracteristicile tonalității în care se desfășoară, pentru a nu crea deviații bruște tonale (se păstrează doar calitatea intervalelor, nu și cantitatea acestora).

Temă de seminar:

- ❑ Identificați și analizați diferite tipuri de motive după criteriile expuse în acest capitol.

Bibliografie muzicală:

Schumann: Album pentru tineret; Carnavalul op.9; Kinderszenen;
Bach - Clavecinul binetemperat; Suite franceze; Suite engleze;
Mendelssohn Bartholdy: Cântece fără cuvinte;
Schubert: Momente muzicale; Impromptus;
Brahms: Intermezzi;
Chopin: Nocturne; Preludii.

3.4. Exemple de analiză

3.4.1. Exemplu de analiză a unei structuri frazeologice de tip melodic

- Mozart, Menuet din opera *Don Giovanni*, act. I.

A (Perioadă)

F₁ [m_1 (a) m_2 (a')]
 I V₇ - I
 t₀ Sol _____

F₁ = frază închisă (C.A.I.), stabilă tonal, delimitată, uniformă, omogenă, cruzică, simetrică, pătrată, formula (2+2) - v.¹⁹

F₂ [m_3 (a'') m_4 (b - cadențial)]
 V₇ I
 t₁ Re _____

F₂ = frază închisă (C.A.P.), stabilă tonal, delimitată, uniformă, omogenă, cruzică, simetrică, pătrată, formula (2+2).

B (Perioadă)

F₁ [m_1 (a) m_2 (a')]
 V₇ I
 t₀ Sol _____

F₁ = frază închisă (C.A.I.) stabilă tonal, delimitată, uniformă, omogenă, cruzică, simetrică, pătrată, formula (2+2).

F₂ [m_3 (a'') m_4 (b-cadențial)]
 IV - I V - I
 t₀ Sol _____

F₁ = frază închisă (C.A.P.), stabilă tonal, delimitată, uniformă, omogenă, cruzică, simetrică, pătrată, formula (2+2).

Fig. 3.4.1. Structurile frazeologice ale *Menuetului* din opera *Don Giovanni*, actul I. de Mozart.

Notă. Se vor nota cu t₀ tonalitatea de bază, t₁ prima tonalitate diferită, t₂ a doua tonalitate diferită. Cadențele: cadența autentică imperfectă C.A.I. și cadența autentică perfectă C.A.P.

¹⁹ Cifrele care ilustrează formula structurii (frază sau perioadă) reprezintă numărul de măsuri (respectiv de accente principale) din care sunt alcătuite subunitățile acestora.

Ex. 3.4.1. Mozart: Menuet din opera Don Giovanni Actul I

Formă bipartită simplă continuă

Structura interioară: A - Per.1 ($F_1 + F_2$)B - Per. 2 ($F_1 + F_2$)

Piano

A
F₁
m1 a
m2 av
Sol: I
I (C.A.I.)

5
F₂
m3 a'
m4 b
B
F₁
Re:V₇
Re:I (C.A.P.)
Sol: V₇

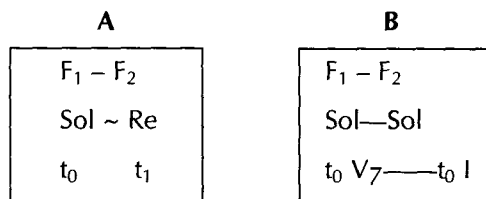
10

Sol: I (C.A.I.)

13 F₂

Sol: I (C.A.P.)

Procesul armonic (Mozart, Menuet din opera *Don Giovanni*, act I)



3.4.2. Exemplu de analiză a unei structuri frazeologice de tip non-melodic

În afara scriiturii melodico-armonice, în care frazele și motivele sunt ușor de identificat și segmentat, există și lucrări (în special în epoca barocului) care nu se construiesc pe baza unor fraze de tip melodic ci prin proliferarea unor anumite figuri (arpegii, game). În acest caz, lipsa "respirațiilor" melodice va transfera interesul auditiv exclusiv asupra înlănțuirilor și a "respirațiilor" armonice. Astfel, *logica armonică* va determina segmentarea structurilor.

- Bach: *Preludiul nr. 1 în Do major - Clavecinul binetemperat*, Vol. 1. (v. Exemplul muzical 2.3.1.)

Structura 1 {4 (2+2)} = Cadenta T SD (II ₇) D ₇ T	Do	Do
Structura 2 {7 (2+2+3)} = Model / Secvență / Cadenta	~Sol	
Structura 3 {8 (2+2+2+2)} = Model / Secv./ Secv./Cad.)	~Do	
Structura 4 {5 (2+3)} cadenta Fa V ₇ - I ₇ , mers cromatic al basului		
Structura 5 {8 măsuri pedală pe Do V}		
Structura 6 {4 măsuri pedală pe Do I}		

Fig. 3.4.2. Structurile armonice ale *Preludiului nr. 1 în Do major din Clavecinul binetemperat*, Vol. 1 de Bach.

Notă: se va nota cu " ~ " modulația spre o nouă tonalitate.

Teme de seminar:

- ☐ Realizați reducția armonică la *Preludiile 1 și 2 din Clavecinul binetemperat de Bach*. Arătați modalitățile de structurare a textului muzical, după modelul de mai sus.

Bibliografie muzicală:

Bach: Preludii din Clavecinul binetemperat.

3.5. Perioada muzicală

Segmentul muzical care se constituie la nivelul imediat superior frazei și care se caracterizează printr-un proces melodic și armonic complet și bine definit se numește *Perioadă muzicală*. Perioada se încheie cu o cadență concluzivă și reprezintă o prima unitate de formă monopartită (v. ex. 3.4.1., 3.6.3., 3.7.4., 3.7.5., 3.7.6., 3.7.7.) Perioada are o construcție organică prin faptul că frazele care o compun au nu numai o înrudire tematică, dar realizează o mișcare tonală comună, completă și unică. Cu alte cuvinte, fraza finală a unei perioade completează mișcarea armonică lăsată incompletă de către fraza sau frazele precedente. Frazele sunt înrudite printr-o organizare armonică, respectiv un plan tonal comun.

Organizarea tonală a unei perioade este echivalentă cu cea a unei frazei, dar la un nivel structural imediat superior.

Caracterul concluziv al cadenței finale reprezintă completarea mișcării armonice. În structura interioară a perioadei rezultă o structură de tip *antecedent / consecvent*. Forța concluzivă a cadenței depinde de tipul de cadență (autentică sau plagală) și de starea și poziția melodică a acordului final (cadență perfectă / imperfectă).

Deși o perioadă se caracterizează prin forța cadenței concluzive, există o excepție de la această regulă. Într-o formă tripartită simplă, B-ul poate fi o perioadă deschisă, cadența survenind odată cu reluarea A-ului (poate fi interpretată, de asemenea, ca o legătură conjunctă în care sfârșitul B-ului coincide cu începutul reprizei A-ului).

Perioada se deosebește radical de *lanțul de fraze* sau *grupul de fraze* prin aceea că afirmă o cadență concluzivă. Atât *lanțul de fraze* cât și *grupul de fraze* nu prezintă *cadențe concluzive*²⁰.

3.5.1. Criterii de analiză a perioadei muzicale²¹

O perioadă conține 2, 3 sau uneori mai multe fraze înrudite prin structura armonică, scriitură și prin conținutul tematic. O perioadă - în cazul muzicii clasice - conține în general 8 măsuri sau multipli de 8.

Analiza perioadei se va realiza după următoarele cupluri criteriale, asemănătoare cu cele aplicate în cazul analizei frazelor:

²⁰ Green, D.M; *Form in Tonal Music*, Holt, Rinehart and Winston, Inc. 1979, pag. 66. n.a. Green interpretează un lanț sau un grup de fraze care se încheie cu o cadență concluzivă ca formând o perioadă complexă alcătuită dintr-un *grup antecedent* și o *fracă* cu rol de *consecvent* (sau *grup consecvent*).

²¹ Buciu, D; *Note de curs*.

a) Aspectele structurale ale perioadei:

Perioada pătrată conține două fraze de câte 4 măsuri (4+4);

Perioada nepătrată conține fraze de câte 5,6,7 măsuri;

Perioada simplă conține un număr de 2 fraze;

Perioada complexă conține mai mult de 2 fraze (3,4, 5, 6 etc.).

Relația simetrie / asimetrie

Perioada simetrică este alcătuită din 2 fraze. Un singur *antecedent* este echilibrat de un singur *consecvent*. Dacă luăm în considerare ponderea în timp (elementul temporal), atunci frazele ar trebui să fie egale ca dimensiuni pentru ca perioada să fie simetrică (*simetrie temporală*). Un alt punct de vedere ar fi următorul: chiar dacă frazele nu sunt egale ca dimensiuni, *simetria structurală* se păstrează. Iregularitățile nu distrug echilibrul dintre un antecedent căruia îi corespunde un consecvent.

Per. {[4 (2+2)+4 (2+2)]} sau Per. {[4(1+1+2)+(1+1+2)]}

Fig. 3.5-1 Formula perioadei simetrice, pătrate, cu structura internă regulată și neregulată.

Prin urmare, după unii autori, perioada care conține 2 fraze egale ca pondere în timp se numește *perioadă simetrică simplă*. Alți autori (Green) optează pentru o interpretare mai liberă a simetriei: dacă frazele nu au același număr de măsuri, caracterul *simetric* se păstrează în înțelesul mai larg, structural, care presupune împărțirea perioadei în 2 segmente, indiferent de dimensiunile acestora. Cu alte cuvinte, perioada este simetrică dacă are o singură frază cu funcție de *antecedent* și o singură frază cu funcție de *consecvent*.

Perioada asimetrică este alcătuită din 3, 5, etc. fraze. Perioada care conține mai mult de 2 fraze se va numi *perioadă complexă*. În cazul mai multor fraze, se vor crea următoarele situații:

- a. un grup *antecedent* și un *consecvent*;
- b. grup *antecedent* și un grup *consecvent*;
- c. un *antecedent* și un grup *consecvent*;

Perioada amplificată este realizată printr-o lărgire exterioară (ex. un motiv cadențial sau o frază concludivă) interioară (interpolare) sau anterioară (motiv sau frază introductivă). Lărgirea exterioară se mai numește *amplificare la dreapta* iar cea anterioară *amplificare la stângă* (v. 3.2.4).

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

Structură interioară regulată / neregulată

Organizarea interioară a perioadelor poate fi *regulată*, adică frazele care o compun au același număr de măsuri: 4+4 sau 6+6; etc.

Organizarea interioară a perioadelor poate fi *neregulată*, adică frazele care o compun nu au același număr de măsuri: 4+5 sau 6+5; etc.

Relația omogenitate / heterogenitate

Perioada omogenă este compusă din fraze care au caracteristici comune.

Perioada heterogenă se compune din fraze care nu prezintă aceleași caracteristici.

b) Aspectele tematice ale perioadei**Unitate / non-unitate tematică**

Perioada uniformă este alcătuită din fraze derivate din punct de vedere al materialului tematic.

Perioada neuniformă este alcătuită din fraze care nu sunt derivate tematic (sunt diferite).

Correspondență / non-correspondență tematică (v. 3.5.5-a, b, c)

Perioada cu construcție paralelă prezintă o corespondență tematică a începuturilor celor 2 fraze care o alcătuiesc sau, în cazul perioadei duble, a începuturilor celor 2 perioade. Nu orice similaritate tematică indică o construcție paralelă. Este necesară o perfectă corespondență a câtorva măsuri în debutul frazelor.

Perioada contrastantă este alcătuită din 2 fraze diferite tematic (acest tip de perioadă coincide cu *perioada neuniformă*).

Perioada cu construcție secvențială se formează atunci când între cele două fraze se crează raportul *model / secvență*²² (v. 3.6. *Propoziția*).

c) Aspectele tonale ale perioadei**Caracterul deschis / închis tonal**

Din punct de vedere tonal, perioada se analizează ca și fraza, sub două aspecte:

1. după tipul de cadență (închisă sau deschisă);
2. după comportamentul modulănt sau nemodulănt (inflexiuni modulatorii sau modulații definitive) pe parcursul său.

²² v. Schoenberg "Fundamentals of musical composition" pag. 20 diferența dintre perioadă (period) și propoziție (sentence).

Perioada deschisă modulantă este cea perioadă care cadențează pe tonica altei tonalități. Se va considera deschisă, deoarece a părăsit centrul tonal inițial și crează necesitatea unei reveniri la tonalitatea de bază.

Perioada deschisă prin semicadență este cea perioadă care cadențează pe o altă treaptă decât tonica tonalității în care a debutat. Este un caz particular, întrucât, prin definiție, perioada se încheie cu cadență concluzivă. Exemple: prima perioadă dintr-o dublă perioadă (una este deschisă iar cealaltă este închisă tonal); în cadrul unei forme bipartite rotunjite sau tripartite simple, legătura dintre B și revenirea A-ului se face prin conjuncție, dar uneori B-ul poate fi considerat deschis (prin urmare, perioadă deschisă).

Perioada închisă tonal cadențează pe tonica tonalității în care a debutat.

Caracterul stabil / instabil tonal

Perioada stabilă tonal nu conține un proces modulatoriu, adică pe parcursul ei nu se produc perturbări tonale majore - nu este modulantă - și are o cadență închisă.

Perioada instabilă tonal conține un proces modulatoriu (pasager sau definitiv) și are o cadență pe o altă tonică.

Caracterul modulant / nemodulant

Perioada modulantă afirmă printr-un proces modulatoriu o altă tonică.

Perioada nemodulantă rămâne în aceeași tonalitate în care a debutat.

d) Aspectele contextuale

Tipuri de înlănțuire a perioadelor

Perioada delimitată se înlănțuie prin juxtapunere, adică are un început și o încheiere proprie.

Perioada conjunctă se înlănțuie prin conjuncție, adică printr-un sunet sau mai multe sunete comune (anterior sau posterior).

Caracterul cruzic / anacruzic

Perioada cruzică debutează pe timp accentuat.

Perioada anacruzică debutează cu auftakt.

e) Relațiile dintre perioade în succesiune

Două sau mai multe perioade în succesiune pot fi în următoarele situații:

1. repetare (perioadă repetată identic, tematic și tonal) - aa;
2. variație (perioada este repetată cu variații ritmico-ornamentale sau/și armonice, dar cadența este aceeași) - aa_v;

3. similaritate (materialul tematic este același dar diferă *cadențele*) - aa';
4. contrast (perioadă diferită tematic și/sau tonal) - ab.

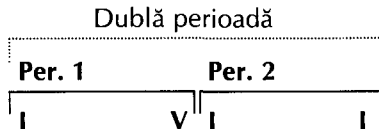
f) Relația antecedent / consecvent

Perioada care reprezintă o deschidere din punct de vedere al înțelesului muzical (în general, perioada deschisă tonal din cadrul unei *duble perioade*) are funcția de *antecedent*. Perioada care închide, care relaxează tensiunea creată în segmentul anterior se numește *consecvent*. Acest tip de relație *antecedent / consecvent* se crează în special în cazul *perioadei duble*, în care prima perioadă este deschisă tonal iar a doua completează mișcarea armonică, adică este închisă. Ca și în cazul frazelor, se pot crea asimetrii prin repetarea perioadei antecedente sau a perioadei consecvente. Se va obține astfel o formă de bar - (aab) sau contrabar - (abb) la nivel de perioadă.

3.5.2. Tipologia perioadelor. Secțiunea / Partea

Dubla perioadă conține două perioade cu material tematic comun, dar care diferă cadențial. O perioadă deschisă tonal care se înlanțuie cu o perioadă înrudită tematic, dar închisă tonal formează o dublă perioadă. Cele 4 fraze care alcătuiesc perioada dublă descriu o singură mișcare completă armonică.

Dubla perioadă are în general 16 măsuri (8+8), aa'



Perioada repetată se realizează prin repetare identică tematică și tonală (cadențială).

Perioada repetată variat este acea perioadă care suferă modificări neesențiale, de tip ornamental (ritmico-melodice sau / și armonice) dar care păstrează aceeași finalitate cadențială.

Perioada concentrată este acea perioadă care se constituie din 4 măsuri. Această situație se crează în cazul măsurilor compuse și în tempo-uri lente, frazele având dimensiuni de 2 măsuri iar motivele de 1 măsură sau jumătăți de măsură.

Lanț de perioade

Mai multe perioade diferite tematic dar înrudite tonal și care se raportează la o singură cadență finală formează un lanț de perioade. Design: a, b, c, etc.

Grup de perioade

Mai multe perioade înrudite tematic și tonal, care se raportează la o singură cadență finală formează un grup de perioade. Design: $a_1 a_2 a_3$ etc.

Alte structuri periodice:

Secțiunea

Mai multe perioade care alcătuiesc o micro-formă de tip ab, sau aba, sau reprezintă un lanț (a, b, c, etc.) sau un grup de perioade ($a_1 a_2 a_3$ etc.) și care fac parte dintr-o lucrare mai amplă formează o **Secțiune**.

Partea

Mai multe *secțiuni* structurate binar sau ternar formează o unitate superioară numită *parte* (ex. *expoziția de sonată, dezvoltarea, repriza, etc.*).

Notă: În această lucrare termenul de *parte* este de multe ori înlocuit cu acela de *secțiune* pentru a nu fi confundat cu *partea* dintr-o lucrare pluripartită precum sonata sau simfonia.

3.5.3. Organizarea armonică a perioadei

Planul tonal al unei perioade indică o *mișcare armonică unică și completă*. Este unică pentru că pornește o singură dată de la tonică și conține o singură cadență concludivă.

$$\{ I - V - I \}$$

sau

$$\{ i - III - i \}$$

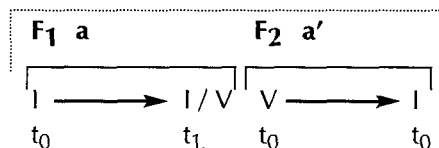
Notă: i = acord minor pe treapta I dintr-o tonalitate minoră;

iii = acord minor pe treapta a III-a, etc.

III = acord major pe treapta a III-a.

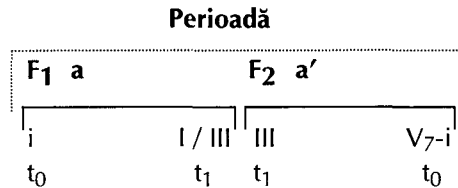
Ex. 3.5.3 - a

Perioadă



Notă: I/V = treapta I din tonalitatea Dominantei;

I/III = treapta I din tonalitatea relativei majore; etc.

Ex. 3.5.3 - b

Notă: I / III = treapta I din tonalitatea relativei majore; etc.

Ex. 3.5.3 - a reprezintă o perioadă cu 2 fraze, în tonalitate majoră. Prima frază conține o mișcare armonică progresivă modulantă (progresie acordică) spre tonalitatea dominantei (I / V înseamnă treapta întâi din tonalitatea dominantei). Cadența primei fraze este deschisă, deci va crea "o așteptare" - aceea a rezolvării. Acest lucru se va obține în fraza a 2-a, care se va încheia cu o cadență perfectă autentică puternică, de tip concluziv.

Ex. 3.5.3 - b reprezintă o perioadă cu 2 fraze, în tonalitate minoră. Prima frază conține o mișcare armonică progresivă (progresie acordică) modulantă către tonica relativei majore. În raport cu cadența finală concluzivă, cadența primei fraze reprezintă o deschidere tonală. A doua frază va progresa către treapta a V-a a tonalității inițiale, realizând cadența autentică perfectă concluzivă.

Notă: Prima frază are rol de antecedent și a doua de consecvent. Dar, o perioadă poate avea un număr mai mare de fraze, cu condiția ca ultima să prezinte o cadență concluzivă pe tonica în care a debutat sau pe o tonică secundară. Se va crea un *grup antecedent*, și o *singură frază consecventă*.

Astfel, spre deosebire de lanțul de fraze sau de grupul de fraze care conțin numai cadențe deschise sau imperfecte, perioada va finaliza o mișcare armonică lăsată deschisă de celelalte fraze anterioare printr-o cadență puternic concluzivă pe tonica de bază sau pe o nouă tonică (modulație).

O mișcare armonică unică este în esență, la scara perioadei, o *prolongație armonică a tonicii*, până la cadența V-I. Cu alte cuvinte, o frază lasă incompletă mișcarea armonică (fraza deschisă), încheiată de fraza a 2-a printr-o cadență concluzivă pe tonică (fraza închisă). O singură cadență concluzivă, autentică perfectă pe tonică indică o *mișcare armonică unică și completă*.

3.5.4. Tipologia mișcărilor armonice ale perioadei muzicale

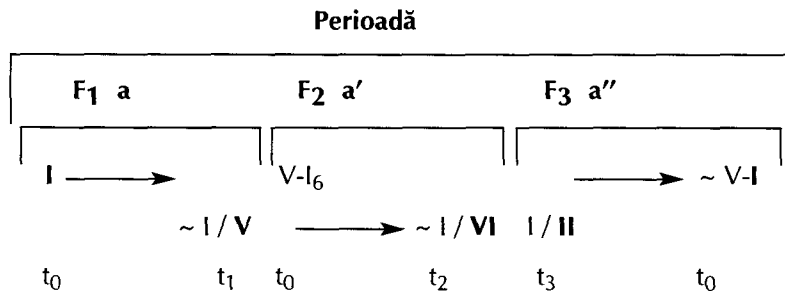
Diferitele caracteristici ale mișcărilor armonice crează o *tipologie* a acestora (Green).

- a. Mișcarea completă armonică: I - V - I;
- b. Mișcare armonică întreruptă: I - V || I - I
- c. Mișcare armonică progresiv-modulantă: I - I / V
- d. Mișcare armonică repetată (dublă): I - I₆ || I - I

a. *Mișcarea completă armonică* se caracterizează printr-o deviere de la tonica unei tonalități și revenirea la acea tonică printr-o cadență concluzivă v. Ex.3.5.4-a). Mișcarea completă armonică se referă la caracterul de complementaritate pe care 2 fraze le au în cazul în care formează o perioadă. Completarea mișcării armonice în fraza a 2-a crează cea mai semnificativă relație între fraze, aceea de "dependență" armonică în scopul întregirii unei perioade. A 2-a frază împlinește mișcarea armonică lăsată incompletă de prima frază printr-o cadență concluzivă finală.

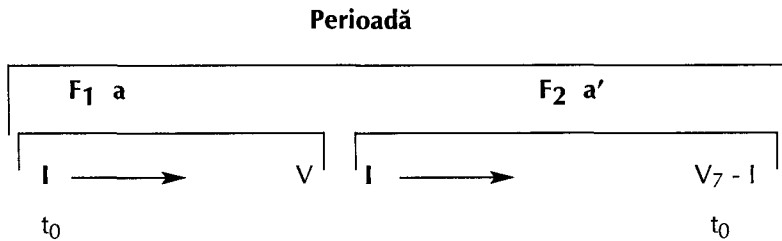
În exemplul de mai jos, se poate urmări o deviere tonală spre tonalitatea dominantei în prima frază, spre tonalitatea relativei (treapta a VI-a) în fraza a 2-a și o revenire la tonalitatea de bază în fraza a 3-a, trecând printr-o inflexiune modulatorie la tonalitatea treptei a II-a. Perioada este complexă asimetrică și se raportează la o singură cadență finală perfectă autentică pe tonică. Prin urmare, perioada conține o singură mișcare completă armonică.

Ex. 3.5.4. - a



Structura tonală: I - V - VI - II - I

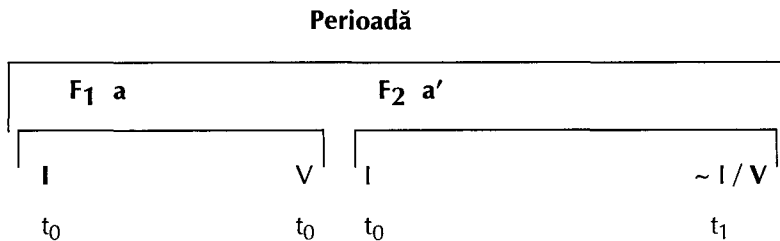
b. *Mișcarea armonică întreruptă* reia în a 2-a frază funcția tonicii, mergând spre o altă cadență (v. Ex. 3.5.4-b). Mișcarea armonică întreruptă se realizează atunci când, după ce prima frază a ajuns la o semicadență, a doua frază reface drumul pornind de la tonică. În loc să continue mișcarea de la aceeași funcție sau să progreseze spre o funcție diferită, fraza a 2-a se reîntoarce la tonică și reface conținutul melodic și armonic al primei fraze schimbând finalul cu o cadență concluzivă pe tonică. Întreruperea mișcării armonice se notează cu două linii paralele, astfel: ||

Ex. 3.5.4. - b

Structura tonală: **I - V || I - I**

c. Mișcarea armonică progresiv-modulantă se referă la o îndepărtare de tonică fără o revenire tonală în cadrul aceleiași perioade (v. Ex. 3.5.4-c, F₂). O astfel de mișcare implică o modulație reală care stabilește temporar o tonică secundară. Acest tip de mișcare indică trecerea dintr-o zonă tonală în altă zonă tonală: de exemplu, trecerea din zona tonicii (în prima frază) în zona dominantei (în fraza a 2-a). Mișcarea armonică progresiv modulantă se notează, ca și progresia acordică, cu o săgeată, astfel: —————→

Semnul “~” desemnează instalarea pe o altă tonică (modulație).

Ex. 3.5.4. - c

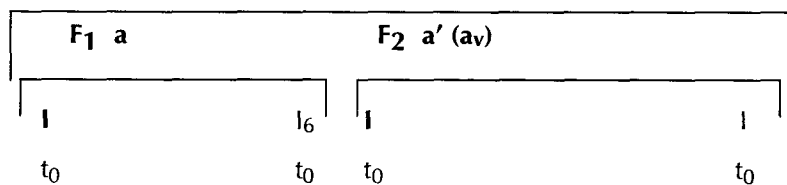
Structura tonală: **I - V || I ~ I / V**

d. Mișcarea armonică repetată (v. Ex. 3.5.4-d) apare atunci când prima frază - adică fraza antecedentă - atinge finalitatea frazei consecvente cadențând pe tonică, dar imperfect. În acest caz, numai diferența dintre pozițiile melodice ale celor două acorduri pe tonică vor stabili gradul de completivitate al cadenței finale.

Cadența finală în poziția melodică a octavei va avea un efect mai puternic concludiv și astfel va împlini “scopul” final al perioadei. În realitate, mișcarea armonică se petrece de două ori, de aceea se numește *mișcare armonică repetată sau dublă*.

Ex. 3.5.4. - d

Perioadă



Structura tonală: I - I₆ || I - I

3.5.5. Exemple de organizare interioară a perioadelor:

- Construcție interioară paralelă
- Construcție interioară contrastantă
- Construcție interioară secvențială

Ex. 3.5.5 - a. Brahms: „Variationen über ein Thema von Jos. Haydn”

Perioadă cu construcție interioară paralelă:

identitate tematică/nonidentitate cadențială

F1 - deschisă tonal (semicadență SC.)

F2 - închisă tonal (C.A.P.)

Chorale St. Antoni
Andante

Piano

F1 a

Sib: I

V (S.C.)

6 F2 a'

Sib: I - V - I (C.A.P.)

Ex. 3.5.5 - b. Chopin: "Nocturna op.72 nr.1" (œvre posthume)

Perioadă cu construcție interioară contrastantă:

nonidentitate tematică / nonidentitate cadențială

F1 - deschisă tonal (semicadență SC. - V)

F2 - modulantă (I / V - C.A.P.)

Andante

Piano

mi: i

mi: V (S.C.)

Si I (I / V) C.A.P.

Ex. 3.5.5 - c. Beethoven: "Scherzo" din Sonata op.2. nr.2

Perioadă cu construcție interioară secvențială nemodulatorie:

similaritate tematică / nonidentitate cadențială

F1 - deschisă tonal (I / V)

F2 - închisă tonal (V-I C.A.P.)

Scherzo Allegretto

Piano

p

La: I

Me: I (I / V)

La: I (C.A.P.)

3.6. Propoziția²³ (engl. *Sentence*, germ. *Satz*)

Structura interioară a *propoziției* (*sentence*) diferă esențial de structura interioară a *perioadei*. Diferența constă în modul în care este tratată a doua frază și în modul cum aceasta este continuată. Dacă după prima frază urmează o secvențare și un proces de dezvoltare prin eliminare (engl. "*Liquidation*" sau "*development by breaking down*"), atunci rezultatul este o structură dezvoltătoare numită *Propoziție* (v.3.6.1, 3.6.2. și 3.7.13). Acest tip de construcție este aplicabil atât la nivelul frazelor cât și al motivelor. Tipul de construcție al unei structuri muzicale este determinat de raportul dintre primele 2 segmente (motive sau fraze) și de modul cum acestea se continuă²⁴.

Dacă primului motiv îi urmează unul diferit (ab), aceste 2 motive formează *antecedentul*, după care urmează repetiția identică sau variată a celor 2 motive cu cadența concludzivă a *consecventului* (a'b'). Aceasta este structura interioară a *perioadei*.

Perioada: Design la nivel de motive ab ab'

Formula pe număr de măsuri: [(2+2) + (2+2)]

Dacă însă, după primul motiv urmează repetiția imediată sau secvențarea acestuia, se inițiază un proces dezvoltător secvențial (primul motiv devine *model* iar al doilea motiv va fi *secvență*), proces care necesită a fi continuat. Astfel, dacă primele două motive sunt în relație de repetare sau secvențare (secvențarea presupune o repetare pe o altă treaptă), iar continuarea este o *dezvoltare prin eliminare* a materialului expus anterior, încheiată printr-o cadență, atunci se formează o *propoziție* (*sentence*), adică o *structură dezvoltătoare* (v. 3.1.2).

Propoziție: Design la nivel de motive aa' bb'b'' (unde b este un segment din a - devenit model concentrat care se secvențează).

Formula pe număr de măsuri: [(2+2) + (1+1+1+1+1)]

După cum se poate observa, elementul care induce tipul de construcție este *repetiția / secvențarea* și mai ales momentul în care survine aceasta în cadrul unei structuri. Dacă repetiția / secvențarea apare imediat după expunerea primei unități structurale (aa'), respectiv a primului *motiv*, continuarea va fi un proces dezvoltător (bb'b'') - realizat prin tehnica dezvoltării prin eliminare.

²³ Schoenberg, A. *Fundamentals of musical composition*, 1967, pag. 20-21, 58.

²⁴ În această lucrare, cuvântul "*sentence*" este tradus ca *propoziție independentă* (a se deosebi de noțiunea de propoziție principală - din sintaxa limbii române - care, împreună cu alte propoziții subordonate formează o frază. Termenul de propoziție are mai multe accepțiuni, în funcție de diferite școli muzicologice: poate desemna *fraza* (școala franceză "*proposition*" sau școala germană "*Halbsatz*") sau structura dezvoltătoare (școala germană "*Satz*").

Dacă însă după primul motiv apare *contrast* (ab), continuarea se va face prin *repetiție* identică sau variată a întregului segment (a'b'). *Disimilitudinea* la nivelul motivelor induce *similaritate* la nivelul structural imediat superior, adică la nivelul *frazei*. Acest mecanism care urmărește organicitatea și coerența compoziției muzicale în general, este valabil atât la nivelul motivelor, cât și la *nivelul frazelor*. Dacă o frază, compusă din 2 motive diferite (ab) este urmată de secvențarea acestora și de dezvoltare prin eliminare, va rezulta o structură dezvoltătoare de tip *Propoziție*. Dacă a doua frază este doar o reluare cu cadență diferită (concluzivă) sau chiar o secvențare, dar nu este urmată de un proces dezvoltător ("liquidation") atunci structura este de tip *perioadă* cu construcție interioară secvențială.

Prin urmare, *propoziția dezvoltă*, pe când *perioada expune*. Propoziția este tipică construcțiilor tematice ale sonatelor și simfoniilor (ex. Beethoven: Temele Principale din Sonatele pentru pian op. 2 nr.1 p.l; op. 2 nr.3 p.l; op. 10 nr.1 p.l; Concertele pentru pian nr. 1 și 3 (p.l) și Simfonia a V-a p.l etc.).

Raportul dintre *repetiție* și *contrast* este urmărit în procesul compoziției muzicale inclusiv la nivelul *întregului*: AA¹ BB¹ sau ABA'B'. Astfel, după *repetiție* urmează *contrast*, iar după *contrast* urmează *reluare*. Repetiția și reluarea sunt necesare pentru a se obține coerența, înțelegerea structurii muzicale. Repetiția variată este percepută tot ca o repetiție cu condiția ca variația să nu facă imposibilă recunoașterea modelului. Prezervarea ritmului permite modificarea mai accentuată a conturului melodic. Variațiile armonice implică mutații melodice pentru a se păstra perimetrul tonal.

Structura interioară a perioadei:

ab a'b'

Structura interioară a propoziției

aa' bb'b b''

Motivele (compuse sau compozite) ca și frazele prezintă, în general, două ipostaze tonale complementare (Schoenberg):

1. ipostaza tonică

(închisă sau deschisă)

I	
I - V	
I - V - I	
I - IV	
I - II	
I - IV	
I - III	

2. ipostaza dominantei

(deschisă sau închisă)

V	
V - I	
V - I - V	
V - I	
V - I	
V - I	
V - I	

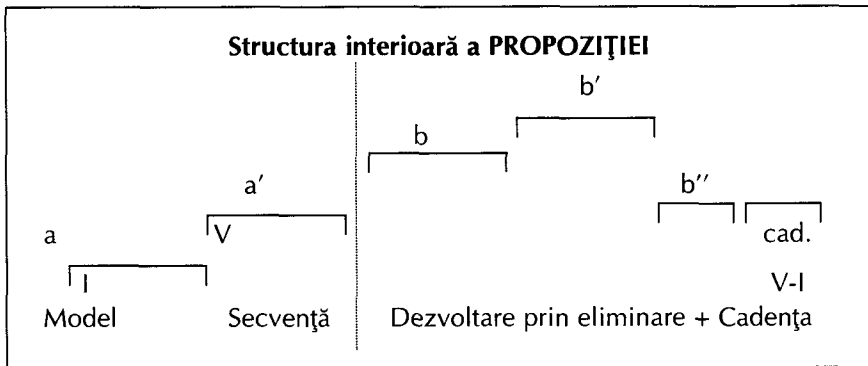
Combinăția dintre aceste două ipostaze crează contrast armonic între două motive sau două fraze. În acest caz, ritmul și conturul melodic sunt păstrate (cu mutații nesemnificative melodice), diferența constând în structura armonică. În primele 3 situații din cele două tabele de mai sus, raportul tonal este asemănător cu cel dintre Subiect și Răspuns (Dux / Comes) dintr-o expoziție de fugă. Cele două ipostaze tonale conferă *unitate în diversitate* structurii muzicale. În celelalte 4 situații din tabelul 2, reversabilitatea relațiilor armonice nu mai este posibilă, fiind preferată relația V-I, care exprimă mai puternic tonalitatea.

Propoziția este o formă mai elaborată de construcție muzicală decât perioada. Propoziția, spre deosebire de perioadă - care are un caracter eminamente *expozitiv* - conține și un germene *dezvoltător*. Se mai numește și *Frază dezvoltătoare sau Frază în lanț* (*chain phrase* - Ellis B. Kohs). Atât procesul secvențial cât și dezvoltarea prin eliminare sunt tehnici care vizează o creștere a tensiunii muzicale. Dacă procesul secvențial este la nivel de frază (model de 4 măsuri, secvență de 4 măsuri), iar continuarea este o dezvoltare a aceluiași material tematic (prelucrare secvențială sau dezvoltare prin eliminare), atunci structura va fi interpretată ca o *propoziție*: (4+4) + (2+2+2+2).

A dezvolta nu înseamnă numai a amplifica dimensiunile unei structuri muzicale ci și a condensa materialul muzical și a-l supune unui proces de descompunere, de pulverizare până la pierderea identității tematice. Efectul este de intensificare a expresivității, care contrabalansează tendința de expansiune a materialului muzical.

Notă: Dezvoltarea prin eliminare (d.p.e.) reprezintă o condensare progresivă a modelului inițial și continuarea procesului secvențial până la dispariția aspectelor caracteristice ale modelului. Modelul inițial (a) se divide și devine noul model (b) care se secvențează. Modelul b se divide din nou și formează modelul c care de asemenea se secvențează, etc. Procesul de eliminare poate continua până la un singur sunet, sau până la câteva sunete care nu sunt decât reziduri ale modelului inițial.

Propoziția se încheie cu o cadență, care face posibilă delimitarea acesteia în context.

**Ex. 3.6 - a. Mozart: Sonata pentru pian K.V. 283****Propoziție (Satz sau Sentence)**

Structură de factură dezvoltătoare:

Model / Secvență / Dezvoltare prin eliminare / Cadență

Obs.: Modelul "a" este la nivel de grup motivic.

Allegro con brio

Fraza I

Grup motivic 1 (Model a) Grup motivic 2 (Secvența a') Dezvoltare

Model b

Piano

p

prin eliminare ("Liquidation")

Secvența b' Secvența b'' Cadența

6 x2 x3

9

Ex. 3.6 - b. Beethoven: Sonata pentru pian op.10 nr.1

Propoziție (Satz sau Sentence)

Structură de factură dezvoltătoare:

Model / Secvență / Dezvoltare prin eliminare / Grup cadențial

Obs.: Modelul "a" este la nivel de frază.

Allegro con brio

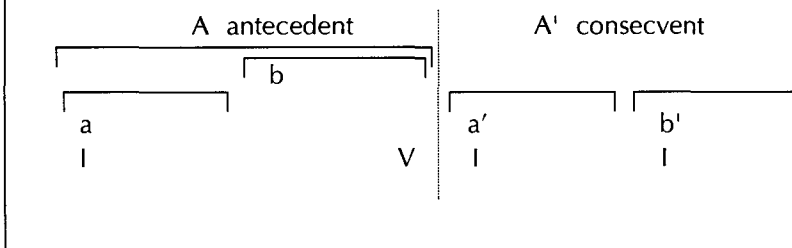
Model a (Fraza) Secvența a' (non-modulatorie)

Piano

Dezvoltare prin eliminare
Model b (Motiv) Repetare var. b' Repetare var. b''

Grup Cadențial

Structura interioară a Perioadei



Ex. 3.6 - c. Haydn: Sonata nr.5 pentru pian

Perioadă

F1 – deschisă tonal (V)

F2 – închisă tonal (II6-V-I C.A.P.C.)

similaritate tematică / nonidentitate cadențială

Allegro con brio

Piano *p*

Do: I V (SC)

II6 V I (C.A.P.C.)

Atât perioada cât și propoziția sunt structuri care au finalitate proprie – exprimată printr-o cadență concluzivă. Dacă există mai multe perioade în aceeași tonalitate, raportate la o singură cadență finală concluzivă, se formează un *lanț de perioade*. Dacă apar mai multe propoziții care se raportează la o cadență finală concluzivă, se formează un *lanț de propoziții*.

O structură dezvoltătoare beethoveniană sau wagneriană poate fi interpretată ca un *lanț de propoziții* (*Satzkette*). O propoziție deschisă care se combină cu reluarea acesteia dar cu cadență finală formează o *Propoziție Dublă* (v. Ex. 3.7.13).

Schoenberg diferențiază construcția perioadei de cea a propoziției în funcție de momentul în care apare repetiția sau secvențarea. Dacă aceasta se produce imediat (aa'), atunci structura va fi de tip *propoziție* (engl. *sentence*). Dacă reluarea se produce după contrast (ab), atunci structura este de tip *perioadă* (engl. *"period"*).

În lucrarea *"Fundamentals of musical composition"* (pag. 20), Schoenberg indică diferența dintre o structură de tip perioadă și una de tip propoziție:

"O idee muzicală completă sau o temă este de obicei articulată (structurată n.a.) ca o perioadă sau o propoziție. Aceste structuri apar de regulă în muzica clasică la nivelul unor părți (secțiuni n.a.) ale unor forme mai mari (de exemplu secțiunea A dintr-o formă ABA') dar, uneori sunt independente (de exemplu în liedurile strofice). Există o varietate de tipuri care sunt asemănătoare sub două aspecte: ele se concentrează (gravitează n.a.) în jurul unei tonici și au o încheiere bine definită. În cazurile simple aceste structuri consistă într-un număr par de măsurii, de obicei 8 sau multipli de 8 (16 sau, în tempo-uri foarte rapide, chiar 32, unde 2 sau 4 măsurii sunt, de fapt, echivalente cu conținutul unei singure măsurii). Deosebirea dintre o propoziție și o perioadă constă în modul în care este tratată a doua frază, și în continuarea acesteia. ... Construcția începutului (propoziției n.a.) determină construcția continuării acesteia. În segmentul de debut, o temă trebuie să prezinte în mod clar (pe lângă tonalitate, tempo și metru) motivul de bază. Continuarea trebuie să îndeplinească cerințele comprehensibilității. O repetiție imediată este soluția cea mai simplă, și aceasta este caracteristica structurii unei propoziții. Dacă începutul este o frază de 2 măsurii, continuarea (m. 3 și 4) poate consta fie într-o repetiție identică fie o repetiție pe o altă treaptă (secvență n.a.). Ușoare schimbări în melodie sau armonie pot fi făcute fără să altereze ideea de repetiție. ... Perioada diferă de propoziție prin amânarea repetiției. Prima frază (segment n.a.) nu este repetată imediat, ci este cuplată cu o formă îndepărtată (contrastantă) a motivului, constituind prima jumătate a perioadei, antecedentul. După acest contrast, repetiția nu mai poate fi amânată fără a pune în pericol comprehensibilitatea. Astfel, a doua jumătate, consecventul, este construit precum o repetiție (complementară n.a.) a antecedentului" (Schoenberg *"Fundamentals of musical composition"*, 1967).

Exemplele muzicale 3.6.1 și 3.6.2 ilustrează construcția de tip dezvoltător a propoziției, în comparație cu exemplul 3.6.3 care ilustrează caracterul expozitiv și complementar al perioadei (complementaritate cadențială și tematică).

Structurile dezvoltătoare de tip propoziție sunt tipice temelor principale din expozițiile de sonată (în special beethoveniene). Dar așa cum se poate observa în exemplul 3.7.13, acest tip de construcție tematică este utilizat și în diferitele secțiuni ale formelor de lied.

Exemplul 3.6.3 (formă cu construcție periodică) este prezentat în acest subcapitol în scopul de a sublinia contrastul dintre propoziții și perioade, respectiv de a se face distincția dintre naturile diferite ale acestor structuri.

Ex. 3.6.1. Beethoven: Concertul nr. 1 Do major pentru pian, Partea I
Propoziție – Structură dezvoltătoare (complex tematic)

Allegro con brio

Model 1 (a)

Piano *pp*

Do: I

Model 2 (b)

5 **Secv. I (a1)**

Pno

Do: I (C.A. I.)

9

Pno

Do: I (C.A. I.)

13 **Secv. I (b1)**

Pno *cresc.* *f*

Do: I (C.A.P.)

Ex. 3.6.2. Beethoven: Concertul nr. 3 Partea I
Propoziție: Structură dezvoltătoare (complex tematic)

Model 1 - a

Secv. 1 - a'

do: I

6

Model 2 - b (dezvoltare prin eliminare)

V

z var. ritmic

11

Secv. 1 b1

Secv. 1 b2

14

Cadența

ff

do: I (C.A.P.)

Ex. 3.6.3. Bach: Menuet din Albumul pentru Anna Magdalena Bach, nr. 5**Structură periodică**

A = Perioada I (8+8)

B = Perioada II (8+8+8)

Formă Bipartită discontinuă rotunjită (incipient ternară): **ABa**

A
F1 a (cu dubla extensiune)

Piano

f *p*

Sol: I

7

f *p*

V

13

dim.

B
F1 b

p

I mi: I V I

20

f *p*

mi: I Sol: I

27

V I

33

F3 a'

f *p*

I

37

mf *f*

Sol: I

Analiza exemplului 3.6.3.: Menuet din *Album pentru*

Ana Magdalena Bach nr.5 (v. ex. 3.6.3.)

[illegible]

$$\begin{aligned} \textbf{B}(b_1 \ b_2 \ b_3) \text{ Per. II} \\ \text{mi} \sim \text{Sol} \end{aligned} \quad \left\{ \begin{array}{l} F_1 \ b_1(2_M + 2_S + 2_{\text{Repetiție variată}} + 2_C) \\ \qquad \qquad \qquad \text{mi I} \\ F_2 \ b_2 \ (1_m + 1_s + 1_{R_V} + 1_C + 1_M + 1_S + 2_C) \\ \qquad \qquad \qquad \text{Sol I} \qquad \qquad \qquad V \qquad \qquad \qquad V \\ F_3 \ b_3 = F_2 \text{ din A } (2+2+1_M + 1_S + 2_C) \\ \qquad \qquad \qquad \text{Sol I} \qquad \qquad \qquad I \end{array} \right.$$

Notă: M = model; S = secvență; Rv = repetiție variată; C = cadență.

3.6.4. W.E. Caplin (*Classical Form*, 1998) definește *Propoziția* ca principal *arhetip formal* cu rol tematic. Luând ca exemplu de referință primele 8 măsuri din Sonata în F minor, op. 2 nr. 1, Caplin descrie și denumește astfel segmentele și funcțiile acestora în cadrul structurii:

Prezentare (2 mäs.) Ideea de bază (i.b.) în ipostaza tonicii (i.t.)

Repetare (2 măs.) Repetarea ideii de bază în ipostaza dominantei (i.d.)

Continuare (4 măs.) Fragmentare (Lichidare) și Cadentă (1+1+2)

Ideea de bază (i.b.) prezintă 2 motive care se constituie într-un singur gest (2 măs.). Caplin numește relația dintre ipostaza tonicii și ipostaza dominantei a aceluiași material tematic *prezentare / răspuns*. Se face distincția între *secvența tonală nemodulatorie* și *secvența modulatorie propriu-zisă*. Astfel, secvența nemodulatorie este considerată *repetiție (repetition)* - într-o altă versiune tonală, adică pe o altă treaptă a aceleiași tonalități - iar cea modulatorie *repetiție secvențială (sequential repetition)*. Repetarea imediată a ideii de bază pe o altă treaptă generează necesitatea unei *continuări*. Aceasta se realizează prin fragmentare - în acest caz, prin *lichidare*, proces care reprezintă o eliminare sistematică a caracteristicilor motivelor prin reducerea dimensiunilor acestora (2+2+1+1+2). Se atrage atenția asupra faptului că *fragmentarea* este un proces care micșorează dimensiunile unităților în succesiune, fără obligația de a deriva din materialul tematic de bază, pe când *lichidarea* este o fragmentare care se referă la același conținut motivic.

Rezultă totodată o *accelerare armonică* (*harmonic acceleration*) prin schimbările armonice mai rapide. Propoziția are și o funcție cadențială care se exprimă printr-o formulă cadențială melodico-armonică derivată sau nu din ideea de bază. În acest exemplu, de la măs. 5 începe procesul de fragmentare prin accelerare armonică și lichidare motivică, materialul cadențial (m. 7-8) fiind organic legat de procesul de *continuare*. În alte situații, funcția cadențială este realizată prin material melodic delimitat și chiar independent. Propozițiile sunt în general nemodulatorii (prolongația armonică a tonicii). Există și *propoziții modulatorii*, în special în formele simple ternare sau binare. Deși Ratz și Schoenberg deosebesc fundamental *propoziția de perioadă*, Caplin distinge situații care conduc la ideea unor *structuri hibride* ce conțin caracteristici ale ambelor tipuri de structuri. Ele sunt clasificate astfel: *Hybrid 1 – antecedent + continuare*; *Hybrid 2- antecedent + cadență extinsă*; *Hybrid 3 – idee de bază compusă (nivel de frază) + continuare*; *Hybrid 4 – idee de bază compusă (nivel de frază) + consecvent*. Ca o caracteristică a acestor tipuri hibride de structuri, ideea de bază în forma inițială apare o singură dată (cu excepția cazului *Hybrid 4*).

3.7. Tipologiile frazelor și perioadelor în exemple muzicale

Ex. 3.7.1. Bach: „Allemande” din Suita franceză nr. 4

Motiv / Figură – Grupe motivice

Tranquillo
molto legato

Piano

4

6

etc.

Ex. 3.7.2. Bach: „Preludiul nr.2” din Clavecinul Binetemperat vol. 1

Frază non-melodică; Motiv / Figură (Grup motivic)

Structura interioară a frazei: 1+1+1+1

Structura armonică: i-iv₆-vii₆-i
4 5

F1

Grup motivic

m1

m1

Piano

Ex. 3.7.3. Mozart: Arie din opera „Don Giovanni” (Introducere)

Frază melodico-armonică: Motiv compozit (figurile: x y)

Structura interioară a frazei: 1+1+2

Structura armonică a frazei: I-IV₆(II)-V₇-I
5

m1 (Motiv compozit)

m2.

x

y

x1

y1

Piano

3

m3 / Motiv compus (Grup motivic)

x2

x3

x4

Ex. 3.7.4. Schumann: „Armes Wasenkind“ – Jugend Album nr. 6 op. 60

Motiv melodic simplu

Structura interioară a frazei: 1+1+2

Relația dintre fraze: similaritate (V; I)

Perioadă simetrică nemodulantă

A / Per. 1 (F1a + F2 a')
F1a (1+1+2)

Langsam $\text{♩} = 60$

Piano

la: I

F2a'

V

la: I (C.A.P.)

Ex. 3.7.5. Chopin: Mazurca op. 33 nr. 3

Frază cu dublă extensiune

2 Grupuri motivice (4+4)

Perioadă simetrică nemodulantă (8+8)

F1 - Frază cu dublă extensiune (8 măs.)

♩ = 70
Semplific
p
Do: V7
Grup motivic I (semifraza I)
I
la: V7

Grup motivic 2 (semifraza 2)
F2
Grup motivic I
10
Do: V7

Grup motivic 2

15
Do: I (C.A.P.)

Ex. 3.7.6. Chopin: Nocturna op. 9 nr. 2

Frază concentrată (2 măs.)

Perioadă concentrată (4 măs.)

Motiv simplu (monolitic)

♩ = 70
Andante

Piano

Mib: I

F1

m1

p

m2

F2

m3

3

m4

cresc.

f

5

Mib: I (C.A.P.)

Ex. 3.7.7. Schubert: Liedul „Frülingstraum“

Frază introductivă (2+2)

Frază 1 – simetrică (2 motive)

Structura interioară regulată: 2+2

Frază 2 – asimetrică (3 motive) 2+2+2 (extensie posterioară)

Perioadă – simetrică (2 Frazе: Antecedent / Consecvent)

Structură interioară neregulată: 4+6

♩ = 76
Mosso

Frază introductivă

Perioada

6

F1

F2

11

13

extensie posterioară

Ex. 3.7.8. Ceaikovski: Barcarolle op. 37 nr. 6

Motiv introductiv – extensie anterioară (2)

Structura interioară a frazelor: F1 – neregulată (2)+2+1+1

Cadența: sol V-i (închisă tonal)

Fraza 2 - neregulată (2+1+1+2)

Cadența: V-i (închisă tonal)

Relația dintre fraze: variație melodico/armonică

Structura A - Frază repetată variat: a a_v

Obs. - Nu se formează o perioadă deoarece frazele au aceeași cadență.

Formula: 2 (introd.)+4+6

A a
F1

Piano

motiv introductiv

p

sol: i

a a_v
F2

5

sol: V7 i

9

sol: V9 i

Ex. 3.7.9. Schumann: Variațiunile ABEGG

Perioadă complexă formată din 2 grupuri de fraze repetate
(grup antecedent și grup consecvent)

Formula: 4+4+4+4

Design: A (a av) B (b bv)

THEMA
Animato

$\text{♩} = 108$

A

F1 a
Grup motivic 1 (semifrază)
m1

m2

Grup motivic 2 (semifrază)
m3

Fa: V7

F2 a

Fa: I (CA1)

B
F1 b

I (CA1) **V7**

19

25 (8)
F4 b

I (CA.P.)

29

I (CA.P.)

mf **pp** **mf** **pp**

Ex. 3.7.10. Schubert: Impromptu nr. 4

Frază non-melodică asimetrică (3 grupuri motivice)

Frază deschisă tonal (semicadență)

Allegretto

F1

Grup motivic 1

pp

lab: i

V

Grup motivic 2

i

V

Grup motivic 3

i

V₇

Ex. 3.7.11. Schubert: Impromptu nr. 2

Fraze non-melodice

Perioadă (F1 + F2)

Structură armonică:

Mib: I – V – I

Allegro

F1

grup motivic 1

grup m. 2

p

legato

3

3

3

Mib: I

F2

V₆

5

I

II₆

V₇

I

Ex. 3.7.12. Poulenc: "Les chemins de l'Amour" Valse chantée

Grup de fraze 1 (4+4+8)

Grup de fraze 2 (4+4+8)

Toate frazele sunt deschise tonal.

Obs. - Nu există nici o cadență concludivă pentru a se crea o perioadă.

Design: A (a₁ + a₂)

A / a₁ (4+4+8)

F1

m1 (x) m2 (x1)

F2 = F1 var.

do#: i V₇

7

S. F3 (extinsă)

Grup motivic

V₇ (y) (y1) (y2)

13

S. a₂ (4+4+8)

F1

Grup motivic / extensie

V₇ (y3) (z) (z1)

19

S. F2

V_{3/4}

25

S. F3

V_{3/4}

29

S. LabV₇

Ex. 3.7.13. Schubert: Impromptu nr. 4 Trio

Propoziție Dublă (Frază dezvoltătoare dublă):

Propoziție 1 - deschisă tonal; Propoziție 2 - modulată i / v

Structura interioară a Propoziției:

Proces secvențial și dezvoltare prin eliminare:

Model 1 / Secvență liberă / Dezvoltare prin eliminare:

Model 2 / Secvență

Model 3 / Repetare variată - Cadentă

Formula: 4+4+2+2+1+1+2

$\text{♩} = 96$

Trio

Piano

Model 1

do diez: I

Secv. libera

Model 2

Secv.

Model 3

Repetare var.

Cadenta

i / v (sol diez)

do diez V7

i / v (sol diez)

Ex. 3.7.14. Gounod: Aria lui Valentin "Invocation" din opera Faust

Perioadă complexă: Grup antecedent de 3 fraze (F1, F2, F3)

și Frază concludivă (F4) - consecvent.

Obs. - alternativ, se poate considera fraza de 2 măsuri cu 4 motive compozite.

molto moderato
 $\text{♩} = 54$

Baritone

Piano

Mib: I

V16

4

V7

6

V7

8

V7

Sol: I

F1

semifraza 1

semifraza 2

F2

F3

12

Do: V7 I

13

F4

Mib IV

I (C.A. I)

16

formula cadentiala

etc.

Mib I_6^4

V7

I (C.A.P.)

Temă de seminar

- Analizați după toate criteriile studiate diferite fraze, perioade și propoziții muzicale din bibliografia muzicală indicată mai jos. Consultați bibliografia muzicologică recomandată.

Bibliografie:

*Arnold Schoenberg: Fundamentals of musical composition,
Faber and Faber Limited, London, 1967*
*Douglas, M. Green: Form in tonal music - An introduction to Analysis (Holt,
Reinhart and Winston, Inc. New York, etc. 1964, 1979)*
*Ellis B. Kohn: Musical Form - Studies in Analysis and Synthesis (University of
Southern California) - Houghton Mifflin Company Boston 1976)*

Bibliografie muzicală:

Album pentru Anna Magdalena Bach;
Chopin: Valsuri; Nocturne; Preludii;
Brahms: Liebeslieder;
Schumann: Carnavalul op.9; Dichterliebe;
Schubert: Impromptus; Lieder.

Capitolul 4

Tipologiile formelor muzicale

4.1. Criterii generale de clasificare a formelor muzicale

Categoriile de ordin general în care pot fi încadrate diferitele tipuri de forme muzicale se referă la sistemele intonaționale și la categoriile sintactice, precum și la modul în care se desfășoară în timp materialul muzical.

Astfel, vom diferenția, din punct de vedere teoretic, următoarele tipologii de forme:

a. Tipologia formelor după Sistemul intonațional

FORME TONALE

FORME ATONALE

FORME MODALE

FORME SPECTRALE

Notă: Forme atonale, modale sau spectrale reprezintă încadrări pur teoretice, deoarece arhetipurile formelor tonale de mare generalitate au fost transferate și în cazul limbajelor care operează cu alte sisteme intonaționale.

b. Tipologia formelor după Categorie sintactică

FORME MONODICE

FORME OMOFONE

FORME POLIFONE

FORME HETEROFONE

Notă: Formele monodice pot fi cele prezentate la o singură voce sau la unison, de tipul "cântecelor" neacompaniate, fără construcții periodice.

Formele heterofone au fost teoretizate și propuse de compozitorul Ștefan Niculescu (ex. Ison, Sincronie)

**c. Tipologia formelor după Strategii de compoziție
(tip de discurs; mod de desfășurare în timp)**

FORME EXPOZITIVE (lied, menuet, scherzo, motet, fuga, etc.)

FORME CU REFREN (lied pentapartit, tripentapartit - rondo)

FORME VARIAȚIONALE (tema cu variațiuni, passacaglia, Ciaccona)

FORME EVOLUTIVE (sonata)

FORME REPETITIVE (forme ale muzicii minimaliste)

FORME TRANSFORMAȚIONALE (forme ale muzicii spectrale și ale muzicii electronice)

FORME IMPROVIZATORICE (muzica de tip happening)

Disciplina teoretică *“Forme și analize muzicale”* studiază, în general, *formele tonale*, separând *formele omofone* de *formele polifonice*.

Studiul formelor tonale a desprins o serie de principii de construcție arhitectonică muzicală care, prin caracterul lor abstract, au proprietatea de a fi *arhetipuri*, prin urmare, de a avea un mare grad de aplicabilitate în limbaje muzicale diferite.

În capitolul 1 s-a arătat cum formele (sonata, fuga, etc.) pot fi transferate din sistemul tonal în alte sisteme intonaționale precum cel modal sau atonal dodecafonic.

Clasificarea formelor după diferitele sisteme intonaționale se face pur teoretic, deoarece majoritatea formelor cunoscute (forme “standard”) fac parte din creația tonală și s-au studiat ținând seama de armonia tonală. Disciplina “Armonie” diferențiază “*Armonia tonală*” de “*Armonia modală*”. Până în prezent, însă, nu s-au teoretizat cazurile tipice de forme în limbajul modal pentru a vorbi de “*Forme modale*”. Dar, așa cum formele tonale sunt cele care s-au născut în perioadele de creație în care sistemul tonal era referința de bază, tot astfel putem numi formele dinaintea cristalizării sistemului tonal, respectiv formele polifonice incipiente ale evului mediu precum *organum*, *discantus*, *conductus*, *motetul vechi* - ca fiind *Forme modale*. De asemenea, ar putea intra în această categorie lucrările din sec. XX (din creația compozitorilor: Bartók, Stravinski, Debussy, Messiaen) care folosesc fie modurile de proveniență populară, fie moduri create artificial chiar de către compozitori (v. Messiaen - moduri cu transpoziție limitată sau Bartók).

Muzica atonală, în special serial dodecafonică, nu a “inventat” forme, ci a preluat tehnici contrapunctice din muzica tonală polifonică. Eliminarea funcțiilor armonice a mutat interesul asupra desfășurării pe axa orizontală a discursului muzical, punctul de sprijin fiind strategiile de conducere a vocilor relativ independente și mai puțin rezultatul pe axa verticală.

Spectralismul muzical propune seria armonicelor ca sistem de referință internațional. Este o muzică a transformărilor și a suprafețelor largi bazate pe diatone fundamentale însoțite de un număr variabil de armonice. Schimbarea fundamentalei, având ca efect apariția altei serii de sunete care reprezintă armonicile noi "tonici", poate fi comparată cu "modulația" din sistemul tonal. Modelul acestui tip de muzică este însăși "*forma spectrală a sunetului*", respectiv structura sa interioară. Nici spectralismul nu a creat forme noi, consacrate ca arhetipuri muzicale.

Arhetipuri formale

Deși nu poartă denumiri speciale care să le definească, formele care rezultă din compoziții modale, atonale sau spectrale nu pot "scăpa" din sfera *arhetipurilor formale universale*. Acestea presupun un număr limitat de posibilități de înlănțuire între structurile muzicale - codificate astfel: AA, AA_v, AA', AB, ABA, ABA' – precum și un anumit număr de părți¹ din care sunt alcătuite monopartite, bipartite, tripartite, pentapartite, multipartite). În capitolul 2 s-au prezentat "*Situațiile paradigmatică la care se reduc tipologiile formelor muzicale*". S-a arătat cum procedeele componistice precum *repetiția*, *repetiția variată* și *contrastul*, conduc invariabil la 4 tipuri de înlănțuiri între structurile muzicale. Astfel:

AA – repetiție;

AA_v – repetiție variată cu aceeași cadență;

AA' – similaritate tematică, nonidentitate cadențială;

AB – contrast;

Acestor 4 variante de înlănțuire structurală li se adaugă ideea de *revenire după un contrast*. Această reîntoarcere se va numi *repriză*, iar formele care se "echilibrează" prin reluarea primei secțiuni se vor numi *forme cu repriză* (v. cap. 9 - *Sonata*). Schema acestor forme va fi codificată astfel: ABA sau ABA¹. Dar și această repriză poate avea mai multe ipostaze.

Tipuri de repriză: identică, variată (ritmico-ornamentală sau/și ca armonizare), concentrată, amplificată, dezvoltată, sintetică (v. cap. 9).

Exemple de forme cu repriză: liedul tripartit simplu și complex, forma de sonată, etc. Există forme care se construiesc prin apariția mai multor momente de contrast alternate cu revenirea secțiunii inițiale (A-ul) de mai multe ori. Această alternanță între momente de *contrast* și momente de *repriză* au generat formele cu *refren*. Este important a se face distincția între *repetare* -

¹ În acest context, termenul de "parte" este utilizat în accepțiunea de diviziune a unui întreg (ex. bipartit sau tripartit), și nu în sensul de *parte dintr-o lucrare cu mai multe mișcări*. Pentru a evita confuzia, vom utiliza frecvent termenul de *secțiune* - n.a.

ceea ce înseamnă o reluare imediată - și *revenire sau repriză* - ceea ce înseamnă o reluare după ce a avut loc un contrast (B).

Repetiția (imediată) nu schimbă forma, pe când reluarea după un moment de contrast influențează structura de ansamblu și generează un anumit tip de formă.

Exemple de forme cu refren: liedul tripentapartit ABA-BA sau pentapartit ABA-CA - respectiv rondo-ul mic precum și toate celelalte tipuri de rondo (v. cap. 7).

Procedul *repetiției variate* a dat naștere formelor variaționale.

Exemple de forme variaționale: Tema cu variațiuni, Passacaglia, Ciaccona.

Indiferent de sistemul intonațional, de categoria sintactică sau de strategia de desfășurare temporală, o lucrare muzicală va avea un număr de structuri, secțiuni sau părți care se vor înlănțui după aceste principii expuse mai sus.

d. Tipologiile formelor după numărul secțiunilor:

MONOPARTITE	sau MONOSTROFICE	sau MONOLITICE
BIPARTITE	sau BISTROFICE	sau BINARE
TRIPARTITE	sau TRISTROFICE	sau TERNARE
TETRAPARTITE	sau TETRASTROFICE	sau QVADRUPLE
PENTAPARTITE	sau PENTASTROFICE	
MULTIPARTITE	sau MULTISTROFICE	sau MULTIPLE

Orice lucrare muzicală se va încadra generic în următoarele categorii care desemnează numărul părților (secțiunilor) bine delimitate care o definesc:

Diviziunea unei lucrări va ține seama de nivelul structural al articulațiilor sale. Astfel, o lucrare se poate alcătui la nivel de frază (fraze repetate, lanț de fraze, grup de fraze), perioade (perioade repetate, duble perioade, lanț de perioade, grup de perioade), secțiuni sau părți² (micro-forme). Aceasta înseamnă că ceea ce vom codifica cu litera A va reprezenta o articulație, la unul din nivelele descrise mai sus. Repetarea sau repetarea variată a frazelor sau perioadelor în cadrul aceleiași articulații nu vor influența denumirea formei, deoarece, în absența unui contrast tonal, acestea nu formează alte micro-forme de tip bipartit sau tripartit. Prin urmare, repetiția imediată (variata sau identică) nu joacă rol în formă. Doar repetările care survin după un contrast (de tipul reprizei) au semnificație în construcția formei³.

² În acest context, termenul de *parte* este utilizat în sensul de unitate structurală divizibilă în mai multe secțiuni, divizibile la rândul lor în subsecțiuni.

³ Există o singură excepție de la această regulă, și anume forma denumită *Barform* sau *Gegenbarform* - care repetă una din articulațiile unei forme bipartite: AAB sau ABB.

4.2. Formele simple

Formele ale căror articulații nu permit descompunerea în subarticulații binare sau ternare, respectiv formele care se alcătuiesc la nivel de frază sau perioadă se numesc generic **FORME SIMPLE** sau **FORME MICI**.

Toate formele simple vor adopta una din următoarele alcătuiți: monopartite, bipartite, tripartite.

FORME SIMPLE (MICI)		
MONOPARTITE	MONOSTROFICE	MONOLITICE
BIPARTITE	BISTROFICE	BINARE
TRIPARTITE	TRISTROFICE	TERNARE

Obs. Terminologia care utilizează terminația "partită", crează de multe ori confuzii. O lucrare bipartită nu înseamnă, de exemplu, o lucrare în două părți sau mișcări diferite, autonome, ci o lucrare alcătuită din 2 secțiuni sau altfel spus, un întreg care poate fi divizat în două părți. În ierarhia structurală, mai multe *secțiuni* formează o *parte*. Chiar și termenul de secțiune poate induce o interpretare greșită, deoarece în analiza de forme, în genere, *secțiunea* este definită ca fiind formată din mai multe perioade. Ori, o lucrare bipartită simplă putem spune că este alcătuită din 2 secțiuni, în sensul că poate fi secționată binar, deși este construită la nivel de perioadă.

Terminologia care utilizează terminația "strofic" (formă bistrofică, tristrofică) este mai potrivită pentru formele simple, deoarece acestea sunt în general "strofice" (v. cap. 5.1.), iar o strofă poate fi asimilată unei perioade. Este mai indicată totuși folosirea termenului de „strofic” numai pentru lucrările vocale care urmăresc structura textului (repetarea unor structuri muzicale cu alt text). Forma va fi bipartită sau tripartită strofică.

Terminologia care accentuează diviziunea binară sau ternară are cel mai mare grad de generalitate și de aplicabilitate.

FORMA MONOPARTITĂ (v. cap. 5.4.) este acea formă care nu prezintă nici un contrast tematic, tonal (modulații definitive) sau structural. Lucrarea are o singură idee tematică sau un singur tip de figură melodico-armonică perpetuată pe toată desfășurarea acesteia (de tip motoric, *energetic*, răspândit în baroc) și nu se divide nici prin *design* nici prin cadențe concluzive. Este unitară ca factură și nu delimitează prin contrast tonal sau tematic secțiunile sau subsecțiunile. Nici un eveniment tonal semnificativ, de tipul modulației

definitive și nici o modificare a scriiturii nu separă lucrarea în două sau mai multe secțiuni. Toate evenimentele tonale sunt subordonate cadenței concludive de încheiere.

Cea mai simplă formă monopartită este la nivel de perioadă (rareori frază). Alte posibile niveluri structurale: fraze repetate; lanț de fraze; grup de fraze; perioade repetate; duble perioade; lanț de perioade, grup de perioade (v. cap. 3 - *Analiza morfologico-sintactică muzicală*).

Convenții grafice: A, AA, AA¹, AA¹A², etc.

FORMA BIPARTITĂ simplă (v. cap. 5.3 și 5.4.) se structurează la nivel de frază sau perioadă și prezintă un contrast tonal în momentul articulației (rareori și tematic). Astfel, perioada B va afirma în debutul său fie doar funcția dominantei tonalității de bază, fie o altă tonalitate (de regulă cea în care s-a încheiat A-ul, în cazul în care acesta este modulănt). O formă bipartită cu prima articulație modulăntă va descrie din punctul de vedere al planului tonal un arc. Astfel, A-ul va fi deschis tonal (modulănt), iar B-ul va debuta prin prelungirea funcției pe care s-a încheiat A-ul sau prin contrast tonal și va parcurge drumul înapoi la tonalitatea de bază. Privită la o altă scară, forma bipartită este alcătuită din două structuri, având funcțiile de *antecedent* și respectiv *consecvent*. Cea mai frecventă situație tonală va fi următoarea (*Forma bipartită continuă*):

A	B
t ₀ ~ t ₁	t ₁ ~ t ₀
Condiții tonale de formare a unei structuri B:	

A	B
t ₀I	V ₇I
t ₀V	V ₇ ped.— I
t ₀ ~ t ₁	t ₁~t ₀
t ₀ ~ t ₁	t ₂ ~ t ₀

Planul tonal este decisiv pentru structurarea formei.

Formele sunt analizate și din punct de vedere tematic. Astfel, putem avea o formă bipartită *Monotematică* sau o formă bipartită *Bitematică*.

În epoca barocului cele mai răspândite forme erau formele *Bipartite monotematice*. Bitematismul este mai frecvent în formele complexe, care se structurează la nivel de secțiuni (părți), respectiv în forma *Bipartită complexă* (*compusă sau dezvoltată*).

FORMELE TRIPARTITE simple (v. cap. 5.3 și 5.4.) sunt alcătuite din 3 articulații, respectiv 3 perioade (sau fraze). Forma tripartită poate fi:

- simetrică (cu repriză) - **A B A**
- asimetrică (fără repriza A-ului) - **A B C**

Forma tripartită cu repriză este cea mai răspândită construcție muzicală, care conferă echilibru și totodată organicitate unei lucrări.

A B A sau A B A_v (A B A')

t₀ t₁ t₀

Gândită sub cele două aspecte - tonal și tematic - forma tripartită cu repriză (simetrică) poate fi mono sau bitematică. Clasicismul va adopta cu preponderență bitematismul și tripartitismul. Bitematismul este prezent în special în formele tripartite complexe (compuse sau dezvoltate).

4.3. Formele multipartite derivate

Lucrările care se divid în mai mult de trei părți și care sunt generate prin repetiția uneia sau mai multor articulații se vor numi *forme multipartite derivate*. Acestea se obțin prin "*derivarea*" formelor simple sau complexe bi sau tripartite. Cele mai cunoscute și mai utilizate forme multipartite derivate sunt formele alcătuite din 4 sau 5 articulații, la nivel de perioade sau, în cazul unor lucrări mai ample, la nivel de secțiuni. Ele poartă următoarele denumiri: *bipartită dublă* (AB-AB sau AB-AB'), *pentapartită* (ABACA) sau *tripentapartită* (ABABA sau ABAB'A).

FORMA BIPARTITĂ DUBLĂ

O formă binară de tipul AB, prin repetarea ambelor articulații va da naștere unei forme alcătuite din 4 secțiuni, numită formă bipartită dublă, care se notează:

II: AB :II AB-AB

Această formă mai poate fi interpretată și ca o tripartită care în final va repeta B-ul în tonalitatea de bază. Formula grafică va fi în acest caz:

A B A – B'
t₀ t₁ t₀ t₀

Forma bipartită dublă va avea o mare răspândire în clasicism și romantism. Acest tip de organizare structurală va fi utilizat atât pentru piese mici, autonome, cât și pentru lucrări mai complexe, cum ar fi o parte de sonată,

de concert sau de simfonie - de regulă, partea a II-a (partea lentă). Datorită unor aspecte asemănătoare sonatei, forma bipartită dublă mai poate fi denumită: *formă de lied sonată* sau *sonată fără dezvoltare*. Acest lucru este posibil deoarece materialul tematic (A și B) se va comporta asemenea celor 2 teme contrastante ale formei de sonată. Între structurile tematice vor exista punți modulatorii, iar în final, B-ul va fi adus în tonalitatea de bază (asemenea temei secunde din repriza formei de sonată). Singura secțiune care lipsește pentru a semăna în totalitate cu sonata este *dezvoltarea*.

FORMA TRIPENTAPARTITĂ

Utilizând aceleași procedee - al repetiției și al reprizei - putem obține o formă alcătuită din 5 secțiuni, pornind de la o formă ternară. Din acest motiv, ea se va numi formă *tripentapartită*:

A II:B A:II rezultă forma **A BA BA**

În literatura muzicală această formă va prezenta, cel mai frecvent, A-ul dublu expus la prima apariție, ceea ce nu schimbă nici forma și nici denumirea ei. Formula completă va fi:

II: A :II II:B A:II rezultă forma **AA B A B A**

FORMA PENTAPARTITĂ (Rondo)

Vom numi formă pentapartită acea formă care conține 5 secțiuni, dintre care 2 diferite:

A B A C A

Derivată, de asemenea, din forma tripartită, această formă se bazează pe ideea de repriză și contrast. În acest caz, contrastul survine de două ori în secțiunile B și C iar repriza A-ului se face de trei ori, căpătând funcția de *refren*. Acesta este tiparul *formelor cu refren de tip rondo*.

Notă: În cazul în care, în loc de C, se va relua B-ul în altă tonalitate sau în tonalitatea de bază, forma ABA- B' A poate fi considerată, de asemenea, *rondo*.

BARFORM (Forma de Bar)

Tot în categoria *formelor derivate* obținute prin repetarea uneia dintre articulații, intră și forma de Bar sau Barform. Prin repetarea identică sau variată a uneia dintre articulațiile unei forme bipartite se obține forma de Bar sau Contrabar. Astfel:

II:A:II B rezultă **AAB -forma de Bar**

A II:B:II rezultă **ABB - forma de Contrabar**

Aceasta este singura formă care își modifică denumirea ținând seama de repetiția imediată a unei articulații. Este, de fapt, o formă bipartită care repetă una dintre cele două articulații. Acest arhetip formal se aplică atât la nivel de frază sau perioadă, cât și la nivel de secțiune.

Formele multipartite derivate

Bipartita dublă : AB AB sau ABA-B

Tripentapartită : ABA BA

Pentapartită (tripentapartită) : ABA CA

BarForm : AAB

Gegenbarform : ABB

La nivelul frazelor, putem spune că *forma de bar* are un dublu antecedent și un consecvent, iar *forma de contrabar* are un antecedent și un dublu consecvent.

4.4. Formele complexe / compozite (compuse sau dezvoltate)

Formele muzicale care se constituie la nivel mai mare decât perioada, respectiv la nivelul secțiunilor care, la rândul lor, încorporează micro-forme de tipul formelor simple se numesc *FORME COMPLEXE (COMPUSE)*.

Formele complexe care se compun din părți (secțiuni / microforme) puternic contrastante prin metru, tempo, tonalitate, se mai numesc și *FORME COMPOZITE* (Ex. Scherzo / Trio / Scherzo etc.)

Formele complexe vor adopta aceleași arhetipuri formale ca și cele simple și derivate. Exemplu:

Forma Tripartită complexă

(Secțiuni)	A	B	A
(Perioade)	aa ₁	bb ₁	aa ₁
	(ab)	(cd)	(ab)
	sau		
	aa ₁ a	bb ₁ b	aa ₁ a
	(aba)	(cdc)	(aba)

Notă: Notarea subsecțiunilor se poate face în două moduri:

1. prin accentuarea unității tematice - A (aa₁a) B (bb₁b) etc.
2. prin accentuarea contrastului tonal - A (aba) B (cdc) etc.

FORME MULTIPARTITE COMPLEXE

Formele care prezintă mai mult de 3 părți (ex. tripentapartite) și se constituie la nivel de secțiuni cu subarticulații (micro-forme) se vor numi *MULTIPARTITE COMPLEXE DERIVATE*.

FORME COMPUSE ȘI DEZVOLTATE

Formele a căror părți se descompun în secțiuni care se divid la rândul lor în subsecțiuni și sub-subsecțiuni și care, totodată, prezintă și structuri dezvoltătoare se numesc *FORME COMPUSE ȘI DEZVOLTATE*.

4.5. Formele binare și ternare din perspectiva continuității / discontinuității tonale

O structură tonală care are caracter deschis și prin urmare, descrie o mișcare armonică incompletă, lăsând impresia necesității unei continuări, va da naștere unei forme de tip *continuu*.

Orice formă binară sau ternară, a cărei primă parte (A) este deschisă (modulantă), este de tip *continuu*.

O structură tonală care are caracter închis (cadență concluzivă pe tonică) și care descrie o mișcare completă armonică fără a lăsa impresia necesității unei continuări imediate, va da naștere unei forme de tip *discontinuu*.

Orice formă binară sau ternară a cărei primă parte (A) este tonal închisă, va crește prin adăugarea altor părți (secțiuni), nu prin completare. Aceasta va fi o formă de tip *discontinuu* (engl. "sectional").

4.5.1. Formele bipartite de tip continuu

O formă bipartită continuă va avea o singură mișcare completă armonică, respectiv o singură cadență concluzivă pe tonică la sfârșitul părții (secțiunii) a doua (B). În raport cu această cadență concluzivă(e), cadența cu care se încheie prima parte (A) este mai slabă. Deși poate fi o cadență autentică perfectă, aceasta va afirma tonica altei tonalități, prin urmare, la nivelul formei, va crea așteptarea revenirii la tonica tonalității de bază. Cadența concluzivă pe tonica de bază va fi mai puternică decât cadența concluzivă pe altă tonalitate. Prin urmare, aceasta din urmă se va subordona - la nivelul formei - cadenței finale pe tonica inițială.

Având o singură mișcare completă armonică, segmentarea unei lucrări bipartite continue se va face după *design*, adică după modul cum a fost proiectată forma de suprafață - respectiv configurația melodico-ritmică, formule cadențiale, scriitura.

Forma bipartită continuă (v. cap. 5.4.2. Forma de Lied bipartit) poate fi de mai multe tipuri, în funcție de anumite particularități⁴.

- a. Forma bipartită simplă (*engl. Simple Binary Form*);
- b. Forma bipartită rotunjită (*engl. Rounded Binary Form*) - cu mică repriză sau incipient ternară;
- c. Forma bipartită echilibrată cu rimă (*engl. Ballanced Binary form with Rhyme*).

4.5.1.1. Forma bipartită simplă de tip continuu

Forma cea mai des întâlnită, în special în lucrările lui Bach și Handel, este *forma bipartită simplă*⁵ de tip continuu. Aceasta constă în două părți (secțiuni) a căror structură tonală indică o *singură cadență concluzivă* pe tonică, la sfârșitul B-ului. Prima parte (secțiunea A) este deschisă tonal, modulată la tonalitatea dominantei (V) sau a relativei majore (III), deci descrie o mișcare armonică incompletă. Partea a 2-a (secțiunea B) completează mișcarea armonică prin reîntoarcere la tonalitatea de bază și este închisă tonal. Deși A-ul se încheie cu o cadență autentică perfectă pe o altă tonalitate, această cadență este mai slabă decât cadența finală prin instabilitatea tonală pe care o produce față de tonica tonalității de bază.

Nu structura tonală este cauza divizării în 2 părți, ci planul de suprafață - *design-ul*. O singură mișcare tonală se poate diviza datorită unei cadențe concluzive pe o altă treaptă decât tonica.

Design-ul bipartit se obține prin diferența în tărie (forță concluzivă) a cadențelor și prin întreruperea continuității ritmico-melodice.

Întregul parcurs tonal poate fi, la nivelul suprafeței: *monotematic* sau *bitematic*. În muzica barocă, formele bipartite erau monotematice, B-ul fiind o variație contrapunctică a A-ului.

A		B (sau A')
Structura tonală: I ~V V-I		

Design: AB sau AA' (monotematic)

Notă: Convenția grafică poate accentua contrastul tonal - AB, sau caracterul monotematic - AA'. Este de preferat, totuși, formula AB pentru a nu fi confundată cu forma monopartită compusă din subsecțiuni.

⁴ Green, D.M. a. Simple binary form; b. Rounded binary form; Ballanced binary form with musical rhyme - op. cit.

⁵ Denumirea de *formă bipartită simplă*, în acest context, se referă la construcția sa simetrică și monotematică, nu la nivelul structural (frază sau perioadă) - n.a.

4.5.1.2. Forma bipartită rotunjită (cu mică repriză) de tip continuu

Ideea de *prolongație armonică* – sau succesiune acordică (v.3.2.1) – este folosită, uneori, pentru a prelungi o cadență a unei fraze înaintea cadenței pe tonică, adică a întreruperii mișcării armonice⁶:

$$I \sim V \quad \underbrace{\quad V_7 \quad} \quad II - V - I$$

Atunci când secțiunea A este modulantă, iar B-ul debutează cu o *prolongație armonică*, exprimată printr-o frază sau o perioadă, se crează de fapt o întârziere a rezolvării pe tonica de bază a mișcării armonice, care se va realiza odată cu reluarea parțială sau completă a A-ului. În acest caz, structura de ansamblu a lucrării se aseamănă cu forma tripartită, care conține repriza A-ului, dar are și caracteristicile unei forme bipartite prin faptul că B-ul, împreună cu revenirea A-ului, poate constitui o singură secțiune. Dacă B-ul ar fi fost autonom, echivalent ca dimensiuni cu A-ul, iar A-ul s-ar relua complet, atunci s-ar fi creat într-adevăr 3 secțiuni, deci forma ar fi fost tripartită. Din aceste considerente, această construcție comportă o ambiguitate de interpretare, numindu-se *formă bipartită rotunjită* (rotunjirea se produce atât în momentul prolongației armonice cât mai ales în acela al reprizei parțiale). Această formă mai este denumită, foarte sugestiv, *incipient ternară* sau *tripartită incipientă* (Ellis B. Kohs - "incipient ternary" - op. cit. pag.111).

În cazul reluării parțiale a A-ului, se mai numește și *bipartită cu mică repriză*. Este de subliniat faptul că în categoria formelor bipartite rotunjite se disting următoarele cazuri:

1. condensare a B-ului (nivel de frază sau perioadă) care se completează cu reluarea parțială și concluzivă a A-ului:

$$\begin{array}{cc} A & B \\ II:a_1 & a_2:II \quad II:b & a_3:II \end{array}$$

2. condensare a B-ului cu reluare completă (variata) a A-ului, dar cu cadență concluzivă pe tonica de bază:

$$\begin{array}{cc} A & B \\ II:a_1 & a_2:II \quad II:b & a_1a_2:II \end{array}$$

3. B-ul echivalent ca dimensiuni cu A-ul la care se adaugă o mică repriză (concluzivă) a A-ului:

⁶ Reamintim că întreruperea mișcării armonice - indicată prin două linii paralele - se produce odată cu cadențarea pe tonica de bază și inițierea altei mișcări armonice (n.a.).

rența constă în tipul de mișcare armonică pe ansamblul lucrării. Întrucât lucrarea se raportează la o singură cadență concluzivă pe tonica de bază (închisă), înseamnă că structura tonală a acesteia afirmă o *singură mișcare completă armonică*. Prin urmare, forma va fi de tip bipartit continuu, dacă nu există o secționare clară nici în design.

Reluarea A-ului va fi o cheștiune de suprafață, care nu schimbă tipul binar al formei. Unitatea tematică a B-ului contribuie la interpretarea formei ca fiind bipartită și nu tripartită.

Astfel: A - expunere

B - digresiune tonală și reexpunere

Design: AB || a sau Ab || A'

Notă: Design-ul este asemănător cu cel al formei tripartite, diferența constă în interpretarea B-ului ca independent sau legat structural cu reluarea A-ului.

O formă *bipartită continuă rotunjită* are următoarele caracteristici:

- ▶ încheie partea întâi A pe o altă tonică (dominanta în tonalități majore sau relativa în tonalități minore);
- ▶ începe B-ul printr-o prelungire a dominantei (sau relativei) și transformă acordul treptei I / V în V₇ din tonalitatea de bază; prin urmare, B-ul realizează o prolongație armonică a funcției dominantei (în tonalități majore) sau o mișcare progresivă armonică (în tonalități minore);
- ▶ B-ul poate fi condensat (nivel de frază) sau proporțional cu A-ul;
- ▶ B-ul este derivat tematic din A (nu prezintă contrast);
- ▶ se încheie cu reluarea parțială sau completă (variată sau identică) a A-ului, dar cu cadență pe tonica tonalității de bază.

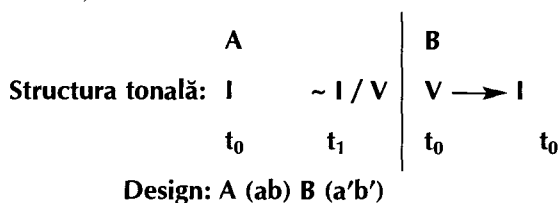
4.5.1.3. Forma bipartită echilibrată cu rimă

Această formă nu poate fi decât de tip continuu, deoarece caracteristica ei este aceea de a crea o *rimă* tonală între încheierile celor două secțiuni - prima deschisă iar a doua închisă tonal. Adeseori, întreg segmentul de încheiere (aprox. 8 măsuri) al primei părți A este identic cu segmentul de încheiere a părții a 2-a, dar transpus în tonalitatea de bază. Prima parte (secțiune) este modulantă la tonalitatea dominantei sau relativei (V sau III). Dacă întregul fragment de încheiere a A-ului reapare în finalul B-ului transpus în tonalitatea inițială, atunci forma se numește *bipartită echilibrată cu rimă*. Se numește *formă echilibrată* deoarece corespundența dintre

Încheierile celor două părți crează un echilibru, o contrabalansare. Cu alte cuvinte, încheierea celei de a 2-a părți contrabalansează prima parte. Tot această corespondență crează o așa-zisă *rimă* muzicală.

Acest tip de formă a fost utilizat în special de Scarlatti (v. Ex. 9.4). Sonatele sale sunt în esență forme bipartite echilibrate cu rimă. Ideea tematică secundă și Codetta aduse în tonalitatea dominantei la sfârșitul primei părți (secțiunea A), vor fi aduse în tonalitatea de bază la sfârșitul părții a doua (secțiunea B) - (v. cap. 9, Sonata).

Redăm în figura de mai jos structura tonală și design-ul *formei bipartite echilibrate (cu rimă)*.



4.5.1.4. Alte forme de tip continuu - Monopartita

Monopartita este o formă de *tip continuu* deoarece conține o singură mișcare completă armonică pe tot parcursul său, fără modulații definitive care să segmenteze structura de ansamblu. Nici o cadență nu depășește ca forță concludivă cadența finală. În lucrările monopartite mai ample, mișcarea armonică poate fi reluată. Lucrarea nu prezintă nici un contrast în design care să indice segmentarea sa în mai multe părți. Monopartita se poate structura pe subsecțiuni notate AA¹A² etc. Mișcarea armonică este în acest caz întreruptă, dublu întreruptă, etc., dar acest lucru nu afectează continuitatea lucrării, deoarece nu se constituie un B prin afirmarea altei tonalități.

4.5.2 Formele bipartite de tip discontinuu

Unele forme, așa cum s-a arătat mai sus, pot avea o singură mișcare armonică - în consecință pot fi divizate numai după design. Dar sunt și situații în care se manifestă două sau mai multe mișcări armonice. Atunci lucrarea va fi segmentată după aceste mișcări armonice complete. Reamintim că o mișcare completă armonică se caracterizează printr-o cadență concludivă închisă pe tonica tonalității în care a fost inițiată.

Mișcarea armonică dublă (adică inițiată de două ori) crează forme de tip *discontinuu*.

A		B	
I	I	I / V	I
t_0		t_1	t_0

Formele bipartite discontinue pot îmbrăca aceleași construcții ca și cele de tip continuu. Acestea pot fi: simple; rotunjite (rareori, doar în cazurile excepționale în care A-ul este închis tonal); barform⁷.

4.5.2.1. Forma bipartită simplă de tip discontinuu

Ca și forma bipartită simplă de tip continuu (denumirea se referă la simplitatea construcției, nu la faptul că articulațiile nu se pot divide ca la formele simple de lied (lied mic)), cea de tip *discontinuu* este formată din două părți (secțiuni). Diferența constă în faptul că bipartita simplă de tip discontinuu manifestă *două mișcări armonice complete*, iar cea de tip continuu descrie o singură mișcare armonică. Ambele părți sunt închise tonal (se încheie pe tonica tonalității de bază). În general, acest tip de formă este la nivel de secțiuni sau perioade. Forma bipartită simplă discontinuă se divide atât prin mișcarea armonică dublă, cât și prin design. Faptul că prima parte este închisă tonal este suficient pentru a crea o formă de tip *discontinuu*. În plus, întreruperea fluxului muzical la nivelul planului de suprafață indică o diviziune binară. Această formă poate fi descrisă ca având 2 secțiuni sau perioade închise tonal - cu mișcări armonice complete - și cu design diferit.

	A	B
Structura tonală:	I - I	IV - V - I
	t_0	t_0
Design:	A — B	

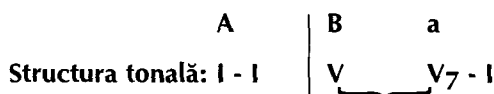
(linia orizontală indică faptul că A-ul conține o mișcare completă armonică)

4.5.2.2. Forma bipartită rotunjită (cu mică repriză) de tip discontinuu

Spre deosebire de forma bipartită rotunjită continuă, forma bipartită rotunjită discontinuă va avea în prima parte o mișcare completă armonică, adică este închisă tonal. Este o situație întâlnită mai rar, care nu prezintă ideea de prolongație armonică între cele două articulații, A și B.

A doua mișcare începe direct pe dominantă (în general printr-o pedală pe dominantă) și pregătește prin acordul de septimă de dominantă reluarea parțială sau completă a A-ului (v. 4.5.1.2).

⁷ Unii autori consideră formele de bar (Barform) și contrabar (Gegenbarform) ca fiind tripartite. În favoarea diviziunii de tip binar este faptul că repetiția imediată a unei articulații nu schimbă structura de bază a formei (n.a.).



Design: A — Ba sau A — bA'

A - expunere; B - digresiune tonală și reexpunere

4.5.2.3. Barform

Barform este o formă derivată dintr-o formă bipartită prin repetiția unei articulații. Repetiția (identică sau variată) nu schimbă forma, nu adaugă ci accentuează un anumit fragment muzical. Din această perspectivă, forma de bar se încadrează în formele *bipartite discontinue*, deoarece mișcarea armonică este inițiată de două ori prin repetare. Această formă se caracterizează prin *repetiție urmată de contrast*. Formulele posibile sunt:

A — A — B; A — A_v — B

Acest "pattern" a fost utilizat în Evul Mediu, având corespondență și în construcția odelor grecești. Mai târziu, apare în muzica trubadurilor din Franța și Germania. În limba germană, prima parte și repetiția acesteia se numesc *Stollen*, *Stollen* iar a doua parte, B-ul, *Abgesang*. Echivalenta terminologie pentru odele grecești era: *Strofă*, *Antistrofă* (repetiția) și *Epodă*. Wagner a utilizat și dezvoltat această formă în special în opera sa *Die Meistersinger von Nürnberg*. Lorenz a fundamentat o teorie prin care a încercat să demonstreze generalizarea acestei structuri în creația lui Wagner.

Prin repetiția celei de a 2-a articulație se obține forma de *Contrabar* (*Gegenbarform*):

A — B — B sau A — B — B_v

4.5.3. Forma tripartită continuă - divizată doar prin design

Forma *tripartită continuă* se caracterizează prin caracterul deschis al primei articulații A (cadență pe o tonică secundară, de regulă Domnianta sau Relativă). Pe ansamblu, se produce o singură mișcare armonică amplă, cu o singură cadență concluzivă pe tonică la sfârșitul lucrării. Din acest motiv, se aseamănă cu forma *bipartită rotunjită*, dând naștere unor ambiguități de interpretare. Reperul în această situație îl constituie *natura materialului muzical care formează B-ul*. În forma bipartită continuă, materialul din B este derivat tematic și ca scriitură din A. În tripartita continuă, B-ul este diferit tematic sau contrastează prin caracter, devenind partea mediană a formei. Secțiunea B este legată de A prin faptul că reprezintă o *prolongație armonică* a dominantei (făcând parte din aceeași mișcare armonică) dar se delimitează de

aceasta prin design. Reluarea A-ului este completă și proporțională cu celelalte două articulații. Este o formă care se întâlnește în lucrările pentru pian de Brahms (*Intermezzi*), Mendelssohn Bartholdy (*Cântece fără cuvinte*) sau Schubert (*Momente muzicale*).

Există mai multe posibilități de debut tonal al B-ului: B-ul prelungește tonalitatea de încheiere a A-ului dar progresează către altă tonalitate; B-ul debutează prin salt tonal (în altă tonalitate decât cea în care a cadentat A-ul).

$$\begin{array}{c} \text{A} \qquad \qquad \qquad \text{B} \qquad \qquad \text{A} \\ \text{Structura tonală: } \text{I - I / V} \quad \bigg| \quad \text{V - V}_7 \parallel \text{I-I} \\ \qquad \qquad \qquad t_0 \qquad \qquad \qquad t_1 \quad t_0 \quad t_0 \end{array}$$

Design: AB — A

Obs. B-ul este contrastant tematic sau ca design și caracter.

4.5.4. Forma tripartită de tip discontinuu

Forma tripartită discontinuă este divizată atât prin design, cât și prin dubla mișcare armonică. Este apropiată de forma bipartită rotunjită de tip discontinuu din punct de vedere tonal și ca design, diferența constând în *independența tematică* a B-ului și în proporționalitatea structurilor. În forma tripartită discontinuă, B-ul este de sine stătător, echivalent ca dimensiuni cu A-ul, prezentând, de cele mai multe ori, material tematic contrastant. Numai dacă B-ul derivă tematic din A și numai dacă B-ul continuă în același caracter (fără diferențieri de scriitură, metru, tempo) către reluarea A-ului se formează o singură parte B și rezultă o formă bipartită.

$$\begin{array}{c} \text{A} \qquad \qquad \qquad \text{B} \qquad \qquad \text{A} \\ \text{Structura tonală: } \text{I-I} \quad \bigg| \quad \text{V - V}_7 \parallel \text{I - I} \\ \text{Design: A — BA} \quad \text{sau} \quad \text{A — BA}_V \end{array}$$

A - expunere; B - digresiune tonală; A - reexpunere identică sau variată;

Obs. B-ul este contrastant tematic și de sine stătător.

4.5.5. Forma tripartită integral discontinuă

Forma tripartită integral discontinuă se caracterizează prin 3 mișcări armonice complete independente și prin contrast în design. Toate părțile sunt închise tonal și fiecărei părți îi corespunde o fază a discursului muzical:

- A - expunere
- B - digresiune
- A - reexpunere

	A	B	A _v
Structura tonală:	I - I	I/V - V	I - I
	t ₀	t ₁	t ₀

Design: A — B — A_v

A - expunere; B - digresiune tonală A - reexpunere variată

Obs. B-ul este contrastant tematic și tonal

4.5.6. Alte forme de tip discontinuu

- a. O formă **pentapartită** (cu 5 secțiuni) poate fi discontinuă, atunci când A-ul este închis tonal. Dacă și B-ul este închis tonal, atunci forma derivă dintr-o tripartită integral discontinuă.

A — BA — CA

- b. O altă formă care conține 5 secțiuni este și forma **tripentapartită**. Aceasta poate fi discontinuă dacă A-ul este închis tonal:

A — BA — BA (A II: BA :II)

Obs. Această formă este derivată din tripartita discontinuă. Nu este, de fapt, o formă în 5 părți, ci o tripartită cu repetiția exactă sau variată a ultimelor două articulații. De aceea, în denumirea sa apare și prefixul "tri" - **tripentapartită**.

- c. O formă construită din 4 părți (secțiuni) poate fi derivată dintr-o formă tripartită prin reluarea B-ului transpus în tonalitatea de bază. Discontinuitatea tonală apare dacă A-ul este închis tonal:

A — BA — B'

Această formă poate fi interpretată și ca o derivație a formei bipartite prin reluarea celor 2 secțiuni A și B în tonalitatea de bază. În acest caz se numește formă **bipartită dublă** (v. 4.3).

4.6. Forme binare complexe. Continuitate / Discontinuitate

Formele care nu se mai divid în subarticulații se numesc *forme simple* (*mici*). Formele care se construiesc din succesiunea a două sau mai multor forme simple (micro-forme) de sine stătătoare, formează o unitate mai mare, complexă, care le cuprinde. Acestea sunt *formele complexe, sau compozite* (*se utilizează și denumirea de forme compuse*) – v. cap. 4.4.

Formele care iau naștere din alăturarea a două forme simple cu contrast tematic, tonal și uneori de metru și tempo se numesc *forme binare complexe*⁸. Caracterul închis tonal al fiecărei părți precum și contrastul tematic arată că formele binare complexe sunt de tip *discontinuu*.

Un astfel de exemplu îl constituie *aria* de operă din a doua jumătate a secolului XVIII. În comparație cu *aria da capo* (v. cap. 11.5.) din baroc, *aria* clasică va renunța la ideea de reluare a primei părți, ca fiind lipsită de potențial dramatic. În schimb, va adopta *forma binară compozită* alcătuită din 2 părți contrastante. Prima parte va fi în *tempo lent*, iar a doua va mări intensitatea dramatică printr-un *tempo rapid*, obținându-se astfel o schimbare semnificativă de stare emoțională. Prima parte se va numi *cavatina*, uneori introdusă de un recitativ, iar a doua parte se va numi *cabaletta*. Această schemă *cavatina - cabaletta* devine cea mai întâlnită schemă de arie de operă inclusiv în prima jumătate a secolului XIX. Exemple celebre se găsesc în operele lui Mozart (Don Giovanni: aria Zerlinei "*Batti, batti*") sau ale lui Verdi (*La Traviata*, recitativul și aria Violettei din actul I "*Ah, fors'è lui*" - *cavatina* și "*Sempre libera*" - *cabaletta*). În Don Giovanni, aria lui Leporello din actul I este un exemplu în care apare întâi *cabaletta* și apoi partea lentă, *cavatina*.

4.7. Forme ternare complexe / compozite

Formele ternare sunt cele mai întâlnite structuri muzicale, fie în varianta *forme simple tripartite* fie la o scară mai mare, respectiv *forme tripartite complexe sau compozite*. Ca și formele binare complexe, formele ternare complexe se vor forma din articularea unor microforme (*forme simple*) de sine stătătoare. *Cu alte cuvinte, articulațiile formelor complexe presupun subarticulații*.

Tiparul tripartit arată prezența unui contrast semnificativ între primele 2 părți: A și B. De asemenea, acest tipar satisface așteptarea reluării primei părți, realizând o maximă coerență și inteligibilitate (ABA).

Ideea de reluare a unei structuri apare în *Rondeau-ul* popular (Schoenberg, op.cit.). De asemenea, în Evul Mediu, textul anumitor părți ale *missei* precum Kyrie (Kyrie eleison / Christe eleison / Kyrie eleison) sau Agnus Dei au impus acomodarea structurii muzicale pe principiul: expunere, digresiune și reexpunere (v.cap.11.6). Totuși, forma ternară nu va fi cea mai răspândită în Evul Mediu și Renaștere. Înainte de sec. al XVII-lea, forma ternară era ocazională în lucrările de tip *chanson* (Green). La începutul secolului al XVII-lea, Monteverdi va folosi acest tipar în ariile din cantate și opere. Reluarea A-ului adeseori era indicată doar prin cuvintele *da capo aria*, fără să mai fie scrisă a

⁸ Termenul de "complex" desemnează o structură piramidală (ierarhizată) între articulații și subarticulații. Termenul de "compozit" indică prezența a două entități distincte integrate într-o unitate mai mare, fără ca acestea să își piardă caracteristicile individuale (n.a.).

o nouă oară. Solistul se presupunea că va ornamenta diferit reluarea părții întâi. Varianta instrumentală o constituiau dansurile din suitele baroce târzii (prima jumătate a sec. XVIII), precum Menuetul. Un dans, numit Menuet I va fi urmat de un al doilea dans de același tip, Menuet II (Trio), după care apare indicația Menuet I *da capo*. Se formează astfel o unitate superioară ternară complexă (v. cap. 6). Părțile lente din sonate, trio-uri, cvartete, concerte, simfonii, vor adopta în clasicism, pe lângă forma de lied sonată (bipartit dublu) și *forme ternare complexe*. De asemenea, în Romanticism, o serie de lucrări cu denumiri specifice (*Nocturne, Impromptu etc.*), vor fi construite pe tiparul formelor tripartite complexe. În sec. XX, părțile lente din sonate sau concerte (Prokofiev, Bartók sau Stravinski) sunt în esență *forme tripartite complexe*.

4.7.1. Tipuri de conexiuni între părțile tripartitei compozite

Din punct de vedere tonal, partea întâi (A) este închisă, iar părțile B și reluarea A-ului, de cele mai multe ori completează o singură mișcare armonică. Secțiunea B se încheie pe V7 - acordul de septimă de dominantă al tonalității de bază - făcând astfel legătura cu repriza A-ului. Excepție fac formele tripartite integral discontinue.

Între părțile A și B ale unei forme tripartite complexe pot exista segmente de legătură, de tipul *tranziției*, sau *un singur acord de legătură*, care schimbă direcția demersului tonal după cadența perfectă. De asemenea, se poate realiza o legătură prin *conjuncție*, adică *prin eludarea cadenței* (acordul de încheiere al primei părți A devine primul acord din partea a doua B). Un alt procedeu este întreruperea prin pauză a cadenței, după care urmează B-ul care rezolvă cadența sau începe surprinzător într-o altă tonalitate. Poate apărea și un pasaj melodic fără acompaniament, care face trecerea mai lină între părți. Cea mai complexă formă de legătură între părți este *tranziția sau puntea modulatorie*, respectiv un segment destul de mare care pregătește noua tonalitate (Green, op.cit.).

Între B și reluarea A-ului poate exista o *retranziție*, care pregătește revenirea tonalității de bază. Se pot crea și legături mai subtile între părți prin tehnica de *îmbinare*, adică tonica tonalității de bază se aude după începutul reprizei A-ului. Cu alte cuvinte, aceasta se rezolvă cu întârziere. Melodic, A-ul este reluat dar cu alt mers al basului. Se crează un conflict între structura tonală și design, din care rezultă *îmbinarea* dintre cele două secțiuni (Green, op.cit.).

4.7.2. Extensii anterioare și posterioare ale formei tripartite complexe

La începutul și la sfârșitul formelor ternare pot apărea extensii care se diferențiază prin dimensiunile lor și prin relația tematică pe care o prezintă cu restul piesei.

Introducerea poate avea un număr restrâns de măsuri sau poate fi chiar o frază introductivă.

Preludiul și Postludiul sunt pasaje cu același conținut muzical care apar la începutul și la sfârșitul unei lucrări. Acestea pot fi neutre tematic (figurație armonică), derivate din conținutul lucrării sau independente.

Coda este un apendice cadențial, de obicei mai scurtă decât *postludiul*. *Coda* poate prelungi acordul final printr-o prolongație armonică, printr-o pedală pe tonică sau poate întârzia rezolvarea tonicii printr-o cadență întreruptă. *Coda* este uneori doar o singură frază, alteori extinsă la câteva subsecțiuni notate cu C^1 , C^2 , C^3 , etc. Tematic se pot face referiri la una sau la mai multe idei ale lucrării, sau se poate introduce chiar o idee nouă cu caracter concludiv. În general, *coda* crează o reconciliere între contrastele tematice ale lucrării, prin aducerea lor în tonalitatea de bază (v. cap. 9).

Codetta este termenul folosit în general pentru extensiile care apar la sfârșitul uneia dintre secțiuni în interiorul lucrării. *Codetta* poate să reapară și în finalul unei lucrări tripartite.

Diferența dintre *coda* și *codetta* constă în funcția pe care acestea o au față de întreg. Dacă este o extensie cu caracter concludiv pentru întreaga piesă, atunci pasajul va fi o *codă*. Dacă însă pasajul este doar un apendice al ultimei părți, atunci este o *codettă* (Green, op.cit.).

Teme de seminar

- ☐ Realizați o lucrare scrisă despre toate tipurile de forme prezentate în acest capitol. Descrieți caracteristicile tonale și de design ale acestor tipuri de forme.
- ☐ Comentați ambiguitățile structurale posibile între diferitele tipuri de forme, de exemplu între bipartita rotunjită și tripartita simplă.
- ☐ Specificați diferența dintre formele simple și formele complexe.
- ☐ Ce sunt formele derivate?
- ☐ Câte tipuri de forme bipartite cunoașteți? Dar tripartite?
- ☐ Ce înțelegeți prin continuitate și discontinuitate tonală?
- ☐ Identificați și analizați toate tipurile de forme studiate la acest capitol.

Bibliografie:

Douglas, M. Green: *Form in tonal music - An introduction to Analysis* (Holt, Reinhart and Winston, Inc. New York, 1965, 1979)
 Ellis B. Kohs (University of Southern California): *Musical Form - Studies in Analysis and Synthesis* - Houghton Mifflin Company Boston 1976

Bibliografie muzicală:

Schumann: *Album pentru tineret; Kinderszenen; Carnavalul op.9;*
 Chopin: *Nocturne, Preludii; Valsuri; Poloneze; Mazurci.*
 Schubert: *Lieduri*

Partea a 3-a

Studiul formelor tonale omofone vocale și instrumentale

Capitolul 5

Liedul – Gen și formă

5.1. Liedul ca arhetip formal. Tipologie

Formele omofone ale sistemului tonal au la bază sintaxa monodie acompaniată. Această sintaxă reprezintă o combinație între monodie / melodie și armonie, făcând parte din sfera gândirii omofone. Planul melodic este dependent de planul armonic, fiind reductibil la acesta. Armonia poate fi înfățișată în două ipostaze: acord sau figurație armonică. Ideile muzicale sunt exprimate, în general, la o singură voce însoțită de un acompaniament armonic, într-o desfășurare frazeologică și periodică. Structurile muzicale sunt de factură melodico-armonică și conțin fraze și perioade.

Liedul (în limba germană *lied* înseamnă *cântec*), are o construcție strofică, bazată pe repetiție, variație sau contrast, generând - sau adoptând - tiparele de bază ale formelor muzicale. Fiind legat de text, liedul își va adapta forma după construcția strofelor. Aceste tipare se definesc prin numărul secțiunilor și prin raportul tonal și tematic dintre acestea.¹ Astfel, în funcție de numărul secțiunilor și de relația de identitate sau contrast dintre acestea, în principiu, orice construcție muzicală va fi:

- ☐ Monopartită (monostrofică) – indivizibilă;
- ☐ Bipartită (bistrofică) - alcătuită din 2 secțiuni (părți);
- ☐ Tripartită (tristrofică) - alcătuită din 3 secțiuni (părți);
- ☐ Tetrapartită (tetraastrofică) - alcătuită din 4 secțiuni (părți);
- ☐ Pentapartită (pentaastrofică) - alcătuită din 5 secțiuni (părți);
- ☐ Multipartită (multistrofică) - alcătuită din "n" secțiuni (părți);

¹ vezi. Cap. 4 "Tipologiile formelor muzicale"

În funcție de modul în care se divid, formele se definesc astfel:

- ☐ monolitice (o singură parte indivizibilă)
- ☐ binare (divizibile în 2 secțiuni)
- ☐ ternare (divizibile în 3 secțiuni)
- ☐ cvadrupe (divizibile în 4 secțiuni)
- ☐ multiple (divizibile în "n" secțiuni)

Aceste categorii elementare de construcție muzicală sunt organic asociate "*lied-ului*". Din această perspectivă, "*forma de lied*" (engl: *Song Form*) devine arhetip formal de mare generalitate, aplicabil în toate genurile muzicale, atât vocale cât și instrumentale. Astfel, unele piese instrumentale precum menuetul, rondo-ul (provenite din dansuri) sau nocturna, preludiul, etc., deși au denumiri proprii, pot fi analizate pe tiparul "*formelor de lied*".

Liedul va adopta toate dintre tipurile formale descrise mai sus (v. cap. 4 – *Tipologiile formelor muzicale*), cu anumite particularități care vor fi descrise în acest capitol. Prin urmare, liedul va avea următoarele denumiri:

- ☐ lied monopartit (monostrofic)
- ☐ lied bipartit (bistrofic)
- ☐ lied tripartit (tristrofic)
- ☐ lied tetrapartit (tetrastrofic)
- ☐ lied pentapartit / tripentapartit (pentastrofic / tripentastrofic)
- ☐ lied multipartit (multistrofic)

Notă: Referitor la construcția strofică a liedului, aceasta desemnează, în principiu, o formă care va utiliza aceeași muzică pentru mai multe strofe ale poeziei care stă la baza lucrării. Termenul de *strofă* a fost extins, utilizându-se în analiza muzicală și cu înțelesul de articulație sau de secțiune. De aceea, vom întâlni denumirea de formă tripartită sau formă tristrofică, bipartită sau bistrofică, etc.

5.2. Liedul ca gen. Scurt istoric al genului (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie, 1980, London, Macmillan Publishers Ltd., vol. X, p. 830-846)

Termenul de "Lied" are două accepțiuni:

1. Gen vocal
2. Formă

Ca gen vocal, termenul de lied nu are doar sensul de "*cântec popular*", în accepțiunea cea mai generală, ci trimite la spațiul germanic în care s-a

răscut, respectiv la creația compozitorilor de origine germană clasici și în special romantici.

Liedul a cunoscut o evoluție care a cuprins mai multe secole de muzică, începând cu sec. al XV-lea.

Pe parcursul epocilor muzicale, s-au diferențiat următoarele tipuri de lied:

- ❑ liedul polifonic (sec. XV-XVI)
- ❑ liedul continuu (sec. XVII-XVIII)
- ❑ liedul clasic (sec. XVIII-XIX)
- ❑ liedul romantic (sec. XIX)
- ❑ liedul polifonic modern (sec. XX)

Liedul polifonic reprezintă o creație polifonică vocală, vocal-instrumentală sau numai instrumentală). A cunoscut o maximă înflorire în Germania în secolele XV și XVI, în lucrările lui *Hans Leo Hassler* din Nürnberg - 60 de cântece pe texte proprii la 4 și 8 voci. Acesta realizează o sinteză între stilul italian și lirismul german. Ca și chanson-ul și madrigalul, *liedul polifonic* redă expresia versurilor, adaptând melodia simplă a cântecelor populare la cerințele polifoniei. Un aspect important este atribuirea funcției de voce principală sopranului, permițând astfel o mai mare flexibilitate acompaniamentului instrumental.

Aranjamentele pur instrumentale ale colecțiilor de lieduri polifonice au conștientizat autonomia acestei forme, care își va păstra denumirea și în cazul pieselor instrumentale.

După secolul al XVI-lea, forma de lied polifonic va intra în componența lucrărilor mai ample vocale sau vocal-instrumentale. *Lassus* va cultiva genul *motetului* și al *chanson-ului*, ca o expresie mai evoluată a liedului polifonic.

O răspândire deosebită a avut-o un anumit tip de lied polifonic religios, cultivat de biserica luterană, respectiv *Coralul* (*Hassler*, *Praetorius*). Liedul polifonic religios - *Coralul* - va atinge apogeul în creația lui Bach în sec. XVIII.

Odată cu adoptarea cu preponderență a scriiturii omofone de către compozitorii clasici, liedul polifonic va ceda locul *artei cântecului solo cu acompaniament*. Mai târziu, compozitori precum Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms și Reger au reînviat coralul religios, dar dintr-o altă perspectivă.

Chiar și sec. XX va redescoperi coralul protestant și muzica evanghelică lutherană, dar, de astă dată, în afara spațiului tonal și al contrapunctului bachian, prin creația compozitorilor Schönberg sau Hindemith.

Liedul continuu este denumirea pe care o va primi genul de lied în sec. al XVII-lea și al XVIII-lea, care va avea următoarele caracteristici: cântec cu structură strofică pentru una sau mai multe voci cu acompaniament instrumental *în bas (bas continuu)*, cu scriitură simplă sau ornamentală, uneori cu caracter dansant, vădind o strânsă legătură între text și expresia muzicală.

Compozitori precum Martin Opitz, Heinrich Albert, Andreas Hammer-schmidt, Johann Rist sau Adam Krieger au realizat colecții de lieduri și *Arii*. Caspar Ziegler va scrie un tratat despre madrigal și va introduce caracte-ristici ale madrigalului italian în genul de *lied continuu german*.

Concomitent cu evoluția liedului continuu apare cantata italiană și opera germană, genuri care vor acapara interesul compozitorilor. Liedul acompa-niat de instrumente cu claviatură va căpăta o mare răspândire.

Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, Frederik cel Mare al Prusiei, mare iubitor de artă, înființează *prima școală berlineză de compoziție, care va promova o anumită simplitate melodică, armonică și ritmică a liedului, precum și un acompaniament independent, diatonic*.

Christian Gottfried Krause va publica în 1753 o colecție de lieduri *“Oden mit Melodien”*, care marchează un nou stil în genul de lied.

O a doua școală berlineză (1770) va spori complexitatea scriiturii melodice, armonice și ritmice precum și rolul acompaniamentului. Compozitori ca Schulz, Reichardt, Zelter, vor folosi versurile unor poeți iluștri precum Goethe.

Liedul clasic este marcat de creația de gen a lui Haydn (12 Canzonete și 25 de Lieduri scrise la Londra), și Mozart (40 de lieduri scrise în limba franceză, italiană și germană, care au fie un caracter popular, fie sunt pline de dramatism). Exemple din creația lui Mozart: *“Ridente la calma”* în stilul canzonetei italiene, arietele în limba franceză *“Oiseaux, si tous les ans”* și *“Dans un bois”*. În 1758, la 29 de ani, Mozart scrie pe versurile lui Goethe prima capodoperă a liedului german, *“Das Veilchein”*.

Beethoven este considerat precursorul liedului romantic și creatorul genului de lied german în accepțiunea sa de astăzi, prin ciclul de lieduri *“Către iubita îndepărtată”*.

Liedul romantic al sec. al XIX-lea fundamentează prioritatea expresivității sugerate de versuri. Lirica germană va domina genul de lied romantic prin versurile marilor poeți precum Goethe și Heine. Liedul romantic împrumută caracteristici ale ariilor de operă, cantatei și oratorului dar și ale cântecelor populare. Instrumentul acompaniator, pianul, este folosit aproape orches-tral, în sprijinul atmosferei generate de versuri.

Schubert este compozitorul romantic prin excelență, care crează un univers muzical propriu în genul de lied, de o esență unică. Schumann, Brahms, Liszt, Wolf, Wagner, Mahler, sunt compozitori care și-au exprimat forța creatoare printr-un mare număr de creații de lied, lăsând pagini de referință pentru acest gen muzical.

5.3. Liedul ca formă

Principiile de construcție ale formelor de lied sunt similare cu cele expuse la capitolul "*Situații paradigmatică în construcția formelor muzicale*". Aceste principii sunt: repetiția, variația și contrastul și se întâlnesc atât la nivelul segmentelor (celulă, submotiv, motiv, frază, perioadă) cât și la nivelul construcției formale (macrostructura).

Tipologia formelor de lied adoptă arhetipurile formale expuse la capitolul 4 "*Tipologiile formelor muzicale*".

Astfel, în funcție de numărul articulațiilor sau strofelor din care sunt alcătuite, formele de lied sunt: monopartite, bipartite, tripartite, pentapartite (tripentapartite), multipartite.

Formele de lied sunt *simple*, sau *complexe*, în funcție de nivelul structural al articulațiilor.

5.3.1. Forma de lied simplu (mic)

Formele care se construiesc la nivel de frază sau perioadă și care nu permit segmentarea în subarticulații, se numesc *Forme de lied simplu*. Acestea pot fi monopartite, bipartite sau tripartite.

5.3.2. Forma de lied complex² (mare)

Formele care se construiesc la nivel mai mare decât fraza sau perioada, respectiv la nivelul secțiunilor care conțin două sau mai multe perioade, se numesc forme complexe (pentru acest tip de formă se mai utilizează termenul de lied compus sau lied dezvoltat). Acestea se caracterizează prin faptul că la nivelul articulațiilor mari conțin micro-forme (adică subarticulațiile se constituie în forme bi sau tripartite simple). Este suficient ca o singură secțiune să cuprindă subarticulații pentru ca forma să fie interpretată ca lied complex. Aceste forme pot fi bipartite sau tripartite complexe.

² Lied-ul complex poate fi denumit, de asemenea, lied compus sau lied dezvoltat. În această lucrare vom adopta termenul de lied complex, ca antonim al celui de lied simplu (corespunzător termenului din limba engleză Compound Form sau Composite Form) n.a.

5.3.3. Forme derivate³ de lied

Prin repetarea identică sau variată a unor articulații se obțin formele de lied derivate. De exemplu, prin repetarea articulațiilor unei forme bipartite se obține *Forma de Lied Bipartit Dublu*:

II: AB :II AB-AB sau ABA-B

Barform și Gegenbarform (Forma de bar și Contrabar) sunt, de asemenea, forme derivate din forma bipartită, prin repetarea uneia dintre articulații:

II: A: II B = AAB Barform (Forma de Bar)

A II: B : II = ABB Gegenbarform (Contrabar)

Sau, prin reluarea segmentului al doilea și al treilea dintr-o formă tripartită se obține *Liedul Tripentapartit*

II: ABA :II = ABABA

Formele derivate de lied pot fi și complexe, în cazul în care prezintă subarticulații. Acestea pot fi bipartite duble sau tripentapartite la nivel de secțiuni.

Formele de lied își găsesc expresia în muzica vocal-instrumentală (genul de lied), arii din opere precum și în muzica instrumentală - partea a-II-a (partea lentă) din genul de sonată, concert sau simfonie; scene din muzica de balet (ex. Pas de deux, dansuri de caracter, etc.), piese din suite.

5.3.4. Forme de lied în diferite genuri muzicale

În literatura muzicală universală există lucrări care poartă diverse denumiri, precum *balade, rapsodii, impromptus, novelete, nocturne, romanțe, momente muzicale*, etc. și care sunt, în esența lor structurală, forme de lied. Cele mai multe dintre acestea pot fi structurate ternar (în general lied-uri tripartite complexe cu subarticulații). Dar există și construcții mai puțin echilibrate, care sunt formele de *lied libere*. Acestea pot avea diferite construcții: **ABCA**, sau **ABCD CBA**, etc.

Suitele de valsuri vieneze din creația lui Strauss (tatăl și fiul) sunt construite astfel (Green):

Introducere lentă (anticipă temele)

Vals A (precedat de câteva măsuri introductive în tempo de vals)

Vals B

Vals C

Vals D

Vals E

Finale (sinteză din ABCDE)

³ După unii autori, aceste forme derivate de lied (bipartit dublu sau tripentapartit) sunt denumite forme compuse (n.a.).

O formă mai echilibrată este **forma de arc: ABCBA**, formă cu o construcție simetrică, nonretrogradabilă, C-ul fiind axa de simetrie.

5.4. Tipologia formelor de lied după numărul articulațiilor

5.4.1. Forma de lied monopartit

Cea mai redusă formă de lied poate fi exprimată, în mod excepțional la nivelul Fraziei muzicale (Ex. Cântece din folclorul copiilor sau mici piese cu caracter pedagogic). În general, primul segment de formă este perioada muzicală.

Monopartita, ca termen generic reprezintă acea lucrare muzicală care nu permite segmentarea ei în mai multe structuri distincte tematic sau tonal. Aceasta se desfășoară într-o singură tonalitate, fără modulații definitive (planul tonal este reductibil la o prolongație a funcției tonicii, evenimentele armonice de tipul modulațiilor fiind pasagere) și fără contrast tematic. Monopartita este întotdeauna *monotematică* (engl. *"One part form"* sau *"One idea form"*).

Preludiile sunt, în general, lucrări monotematice și monopartite, care nu permit segmentarea lor nici la nivelul configurației melodico-armonice (design), nici la nivelul structurii tonale. Planul armonic nu prezintă modulații definitive și descrie o singură mișcare armonică amplă, încheiată cu o cadență concluzivă în finalul lucrării.

Anumite preludii din epoca barocă se construiesc prin perpetuarea unei figuri sau a unui motiv generator cu pulsație ritmică constantă (v. *Bach "Clavecinul binetemperat"* – preludiile 1,2, etc.). Aceste lucrări sunt monopartite ample, care nu se pot segmenta în perioade tipice clasice, deoarece nu sunt de factură melodică (în accepțiunea clasică) ci au o informație muzicală preponderent armonică (înlănțuiri de figurații armonice). Secționarea se poate face pe structuri, urmărind cadențele armonice și procesele secvențiale.

În accepțiunea de formă monostrofică, lied-ul monopartit se constituie dintr-o singură unitate care nu conține modulații definitive spre o altă tonalitate și nici secționări evidențiate tematic sau ca scriitură. Cu alte cuvinte, designul lor nu permite o secționare evidentă. Monopartita se constituie fie la nivel de frază, (grup de fraze, lanț de fraze) fie la nivel de perioadă (dublă perioadă, grup de perioade, lanț de perioade), având o singură cadență concluzivă finală la care se raportează toate cadențele precedente.

5.4.2. Forma de lied bipartit

Formele de lied binare, adică formele cu două articulații, prezintă contrast tonal la nivelul articulației dintre cele două strofe. Contrastul tematic apare doar la liedurile bipartite complexe (compozite). Liedurile simple bipartite sunt în general monotematice. B-ul este derivat tematic din A, fără a schimba caracterul acestuia.

În funcție de modul în care se încheie prima articulație din punct de vedere tonal, formele bipartite pot fi încadrate în două categorii:

1. *de tip continuu* (A-ul este deschis, cu cadență concluzivă pe altă tonalitate decât cea de bază iar B-ul continuă mișcarea armonică până la cadența finală);
2. *de tip discontinuu* (A-ul este tonal închis, iar B-ul inițiază o altă mișcare armonică încheiată pe tonică).

Se poate observa faptul că într-o formă bipartită de tip *continuu*, B-ul completează mișcarea armonică inițiată de secțiunea A. În schimb, într-o formă bipartită *discontinuu*, B-ul se adaugă primei secțiuni prin inițierea și finalizarea unei alte mișcări armonice.

Pe lângă această clasificare generală, care are în vedere planul tonal, formele bipartite se clasifică și după construcția lor specifică. Tipologia formelor binare va evidenția particularitățile de *design* ale acestora.

Tipologia formelor binare

Formele de lied bipartite sunt de mai multe tipuri⁴:

a. *Liedul Bipartit Simplu* sau forma bistrofică, se constituie din 2 articulații, respectiv 2 perioade sau secțiuni. În epoca Barocului, bipartitele erau monotematice dar binare din punct de vedere tonal. În clasicism și romantism, formele bipartite pot avea și contrast tematic, adică sunt și bitematice, mai ales în varianta formelor complexe. Termenul de lied bipartit simplu va fi utilizat și pentru lucrările de tipul celor care alcătuiesc suitele baroce. Deși articulațiile acestora pot fi uneori segmentate în subsecțiuni, forma se va numi *bipartită simplă* (și nu *complexă*) datorită construcției și a planului tonal, pe de o parte, dar și pentru a se deosebi de celelalte tipuri de forme bipartite *rotunjite sau cu rimă*.

Forma bipartită simplă poate fi continuă sau discontinuă din punct de vedere tonal. Cea mai răspândită este cea de tip continuu. Mișcarea armonică, în

⁴ v. Cap. 4 „Tipologiile formelor muzicale”, Green, op. cit; Kohs, op.cit. După unii autori, aceste forme derivate de lied (bipartit dublu sau tripentapartit) sunt denumite forme compuse (n.a.).

cazul formei bipartite simple continue, descrie un arc: prima strofă e instabilă tonal și crează o deschidere, de regulă, spre tonalitatea dominantei; a 2-a strofă revine la tonalitatea de bază. Este o formă *bipartită continuă*, deoarece se desfășoară într-o singură mișcare armonică: T-D-T, iar între A și B este o relație de continuitate, A-ul fiind deschis tonal. Vom nota cu t_0 tonalitatea de bază și cu t_1 altă tonalitate (în acest caz tonalitatea dominantei).

Formula Liedului bipartit simplu continuu

$$A \{P_1[F_1+F_2]\} + B \{P_2[F_3+F_4]\}$$

$$t_0 \quad \sim \quad t_1 \quad t_1 \sim \quad t_0$$

Formula Liedului bipartit simplu discontinuu

$$A \{P_1[F_1+F_2]\} + B \{P_2[F_3+F_4]\}$$

$$t_0 \quad t_0 \quad t_1 \sim \quad t_0$$

b. *Liedul Bipartit Echilibrat (cu Rimă)* are aceeași structură tonală ca și liedul bipartit simplu. Se deosebește de acesta prin faptul că segmentul de încheiere al A-ului corespunde tematic - dar diferă tonal - cu segmentul de încheiere al B-ului. Astfel, segmentul de încheiere al A-ului va fi în tonalitatea dominantei, iar cel de încheiere al B-ului va fi în tonalitatea de bază. Corespondența "în oglindă" a acestor segmente creează așa-numita *rimă*. *Liedul Bipartit Echilibrat (cu Rimă)* este întotdeauna continuu. Acest tip de formă se întâlnește în muzica barocului în suitele instrumentale, dar mai ales sunt tipice pentru *Sonatele scarlattiene* (v. cap. 9). Așa cum se vede în formula de mai jos, această formă nu se constituie numai la nivel de perioade ci și la nivel de secțiuni.

Formula Liedului bipartit echilibrat (cu rimă) continuu

$$A [S_1 \text{ punte } S_2] + B [S_3 \text{ punte } S_4 = S_2]$$

$$t_0 \quad \sim \quad t_1 \quad t_1 \sim \quad t_0 \text{ (rima)}$$

c. *Liedul Bipartit rotunjit (cu mică repriză)* este o formă binară care se "rotunjește" prin apariția unui segment din prima strofă în finalul celei de-a doua strofe. Acest segment împrumutat din prima strofă A este de cele mai multe ori la nivel de frază (prima sau a doua frază din A dar cu cadență pe tonica de bază). Deoarece reluarea primei strofe este incompletă, deci insuficientă pentru a forma o formă tripartită, aceasta se va numi bipartită cu mică repriză (este o situație intermediară între forma bipartită și forma tripartită). Unii autori pot considera această formă ca fiind totuși tripartită, dar cu B-ul și repriza A-ului concentrate și mai ales dacă B-ul este independent

tematic. Din acest motiv, forma mai poartă denumirea de *Lied incipient ternar* (Kohs).

Articulația dintre A și B este de cele mai multe ori de tip continuu.

Formula Liedului Bipartit rotunjit (cu mică repriză) continuu

$A \{P_1[F_1+F_2]\} + B \{P_2[F_3+F_4=F_1]\}$ unde F_4 = mica repriză

$t_0 \quad \sim t_1 \quad t_1 \sim \quad t_0$

O altă situație este aceea în care B-ul este o strofă completă căreia i se adaugă în final o frază din A, dar cu cadență pe tonica de bază. Această formă va fi considerată fie bipartită cu mică repriză, fie tripartită cu repriza A-ului concentrată.

$A \{P_1[F_1+F_2]\} + B \{P_2[F_3+F_4+F_2]\}$ unde F_2 = mica repriză

$t_0 \quad \sim t_1 \quad t_1 \sim \quad t_0$

d. *Liedul Bipartit Dublu* se formează prin repetarea - în general variată - a celor două articulații arhitectonice. Se poate constitui atât la nivel de perioadă cât și la nivel de secțiuni cu subsecțiuni. Se poate realiza și o punte înaintea reluării precum și o codă.

În genul vocal se întâlnesc lied-uri sau arii scrise în această formă. B-ul în reluare este adus, în general, în tonalitatea de bază.

e. *Liedul Bipartit Complex (dezvoltat)* se alcătuieste din secțiuni contrastante tematic și ca tempo, care au în componența lor perioade structurate fie bipartit fie tripartit. *Aria barocă da capo* are la bază o formă bipartită complexă, care devine tripartită complexă prin reluarea A-ului.

Lied Bipartit complex (dezvoltat)⁵

A (Secțiune)	B (Secțiune)
(Per.) a b	c d
sau	
(Per.) a b a	c d c

f. *Liedul Bipartit Dublu Complex* se află la baza construcției formelor hibride ca lied-ul sonată sau sonata fără dezvoltare. În cazul acestor forme, cel puțin una din articulațiile mari prezintă o microformă (bi sau tripartită simplă) la nivelul subarticulațiilor.

⁵ O alternativă grafică pe care o vom utiliza în această lucrare va fi următoarea: vom conveni ca în cazul formelor complexe de lied să notăm grafic subsecțiunile astfel: a1, a2, etc. în cadrul secțiunii A (în loc de a, b,) și b1, b2, etc. în cadrul secțiunii B (în loc de c, d,).

Forma de lied-sonată este cea formă bipartită dublă complexă care împrumută din forma de sonată bitematismul și relațiile tonale dintre cele două teme ale unei expoziții. Cu alte cuvinte, secțiunile A și B vor fi tratate asemenea celor două grupuri tematice contrastante tonal din expoziția de sonată. Mai mult chiar, poate exista și o punte între acestea. De asemenea, la reluare, ambele teme vor fi aduse pe aceeași tonică, după principiul unității tonale din repriza de sonată. Această formă se mai numește și *Sonată fără dezvoltare*, deoarece, așa cum se observă, nu există o secțiune corespunzătoare dezvoltării din forma de sonată. Unii autori numesc această formă *sonatină* (în altă accepțiune decât genul de sonatină). Înainte de reluarea celor două teme se realizează, în general, o retransiție. Lucrarea se încheie, de cele mai multe ori, cu o codă. Această formă este utilizată în părțile lente ale sonatelor sau ale simfoniilor.

Formula Liedului Bipartit dublu

(Lied sonată sau Sonată fără dezvoltare)

A(a₁ puncte a₂) B (b₁ puncte b₂) (retranzitție) A' (a₁ puncte a₂) B (b₁ puncte b₂) Coda

$$t_0 \sim t_1 \quad t_0 \quad t_0 \quad t_0$$

5.4.3. Forma de lied tripartit

Forma de lied tripartit semnifică o alcătuire ternară, sau tristrofică. Aceasta înseamnă 3 segmente de formă:

ABA - 3 segmente, dintre care al treilea reprezintă o reluare a primului segment. Acest tip de formă se numește tripartită cu repriză, sau formă de arc (*Bogenform*), B-ul fiind axa de simetrie.

ABC – 3 segmente diferite (caz rar în literatura muzicală).

Formele tripartite simple se construiesc la nivel de frază sau de perioadă. Se numesc *tripartite continue* dacă A-ul este deschis tonal (modulant), și *tripartite discontinue* dacă A-ul este închis tonal. Între B și A poate fi o relație de continuitate (chiar de conjuncție) sau de discontinuitate (B-ul are cadență concluzivă pe altă tonalitate decât tonica). Atunci când există relație de discontinuitate tonală la nivelul ambelor articulații, forma se va numi *tripartită integral discontinuă*.

Uneori segmentele nu sunt echivalente ca dimensiuni. Astfel, întâlnim următoarele situații:

Forme tripartite simple

1. A	B	A
2. A	b (frază)	A (Per.)
3. A	b (frază)	a (frază)
4. A	B	a ^v (frază)

Fig. 5.4.3. Diferite scheme de forme tripartite simple

Notă: Situațiile descrise în tabelul de mai sus (mai puțin situația nr. 1) comportă o anumită ambiguitate de interpretare. Astfel:

- Cazul 2 poate fi interpretat ca tripartit cu b concentrat sau bipartit cu perioada a 2-a alcătuită din 3 fraze (b a a¹).
- Cazul 3 poate fi interpretat ca tripartit cu b și a concentrat sau bipartit cu mică repriză.
- Cazul 4 poate fi interpretat ca tripartit cu repriză concentrată sau bipartit cu mică repriză.

Formele tripartite complexe se construiesc la nivel de secțiuni sau părți (microforme) care permit segmentarea în subsecțiuni.

Forme Tripartite complexe

(Secțiuni)	A	B	A
1. (Per.)	ab	cd	ab
2.	aba	cdc	aba
3.	ab	cdc	ab

Fig. 5.4.3.b Scheme de forme tripartite complexe cu diferite variante de structurare a subsecțiunilor

Notă: În cazul în care subsecțiunile sunt monotematice, notarea poate sublinia acest aspect. Astfel: A (a₁a₂) B (b₁b₂) A (a₁a₂).

Forma de lied tripentapartit este derivată din forma tripartită prin repetarea ultimelor două articulații.

Formula: $\parallel : A : \parallel \parallel : BA : \parallel = AA BABA$

În cele mai dese cazuri, prima articulație este repetată, ceea ce nu schimbă forma. Repetarea imediată nu afectează structura lucrării, ci doar reluarea după un contrast (repriza).

Forma cu cinci articulații de tipul **ABACA** se caracterizează prin apariția a două momente contrastante, respectiv B și C, spre deosebire de forma tripartită **ABA** care prezintă un singur moment de contrast (B). Se va numi formă bipartită sau tripartită sau tripartită, fiind în același timp schema formei de *rondo mic*.

Forma de lied *tripentapartit complex sau dezvoltat* prezintă microforme subordonate articulațiilor principale.

5.5. Exemple de analiză: Forma de lied simplu și derivat

- Forma bipartită simplă (v. ex. 3.4.1.)
- Forma bipartită echilibrată cu rimă (v. ex.9.4; cap. 9.4. și schemele 9.4.a și 9.4.b. - schema sonatei scarlattiene)
- **Schumann, Album pentru tineret (Jugend Album) nr. 1-6**
(v. Exemple muzicale 5.5.1 - 5.5.6)

5.5.1. Nr. 1 "Melodie" - Formă bipartită rotunjită (cu mică repriză) continuă (engl. *Continuous Rounded binary form*). Secțiunea A nu conține două fraze complementare cadențial pentru a forma o perioadă, ci 2 fraze modulante (sau perioade concentrate de 4 măsuri) repetate identic. Repetiția imediată nu formează un nivel structural superior. Secțiunea B formează o perioadă dintr-o frază proprie (frază 3) și o frază "împrumutată" din secțiunea A. Cu alte cuvinte, B-ul se rotunjește cu o frază din A (mică repriză).

Ideea de *repetare* se concretizează la nivele diferite: A - repetare la nivel de frază; B - repetare la nivel de perioadă.

||: A :|| ||: B :|| = AA BB

(f1=f2) (f3+f1')

Obs. Lucrarea poate fi interpretată și ternar, la nivel de frază. Prin repetiție rezultă o formă tripartită la nivel de frază sau perioadă concentrată de 4 măsuri, cu A-ul repetat: AA BA BA. Dar, întrucât B-ul nu este suficient de contrastant (derivă din mersul descendent al motivului inițial) pentru a fi independent tematic și structural, îl vom interpreta ca formând o singură structură împreună cu reluarea A-ului. Altfel spus, digresiunea tonală și revenirea tonală se realizează într-o singură structură. Această observație este valabilă și pentru celelalte piese din acest album interpretate ca forme *bipartite rotunjite (cu mică repriză) sau forme incipient ternare*.

**Alternative grafice și analitice: Schumann,
Album pentru tineret nr. 1- "Melodie"**

a) Structurarea formei la nivel de perioadă:

$$\begin{array}{llll}
 & \parallel : A : \parallel & & \parallel : B : \parallel \\
 \text{Plan structural} & \parallel : \text{Per. concentrată} : \parallel & & \parallel : \text{Per.} : \parallel \\
 & f_1 = f_2 & & f_3 \quad f_1' \\
 \text{Plan tonal} & I \quad I / V & & V_7 \text{ ————— } I \\
 & & & \text{Do} \sim \text{Sol} \quad \text{Do}
 \end{array} = AA \quad BB \quad (4+4)+(8+8)$$

b) Structurarea formei la nivel de frază:

$$\begin{array}{llll}
 \parallel : A : \parallel & \parallel : B & A : \parallel & = AA \quad BA \quad BA \quad (4+4)+(4+4)+(4+4) \\
 f_1 = f_2 & \parallel : f_3 & f_1' : \parallel &
 \end{array}$$

Forma de ansamblu poate fi interpretată ca fiind *tripentapartită la nivel de frază, provenind dintr-o tripartită simplă*.

5.5.2. Nr. 2 "Marș soldătesc" - Formă bipartită rotunjită continuă (engl. *Rounded binary form*).

$$\begin{array}{llll}
 \parallel : A : \parallel & \parallel : B : \parallel & & = AA \quad BB \quad (8+8)+(8+8) \\
 P_1 = P_2 & \parallel : P_3 : \parallel & & \\
 \parallel : (f_1 + f_2) : \parallel & \parallel : (f_3 + f_1') : \parallel & &
 \end{array}$$

5.5.3. Nr. 3 "Fredonând" - Formă tripartită simplă integral discontinuă

$$\begin{array}{l}
 A \text{ (Per.1) Do; } B \text{ (Per.2) Sol; } A \text{ (Per.1) Do} \\
 ABA \quad (8+8+8)
 \end{array}$$

5.5.4. Nr. 4 "Coral" - Formă Monopartită – Grup de Perioade (Sol major)

$$\parallel : A : \parallel \quad A' (a_1 + a_2) \quad \text{Dublă Perioadă; } (8+8+16) \text{ sau}$$

Formă bipartită: A-ul Perioadă repetată; B-ul dublă perioadă.

Obs. Întrucât nu există contrast tonal la articulația dintre perioade și nici contrast tematic, considerăm că lucrarea ar trebui interpretată ca fiind monopartită.

5.5.5. Nr. 5 Piesă mică - Formă bipartită rotunjită (cu mică repriză). Prin repetarea B-ului rezultă forma contrabar ABB:

$$A (f_1 + f_2) \parallel : B : \parallel (f_3 + f_4 / f_2) = ABB \quad (8+8+8)$$

5.5.6. Nr. 6 Sărmanul orfan - Formă bipartită rotunjită cu repriza integrală a A-ului. Prin repetiție rezultă forma contrabar:

$$A (f_1 + f_2) \parallel : B(f_3) + A (f_1 + f_2) : \parallel = ABB$$

Formă tripartită neproportională cu B-ul concentrat la nivel de frază. Prin repetare rezultă o formă tripentapartită AbAbA:

$$A (f_1 + f_2) \parallel : b(f_3) + A (f_1 + f_2) : \parallel = AbAbA$$

**Ex. 5.5.1. Schumann: Nr.1 "Melodie" din Album
pentru tineret (Jugend Album)**

Varianta 1: Formă de lied bipartit rotunjit continuu
(cu mică repriză sau formă incipient ternară)

Design: II: A:II II:B(a) :II

Varianta 2: Formă de lied tripartit la nivel de frază

Design: II:A:II II:BA :II

Prin repetiție rezultă formă tripentapartită: II:A:II BA-BA

Structură tonală: I V I

Moderato $\text{♩} = 116$

A (a = a)

Fl
motiv compozit I (semifraza) m2 (semifraza) **B (b a)**

Do: I I/V (Sol I) V7

B (b a)

I V7

(a)

I

Ex. 5.5.2. Schumann: Nr.1 "Sodaten Marsch" din Album pentru tineret (Jugend Album)

Varianta 1: Formă de lied bipartit rotunjit continuu (cu mică repriză sau formă incipient ternară)

Design: A II: B(a) :II

Varianta 2: Formă de lied tripartit la nivel de frază (8 măs.)

Design: II: A:II II:BA :II

Prin repetiții rezultă forma tripartită: AA-BA-BA

Structură tonală: I V I

Munter und straff

A (a = a)



B (b a)



(a)



Ex. 5.5.3. Schumann: Nr.3 "Trällerliedchen"
 din Album pentru tineret (Jugend Album)
 Formă de lied tripartit integral discontinuu
 Design: A - B - A

Structură tonală: I - I/V - I

Nicht schnell $\text{♩} = 144$

A

B

A

A

A

Ex. 5.5.4. Schumann: Nr.4 "Ein Choral"
din Album pentru tineret (Jugend Album)

Forma de lied monopartit: Grup de perioade

Design: A - A - A' (A=Perioadă; A' = dublă perioadă)

Freue dich, o meine Seele

Structură tonală: I - I - I

Piano

A

6

A'

12

18

21

Sol:I

I

v

IV

I

**Ex. 5.5.5. Schumann : Nr.5. "Stückchen" din
Album pentru tineret (Jugend Album)
Varianta 1: Forma de lied bipartit rotunjit discontinuu
(cu mică repriză sau formă incipient ternară)**

Design: A - II: Ba :II

Prin repetitie rezultă forma Contrabar ABB

Varianta 2: Forma tripartită (neproportională)

A-ba

$\text{♩} = 138$ Structură tonală: I - V I

1. System (Measures 1-4): *p*, Do: I

2. System (Measures 5-8): *B*, *V*

3. System (Measures 9-12): *a*, *I*, *(cresc.)*, *(p)*

4. System (Measures 13-16): *B*, *I V*, *(cresc.)*

5. System (Measures 17-20): *a*, *I*, *(p)*

**Ex. 5.5.6. Schumann: Nr. 6 "Armes Waisenkind"
din Album pentru tineret (Jugend Album)**

Varianta 1: Formă de lied bipartit rotunjit discontinuu cu repriză integrală a A-ului

Design: A - II:B:II

Obs: B-ul nu este contrastant tematic și formează împreună cu reluarea A-ului o perioadă asimetrică de 3 fraze) Prin repetiție rezultă forma Contrabar: ABB

Design: A - bA - bA

Varianta 2: Formă tripartită neproportională (A - nivel de Perioadă; B la nivel de frază)

Prin repetiție rezultă forma: tripentapartită neproportională: A - bA - bA

A Structură tonală: I - V I

$\text{♩} = 104$
Langsam

Piano *p*

la: i V

B (b+A) **Langsamer** **(A) a tempo**

V₆ V i

B (b+A)

V i V₆

(A) a tempo

V i

(A) a tempo

V i

5.6. Exemple de Forme de Lied complex și derivat

5.6.1. Chopin: Valsuri

5.6.1.1. Nr. 2 Valse brillante op.34 nr.1

Lied tripartit complex

Introducere (16 măsuri)

A Lab { $\parallel : a_1 a_2 : \parallel (a_3 a_{3var.})$ - structură dezvoltătoare
 { Lab V-I Reb / Lab

B Reb { $b_1, b_1, b_2, b_1 - b_3, b_{3var.}$ (tematic= $a_3 a_{3var.}$)
 { Reb sib Reb

A Lab { $a_1, a_2, a_{2var.}, a_3, a_{3var.}$
 { Lab _____

Coda c_1, c_2, c_3 (din introducere), c_4 .

Se observă că această lucrare reprezintă un șir de "micro-valsuri" la nivel de perioadă sau dublă perioadă, respectiv (8+8) sau (16+16), dar există anumite suprafețe tonale care permit gruparea acestora în 3 mari secțiuni. Aceste 3 secțiuni reprezintă 3 "mici piese" în tonalități autonome, respectiv Lab major, Reb major și revenirea la tonalitatea inițială, Lab major. Acest plan tonal este tipic pentru o construcție tripartită. Subsecțiunile marilor articulații pot fi și ele structurate astfel:

- prima secțiune (A) - după introducere - cuprinde o formă bipartită simplă (a_1 și a_2), urmată de o structură dezvoltătoare a motivului introductiv notată cu a_3 (proces secvențial derivat tematic din introducere, repetat variat, cu formula 16+16). Această a treia subsecțiune a_3 , deși începe printr-o inflexiune modulatorie la Reb major, se încheie printr-o cadență bine afirmată pe tonica tonalității de bază, Lab;
- a doua secțiune (B) cuprinde o structură tripartită: b_1 (16+16), b_2 (8+8), b_1 (16) cu repetări variate, urmată de aceeași structură dezvoltătoare provenită din introducere (a_3), dar adusă în tonalitatea B-ului (Reb major). Reluarea A-ului reinstaurează tonalitatea de bază, Lab major și reia succesiunea temelor. Lucrarea se încheie cu o codă dinamică, structurată în 4 subsecțiuni.

Față de planul tonal general al lucrării, există un plan tematic care nu corespunde celui tonal. Astfel, din punct de vedere tematic, pe o desfășurare orizontală, lucrarea se structurează astfel:

Introducere - Tema introducerii notată cu "I" (prelucrarea temei introducerii în cadrul valsului va fi notată cu "c")

A [a, b, c, c_v]

B [d, d, e, d, c, c_v]

A [a, b, c, c_v]

Coda

5.6.1.2. Nr. 11 Valse op. 70 nr. 1 (op. Posth.)

Lied tripartit complex cu repriză concentrată

A (a₁, a₁, a₂, a₂)

Solb Reb

B (b₁, b₁, b₂, b₁, b₂, b₁)

Solb mib/Reb, Solb mib/Reb Solb

A' (a₁, a_{1var})

Solb

5.6.2. Chopin - Nocturne

5.6.2.1. Nr. 2 Nocturna nr. 2 op. 9

Lied tripentapartit

A (a₁, a_v) B (b₁) A' (a_{1v}) B' (b_{1v}) A'' (a_v) CODA (c₁, c_{1v}, c₂)

Mib Sib Mib Sib Mib Mib —————|

5.6.2.2. Nr. 1 Nocturna nr 19 op. 72 (oeuvre posthume)

Lied bipartit dublu (lied sonată)

A (a₁, a_{1v+punte}) B (b₁) A' (a_{1v}, a_{1v}) B' (b_{1v+extensie})

mi Si mi Mi

Ex. 5.6.3. Schumann: Nr. 11 "Sicilianisch"

Formă tripartită complexă

Design: A (a₁ a₂ a₁) B (b₁ b₂ b₁) A (a₁ a₂ a₁)

A

a₁

Schalkhaft

p *cresc.* *f*

la: vii₆ i₆ I / V (mi: I)

a₂

cresc. *f*

Si: vii₆ i₆ mi: i I / III (Sol: I)

a₁

2. *<f>* *p* *cresc.* *f*

la: vii₆ i₆ mi: i Fine

B

b₁ **b₂**

p

la: i mi: V-i

b₁

mi: V-i la: i la: V-i da capo al Fine

5.6.3. Schumann: Album pentru tineret
"Siciliana" (Nr. 11)

Lied tripartit complex, cu repriză identică:

A (a_1, a_2, a_1)

la ~mi

B (b_1, b_2, b_1)

la

A (a_1, a_2, a_1)

la~mi

Teme pentru seminar

- ☐ Realizați scheme însoțite de planurile tonale ale mai multor lucrări din bibliografia indicată mai jos. Comentarii analitice.

Bibliografie muzicală:

*Schumann: Album pentru tineret;
Kinderszenen; Carnavalul;
Schubert (Lieder);
Chopin (Preludii, Mazurci, Poloneze,
Valsuri, Nocturne);
Ceaikovski (Suita Anotimpurile).*

Capitolul 6

Menuet / Scherzo

Dintre aplicațiile formei de lied tripartit complex (compozit) se disting Menuetul și Scherzo-ul clasic. *Forma tripartită complexă* reprezintă tiparul structural și tonal al menuetelor și scherzo-urilor intrate în componența genului de sonată sau de simfonie. Menuetul și Scherzo-ul clasic sunt totodată forme tripartite *compozite*, datorită contrastului tematic și tonal (de mod) adus în *Trio*, respectiv în secțiunea mediană.

6.1. MENUETUL este la origine un dans popular francez care a pătruns în sec. XVI-XVII în muzica instrumentală. Menuetul provine ca denumire din cuvântul francez "*menu*" care înseamnă delicat.

Suita instrumentală barocă introduce acest dans alături de celelalte piese provenite la rândul lor din dansuri cu origini diferite (v. Bach: *Suite franceze*, *Suite engleze*, etc.). Menuetul din suita barocă este un dans cu metru ternar și tempo moderat, formă bipartită sau uneori tripartită simplă, monotematică. În anumite suite baroce apar două Menuete: Menuet I și Menuet II. În suita franceză nr. 3 în si minor de Bach, Menuetul este urmat de Trio - de fapt, Menuetul II. Trio-ul diferă ca tempo, este modulant (iv, III) dar se încheie în tonalitatea de bază. La sfârșit apare indicația: Menuet da capo. Această situație a condus la o unitate formală superioară, care încorporează trei forme simple, bi sau tripartite (în baroc, de regulă bipartite). Se crează astfel o formă ternară complexă, sau *compozită*.

MENUETUL BAROC

Menuet I (A)		Menuet II /Trio (B)		Menuet da capo (A)	
: a ₁ :	: a ₂ :	: b ₁ :	: b ₂ :	a ₁	a ₂
t ₀ ¹	t ₁ - t ₀	t ₀ ~ (iv, III) t ₁ - t ₀ (omonimă)		t ₀	t ₁ -t ₀

¹ Convenții grafice: t₀ = tonalitatea de bază; t₁ = prima tonalitate diferită de tonalitatea de bază; etc;

Al doilea menuet avea fie caracterul unui *double*, adică era apropiat tematic de primul, fie era contrastant tematic. În suitele orchestrale ale barocului, Menuetul I era interpretat de ansamblul instrumental, Menuetul II de soliști (de obicei 3 soliști, de unde provine denumirea de Trio), iar reluarea Menuetului I de ansamblul instrumental. Contrastul produs de alternanța *ansamblu/soliști*, va fi cu timpul accentuat printr-o mai mare individualitate a Trio-ului din punct de vedere tematic, tonal (schimbarea modului) și ca scriitură.

Menuetul clasic va prelua această construcție ternară complexă și va înlocui Menuetul II cu Trio:

MENUETUL CLASIC

Menuet (A)		Trio (B)		Menuet da capo (A)
: a ₁ : : a ₂ a ₁ :		: b ₁ : : b ₂ b ₁ :		a ₁ a ₂ a ₁
t ₀	t ₁ t ₀	t ₂	t ₃ t ₂	t ₀ t ₁ t ₀
(omonimă, IV sau VI)				

Reluarea **Menuetului** se va face fără repetiții.

Trio-ul va fi de cele mai multe ori adus în *tonalitatea omonimei (posibil și la tonalitatea subdominantei sau relativei)*. Preferința pentru tonalitatea omonimei (Maggiore sau Minore) se explică prin faptul că Trio-ul este, de fapt, Menuetul II din suita barocă, condiționat de principiul unității tonale, singurul contrast posibil fiind acela de *mod*.

Pentru accentuarea schimbării modului, Trio-ul mai este denumit *Maggiore* sau *Minore*, după caz.

6.2. SCHERZO-ul are, de asemenea, o formă ternară complexă, cu același tipar de construcție ca și Menuetul. Se deosebește de acesta prin caracter, conferit de un tempo mai vioi și uneori de o altă măsură decât 3/4. Scherzo-ul este o piesă de caracter. Denumirea provine din limba italiană: *scherzo* - glumă (în sec. XVI era cunoscut ca piesă vocală).

Beethoven va înlocui Menuetul din partea a III - a de sonată sau simfonie cu Scherzo.

SCHERZO

Scherzo (A)			Trio (B)			Scherzo da capo (A)		
: a ₁ : : a ₂ a ₁ :			: b ₁ : : b ₂ b ₁ :			a ₁ a ₂ a ₁		
t ₀	t ₁	t ₀	t ₂	t ₃	t ₂	t ₀	t ₁	t ₀

(omonimă, IV sau VI)

6.2.1. Scherzo-ul cu două Trio-uri

În scopul de a-i amplifica dimensiunile, Beethoven va prelungi forma obișnuită a scherzo-ului prin reluarea trio-ului și a scherzo-ului, rezultând o formă tripentapartită:

Scherzo (A) - Trio (B) - Scherzo (A) - Trio (B) - Scherzo (A)

Forma de ansamblu: A || : BA : ||

Mozart, Beethoven, Brahms, Schumann au introdus un al doilea Scherzo (în simfonii și în muzica de cameră), rezultând o formă pentapartită:

Scherzo A – Trio I B – Scherzo A – Trio II C - Scherzo A

Forma de ansamblu: ABACA (asemănătoare rondo-ului mic)

6.2.2. Scherzo - Sonată

Scherzo-ul Sonată combină caracteristici din ambele forme la care se referă:

- ♦ în scherzo-ul propriu-zis (A) se prezintă două teme diferite, legate sau nu de punte, care pot fi asimilate cu Tema I și Tema II din forma de Sonată:
- ♦ Trio-ul este o dezvoltare, adică o prelucrare (travaliu tematic) a materialului expus în secțiunea A.
- ♦ reluarea Scherzo-ului se face pe principiul unității tonale din forma de Sonată (adică ambele teme sunt expuse în tonalitatea de bază).

Schema de Scherzo - Sonată

SCHERZO			TRIO			SCHERZO		
A a ₁ : a ₂ (a ₁) :			B (dezvoltare)			A a ₁ : a ₂ a ₁ :		
t ₀	t ₁	(t ₀)	t ₂			t ₀	t ₀	t ₀

6.3. Exemple de analiză

6.3.1. Menuet din Sonata op. 2 nr. 1 de Beethoven (partea a III-a)

Forma generală: Lied complex tripartit (compozit)

MENUET

A (II:a₁:II II: a₂ a₁ :II)

(micro-formă = lied tripentapartit monotematic)

- | | |
|--|---|
| II:a ₁ :II Prop.1
fa ~ Lab | $\left\{ \begin{array}{l} F_1 (m_1+m_2) / \text{Model}; \\ F_2 (m_1+m_2+m_3) / \text{Secvență amplificată}; \\ F_3 (m_1+m_2) \text{ frază concluzivă}; \end{array} \right.$ |
| II:a ₂ Prop.2
Lab~sib~faV | $\left\{ \begin{array}{l} F_1 \text{ Model polifonic / Secvență (polifonie de omofonii);} \\ F_2 \text{ cadența amplificată (6 măs.);} \\ F_3 \text{ tranziție}; \end{array} \right.$ |
| a _{1v} :II Prop.3
fa | $\left\{ \begin{array}{l} F_1 (6 \text{ măs.}) \text{ răsturnare de planuri; contratemă; proces secvențial}; \\ F_2 (6 \text{ măs.}) \text{ frază concluzivă}; \end{array} \right.$ |

TRIO

B (II:b₁:II II:b₂, b₁:II)

(micro-formă = lied tripentapartit monotematic)

- | | |
|--|---|
| II:b ₁ :II Per.1
Fa~Do | $\left\{ \begin{array}{l} F_1 \text{ contrapunct ranversabil la 2 voci;} \\ F_2 \text{ răsturnare de planuri, adăugarea unei voci,} \\ \text{ frază amplificată cu un motiv cadențial}; \end{array} \right.$ |
| II:b ₂ Prop. 2
Do - DoV ₇ | $\left\{ \begin{array}{l} F_1 (4 \text{ măs.}) \\ F_2 (6 \text{ măs.}) \text{ proces secvențial, amplificarea numărului} \\ \text{ de voci;} \\ F_3 (5 \text{ măs.}) \text{ cadență, scriitură acordică, coral}; \end{array} \right.$ |
| b ₁ :II Prop.1
Fa~Do | $\left\{ \begin{array}{l} F_1 \text{ contrapunct ranversabil la 2 voci;} \\ F_2 \text{ răsturnare de planuri, adăugarea unei voci,} \\ \text{ frază amplificată cu un motiv cadențial (6 măs.).} \end{array} \right.$ |

MENUET da capo

A

(micro-formă = lied tripartit monotematic reluare fără repetiții)

**6.3.2. SCHERZO din Sonata op. 2 nr. 2 de Beethoven
în La major (partea a III-a)**

Forma generală: Lied complex tripartit (compozit)

SCHERZO

A

(micro-formă = lied tripentapartit monotematic)

- II:a₁:II Prop.1** { F₁ (m₁+m₂) / Model
La { F₂ (m₁+m₂) / Secvență
- II:a₂:II Prop.2** { F₁ Model (4 măs.) + Secvență redusă (2 măs.) + motiv
fa#/ sol# ~ LaV₇ { cadențial = frază dezvoltătoare în lanț (6 măs.)
F₂ idee episodică (4 măs.) cu rol concludiv
F₃ tranziție, mică dezvoltare a motivului 1 -
model polifonic/ secvență 1/ secvență 2 (cadență)
- II:a_{1v}:II Prop. 3** { F₁ (4 măs.) Model
La { F₂ (4 măs.) Secvență
F₃ (4 măs.) Cadență

TRIO

B

(micro-formă = lied tripentapartit monotematic)

- II:b₁:II Prop.1** { (Frază cu dublă ext.) F₁ (8 măs.) m₁ = m₂; m₃+m₄
la~mi {
- II:b₂ Prop. 2** { (Frază cu dublă extensiune) F₂ (8 măs.)
Do~re~laV₇ {
- b₁:II Prop.1** { (Frază cu dublă extensiune) F₁ (8 măs.)
la {

SCHERZO da capo

A

(micro-formă = lied tripartit monotematic, reluare fără repetiții)

Teme de seminar:

- ☐ Arătați originea și evoluția Menuetului.
- ☐ Imaginați planul tonal al unui Menuet în tonalitatea Re major, La b major, etc. Alcătuiți schema formei.
- ☐ Asemănări și deosebiri între Scherzo și Menuet.
- ☐ Definiți alte tipuri de Scherzo.
- ☐ Imaginați schema formei și planul tonal pentru un Scherzo cu 2 Trio-uri.
- ☐ Analizați Menuete din Suite franceze și engleze de Bach sau Suite de Handel. Comparați cu Menuetul din Sonata op. 2 nr. 1 de Beethoven.
- ☐ Analizați diferite Scherzo-uri din Sonatele de Mozart și Beethoven. Realizați schemele arătând planul tonal și structural.

Bibliografie muzicală:

Beethoven: Sonate

Mozart: Sonate

Haydn: Sonate

Capitolul 7

Rondo-ul

Rondo-ul este un gen și totodată o formă muzicală de tipul formelor cu refren, de factură omofonă (monodie acompaniată).

Originea acestei forme este dansul popular francez "rondeau" (sec. XIII-XIV) care se dansa în cerc. Totodată, existau cântece franceze și italiene polifonice care alternau un *cuplet* cântat de soliști cu *ritornello* (refren cântat de ansamblu) și care purtau numele de "rondeau" sau "rondo". În epoca barocă, rondo-ul va deveni unul dintre dansurile instrumentale de proveniență populară incluse în alcătuirea suitelor. Structura acestuia poate fi gândită ca o extindere a ideii de revenire tonală și tematică din forma tripartită cu repriză ABA. În cazul rondo-ului, contrastul și revenirea se produc de mai multe ori: A BA CA DA, etc.

O formă care are o "constantă și o variabilă" reprezintă una dintre paradigmele gândirii muzicale universale, care răspunde unei necesități a percepției muzicale, în general.

7.1. Elementele structurale ale Rondo-ului. Rondo-ul se caracterizează prin alternanța dintre 2 tipuri de structuri:

1. Refren (structură repetabilă)

2. Cuplet (structură variabilă)

Refrenul este o structură bine individualizată tematic și delimitată printr-o cadență. Acesta are o formă proprie, (bipartită, bipartită cu mică repriză, tripartită la nivel de frază sau perioadă, etc.), afirmă tonalitatea de bază și se repetă quasi-identice pe parcursul lucrării. Refrenul, la fiecare apariție, poate fi complet sau incomplet, variat ornamental și uneori chiar adus în altă tonalitate (asemenea falsei reprize). Refrenul se găsește întotdeauna la începutul rondo-ului și se va repeta pe parcursul lucrării de cel puțin 2 ori. Prin faptul că se repetă de "n" ori, refrenul are un caracter *repetabil și constant* tonal și tematic.

Caracterul refrenului este în general "luminos" (Beethoven: *Concertul nr.5 pentru pian*, partea a III-a), alteleori "elegant" (Beethoven *Sonata op. 90* pentru pian, partea a II-a), "trist", "melancolic", "întunecat" (Beethoven *Sonata Patetica* partea a II-a are forma ABACA sau Chopin *Concertul nr.1 în mi minor* partea a II-a - ABACBA) sau chiar "dramatic" (Beethoven *Sonata Patetica* partea a III-a).

Cupletul este structura variabilă tonal și tematic. Este elementul care asigură contrast și varietate între aparițiile refrenului. Cupletul are o formă proprie (bipartită sau tripartită simplă, lanț de perioade sau de fraze, formă variațională), poate fi o structură dezvoltătoare (v. Rondo Sonata) sau chiar poate fi structurat ca o expoziție de sonată (v. cap. 15.4.2. Concerto-Rondo). Raportul tonal care se stabilește între *refren* și *cupletul 1* este:

$Rf_1 - C_1$

$t_0 - t_1$ (V; III; IV; etc.)

Celelalte cuplete apar în tonalități diferite (VI, VI $\flat$; iii, iv, etc.) ultimul putând fi reluarea primului cuplet în tonalitatea de bază. Cupletele sunt legate de refrenul precedent prin *tranziții* (sau *punți*) și de cel următor prin *retranziții*. Tranzițiile sunt modulante iar retranzițiile sunt remodulante. În Rondo-ul clasic, cupletul al 2-lea este adus prin salt tonal.

Tranzițiile au rolul de a pregăti noua tonalitate a cupletului printr-un proces modulatoriu. De regulă, acest proces parcurge 3 faze tonale¹:

1. faza stabilă tonal (t_0)
2. faza modulantă ($\sim$)²
3. faza stabilirii noii tonalități (t_1 V - pedală pe dominantă noii tonalități sau cadență completă în noua tonalitate).

Tranzițiile pot avea un caracter neutru tematic, fiind adesea realizate pe baza unor figurații melodico-armonice. Ele pot, de asemenea, să prelucreze un anumit motiv din refren sau chiar să aibă individualitate tematică, numindu-se în acest caz "tranziții cu temă proprie".

Retranzițiile au rolul de a pregăti revenirea refrenului în tonalitatea de bază, de obicei printr-o amplă anacruză construită pe o pedală pe dominantă

¹ v. cap. 9.3.1. Expoziția formei de sonată / Puntea

² Semnul $\sim$ reprezintă simbolul grafic pentru modulație n.a.

tonalității inițiale. Retranzițiile au efectul cel mai spectaculos prin așteptarea pe care o crează înaintea fiecărei reveniri a refrenului. Uneori, *retranzitia* este realizată deosebit de subtil, obținându-se efectul de continuitate a discursului muzical.

Coda are rolul de a "rezuma" într-o manieră variată și uneori dezvoltătoare materialul tematic al rondo-ului. *Coda* poate fi scurtă ca dimensiuni, asemenea unei concluzii sau, dimpotrivă, poate avea un număr considerabil de structuri, asemenea unei mici dezvoltări codale (v. Beethoven *Rondo din Sonata "Pathétique"* – op.13 nr.8).

Evoluția rondo-ului a urmărit, pe de o parte, o micșorare a numărului de cuplete diferite, iar pe de altă parte, asigurarea unei continuități a fluxului muzical prin crearea unor tranziții modulatorii. Unitatea și organicitatea lucrării este realizată în rondo-ul clasic prin revenirea cupletului 1 în tonalitatea de bază (Rondo cu elemente de sonată). Rondo-ul sonată (formă hibrid) va aduce în plus și o structură dezvoltătoare în cupletul 2, care va prelucra elemente tematice din Refren sau Cuplet 1. Rondo-ul este parte finală a unei sonate sau a unui concert, dar uneori *forma* acestuia poate fi utilizată și în partea lentă a sonatei sau simfoniei. De asemenea, rondo-ul apare în literatura muzicală și ca piesă autonomă (Ex.: *Introdúcere și Rondo capriccioso* de Mendelssohn Bartholdy) cu sau fără introducere lentă.

7.2. Forme preclasice ale Rondo-ului

Rondo-ul, ca tipar formal, are o serie de variante, în funcție de epoca în care a fost creat. Diferențele constau în numărul de cuplete diferite, în mărimea și structura refrenului și cupletelor precum și în planul tonal.

7.2.1. Rondo-ul popular se caracterizează prin revenirea identică a refrenului și printr-un număr variabil de cuplete diferite tonal și tematic. Înlanțuirea structurilor se face abrupt, fără tranziții. Atât refrenul cât și cupletele sunt de mici dimensiuni, ceea ce permite un număr mai mare de alternanțe.

Rondo-ul popular: A B A C A D A E A etc.

unde A = refren, tonalitate constantă t_0 ;

B, C, D, E etc. = "n" cuplete diferite, în tonalități diferite ($t_1 t_2$ etc.)

7.2.2. Rondo-ul preclasic (parizian) adoptă schema rondo-ului popular, cu anumite nuanțe. Adeseori, cupletele nu prezintă un foarte accentuat contrast tematic față de refren. *Secțiunile nu sunt legate prin tranziții*. "Rondeau"-ul francez în sec. XVII și începutul sec. XVIII era o combinație de mici "piese" diferite legate între ele printr-un refren. Se remarcă tendința de a conferi o mai mare unitate tonală și tematică acestei forme în creația compozitorului preclasic *François Couperin* (1668-1733). În "*Pièces pour clavecin*", acesta păstrează o anumită afinitate tematică între refren și cuplete, iar ultimul cuplet, deși diferit tematic, va fi adus în tonalitatea de bază (**Rondo parizian**):

A B A C A D A.

t_0

Bach adaptează forma de rondo la diferite dansuri (piese de caracter). Astfel, în Partita nr. 3 pentru vioară solo, piesa numită *Gavotte en Rondeau*, folosește tema de Gavotă ca *refren* care alternează cu 4 cuplete.

7.3. Forme clasice ale Rondo-ului

Rondo-ul clasic va impune o serie de schimbări care țin de echilibrul formei și de raporturile tonale în vederea păstrării organicității structurale.

- a. O primă schimbare ar fi *micșorarea numărului de cuplete*. Prin mărirea dimensiunilor refrenului și cupletelor de la monopartită (perioadă, dublă perioadă) la micro-forme de tip bi, tri sau tripentapartit, nu a mai fost necesară schimbarea atât de rapidă de la refren la cuplet - situație care conducea la multiplicarea cupletelor în alternanță cu un refren scurt.
- b. Pentru asigurarea continuității fluxului muzical, trecerile dintre refren și diferitele cuplete nu se vor mai face abrupt, ci prin intermediul *tranzițiilor* (*punți modulatorii*) și *retranzițiilor*.
- c. Echilibrarea finalului printr-o *codă sau codettă* reprezintă o altă contribuție a clasicilor în elaborarea acestei forme atât de des întrebuințată.

7.3.1. Rondo-ul clasic mic va conține numai 2 cuplete diferite, în tonalități apropiate (Dominantă, Subdominantă sau Relativă), încadrate de refren.

Schema formei:	A	B	A	C	A
	Rf	C₁	Rf	C₂	Rf
Planul tonal:	t₀	t₁	t₀	t₂	t₀

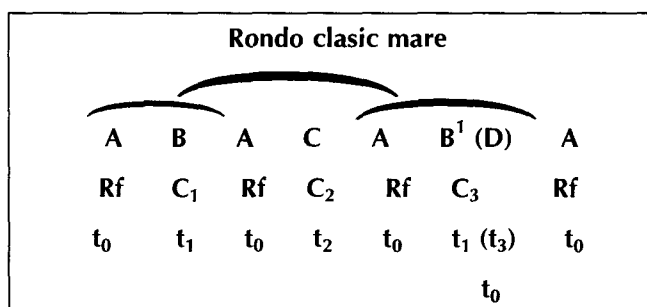
O variantă specială o constituie aceea în care cupletul 1 și cupletul 2 sunt înrudite tematic dar diferă numai tonal - **A B A B' A** (Ex. Rondo din Concertul pentru vioară de P. I. Ceaikovski).

Rondo-ul mic este construit asemănător cu o formă de lied pentapartit sau tri-pentapartit. Diferența constă în caracterul de continuitate pe care îl conferă tranzițiile interioare folosite în forma de rondo clasic precum și în caracter.

7.3.2. Rondo-ul clasic mare se caracterizează prin apariția a 3 cuplete în alternanță cu un refren - **ABA C ABA** sau **ABA CA DA**. În primul caz, cupletul 3 nu este o altă entitate tematică, ci reprezintă reluarea primului cuplet. În schimb, în cel de al doilea caz, cupletul 3 (D) apare cu material tematic nou, într-o nouă tonalitate sau în tonalitatea de bază.

Există 3 situații tonale de reluare a cupletului 1:

1. reluare identică tonal și tematic
2. reluare tematică dar într-o altă tonalitate (tonalitate apropiată)
3. reluare tematică în tonalitatea de bază sau omonimă.



7.3.3. Rondo-ul clasic vienez (v. Fig. 7.3.3.) este tipul de rondo clasic mare cel mai răspândit în creația lui Mozart, Beethoven și Schubert, caracterizat prin *reluarea cupletului 1 în tonalitatea de bază*.

Importanța acestui tip de rondo constă în aceea că stabilește anumite relații tonale între secțiuni și de asemenea prezintă un tipar care îl apropie de *sonată*. Construcția rondo-ului vienez permite o structurare ternară complexă. Secțiunile se vor numi:

1. Parte principală
2. Parte mediană
3. Repriza părții principale

Arhitectonica ternară este asemănătoare cu cea a sonatei. Reluarea părții principale va împrumuta unul dintre principiile sonatei și anume unitatea

tonală în repriză. Astfel, refrenul (A) și cupletul 1 (B) sunt tratate în reluarea părții principale asemenea celor 2 teme din repriza formei de sonată, adică sunt prezentate pe aceeași tonică. Acest tip de rondo clasic vienez se va mai numi și **Rondo cu elemente de sonată**³.

7.3.3.1. Detalii privind aspectele structurale și tonale ale Rondo-ului clasic vienez (cu elemente de sonată)

Rondo-ul clasic mare vienez se structurează în 3 părți:

- ◆ Parte principală (Refren, tranziție, Cuplet₁, retransiție, Refren);
- ◆ Parte mediană (Cuplet₂ - o micro-formă de tipul tripartitei simple, tripartitei sau chiar o mică temă cu variațiuni – retransiție);
- ◆ Repriza părții principale (Refren, tranziție, Cuplet₁ (t₀), retransiție, Refren) CODA;

7.3.3.2. Caracteristicile Rondo-ului clasic vienez (cu elemente de sonată):

- ◆ Rondo-ul clasic realizează un echilibru al formei prin folosirea numai a 2 cuplete diferite și prin ideea de repriză;
- ◆ Secțiunile sunt legate prin tranziții (sau punți) construite pe principiul punților din forma de sonată (modulație în trei faze tonale) și retransiții;
- ◆ Cupletul 2 prezintă un accentuat contrast tonal, adică este adus într-o tonalitate mai îndepărtată decât cea a cupletului 1 față de tonalitatea refrenului, prin salt tonal;
- ◆ Cupletul 1 este adus în secțiunea finală (repriza părții principale) în tonalitatea de bază. Se respectă principiul unității tonale din Repriza formei de sonată;
- ◆ Acest tip de Rondo, care împrumută doar o caracteristică a formei de Sonată se numește Rondo cu elemente de Sonată, sau "*Rondo care tinde spre Sonată*";
- ◆ Cupletele pot fi asemăunate cu Trio-urile din Scherzo.

³ Unii autori consideră și acest tip de rondo ca fiind *rondo sonată* – n.a.

Rondo-ul clasic vienez (cu elemente de sonată)

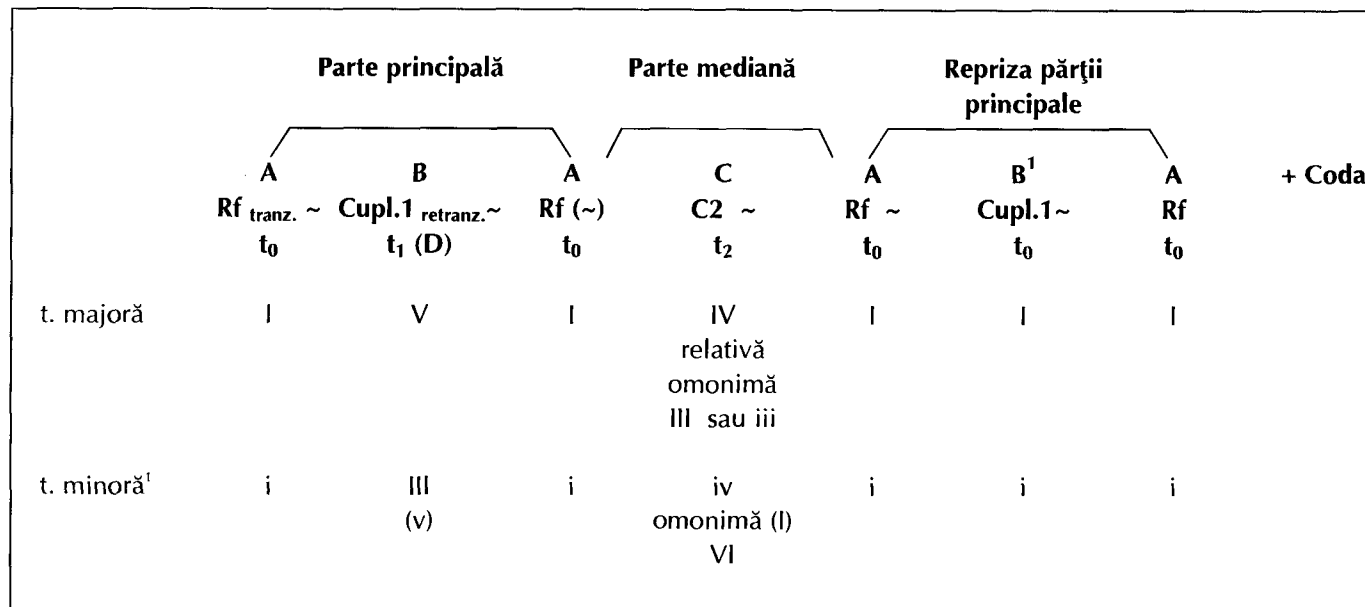


Fig. 7.3.3. Schema Rondo-ului clasic vienez (cu elemente de sonată)

¹ Alternativă grafică a tonalităților minore de pe diferitele trepte: i, ii, iii, iv, v, vi, vii

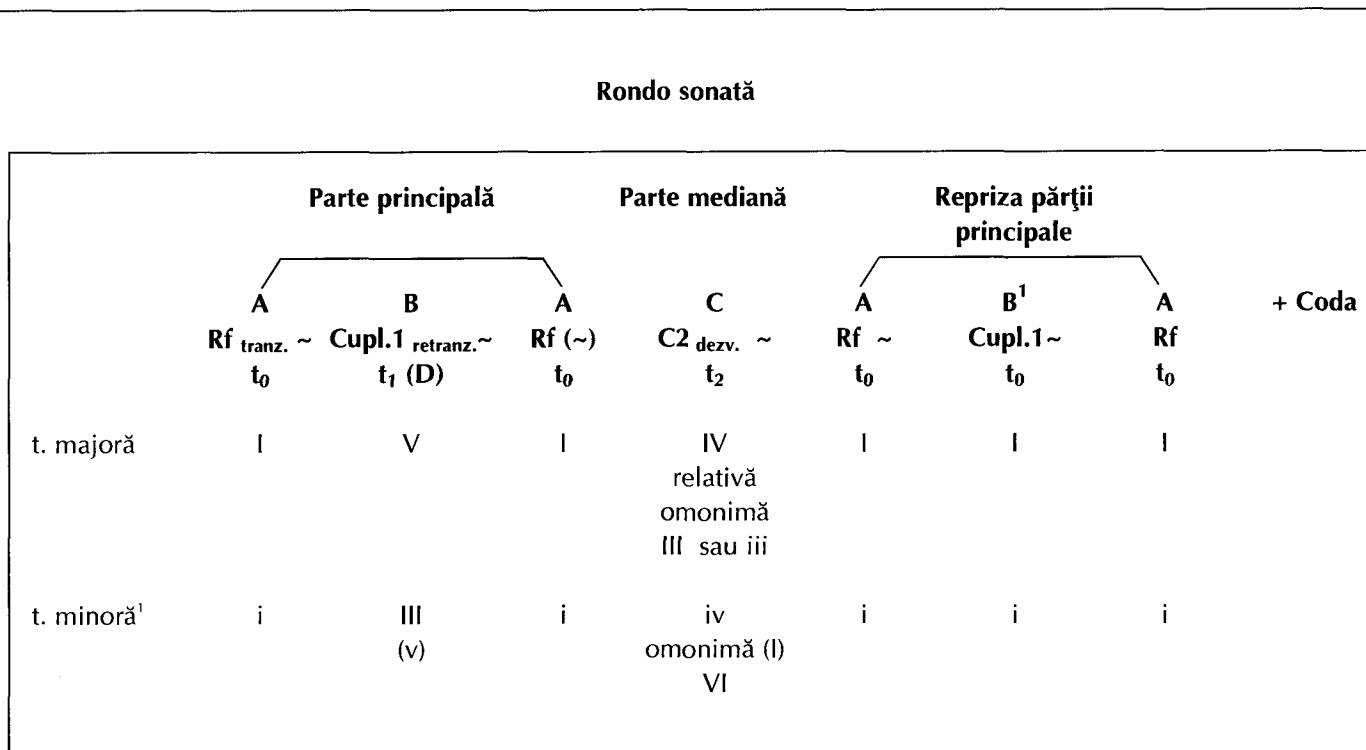


Fig. 7.4. Schema Rondo-ului Sonată

7.4. Rondo-ul – Sonată

Rondo-ul Sonată (v. schema 7.4.) este o formă hibrid care combină caracteristici din ambele forme la care se referă. Astfel:

1. Rondo-ul Sonată tratează Refrenul și Cupletul 1 în mod similar cu Tema I și Tema a II-a din Sonată, în sensul raportului tonal. În Repriza părții principale a Rondo-ului, Cupletul 1 (respectiv Tema II) va fi adus în tonalitatea de bază (similar principiului unității tonale din Repriza formei de Sonată).
2. În Cupletul 2 se realizează o mică dezvoltare a materialului tematic din Refren sau/și Cuplet, similar cu trăsăturile tematice din Dezvoltarea Sonatei.

Atunci când sunt îndeplinite aceste două condiții (respectiv ambele caracteristici comune Rondo-ului și Sonatei) vom defini forma ca fiind *RONDO SONATĂ*. Dacă este îndeplinită o singură condiție (o singură caracteristică similară cu sonata) atunci forma se va numi: *RONDO cu elemente de SONATĂ*.

7.5. Marele Rondo-Sonată (The Great Sonata Rondo⁴)

Marele Rondo-Sonată combină structura de Trio a cupletului 2 (material nou tematic și tonal) cu elemente dezvoltătoare, asemănătoare trăsăturilor tematice din secțiunea Dezvoltare a formei de Sonată.

A B A C C¹ dezvolt. A B¹ A Coda

7.6. Rondo-ul cu variațiuni

În unele cazuri, refrenul și reluările acestuia reprezintă o temă cu variațiuni, între care sunt intercalate cuplete diferite. Astfel se îmbină tehnica variațională cu caracteristicile de alternanță ale rondo-ului. Rondo-ul cu variațiuni este un alt exemplu de formă hibrid, alături de forma de rondo-sonată.

Rondo-ul cu variațiuni

A	B	A ¹	C	A ²
Tema	Cuplet 1	Var. 1	Cuplet 2	Var. 2

⁴ Schoenberg, *Fundamentals of musical composition*, 1967, pag. 190, 197.

7.7. Alte construcții ale rondo-ului în creația clasică

Unele rondo-uri pot alătura două cuplete fără intercalarea refrenului (Green). Rezultă o schemă de tipul:

ABACDAEAB¹A

ABCADA-A

Un alt tip de rondo mic este provenit dintr-o formă tripentapartită:

ABAB¹A

Alte forme de Rondo mai extinse: **ABACADAB¹A Codă**

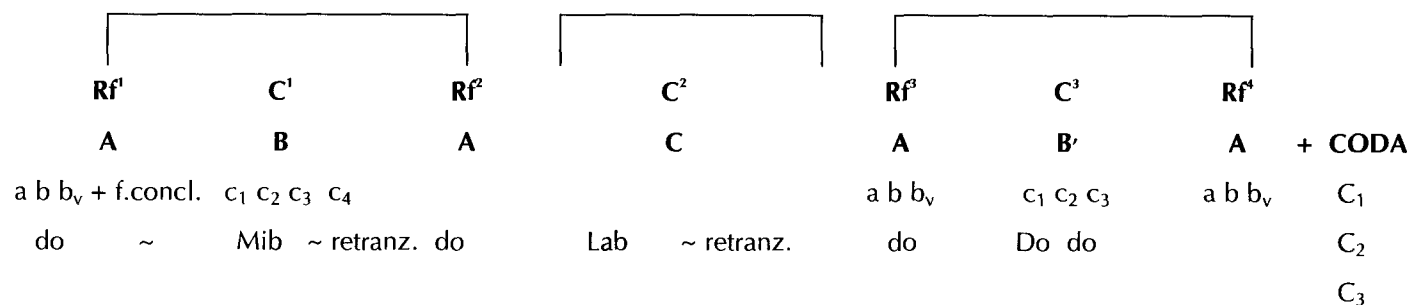
7.8. Algoritm de analiză pentru Rondo

- Determinarea tipului de Rondo;
- Refren 1 – tonalitatea; forma; procesul armonic;
- Tranziția – fazele tranziției corelate cu structurile acesteia; descrierea modulației;
- Cupletul 1 – tonalitate; forma (secțiuni, subsecțiuni, etc); observații asupra fiecărei subsecțiuni privind scriitura și materialul tematic);
- Retranziția – segmente, pedală, anacruză.
- Refren 2 – analiză comparată cu prima apariție: complet, incomplet, variat ornamental, variat ca scriitură sau armonizare;
- Cuplet 2 (central) – forma generală, observații cu privire la materialul tematic (dacă este original sau este o dezvoltare a materialului muzical anterior);
- Retranziția – segmente, pedală, anacruză.
- Refren 3 – analiză comparată;
- Tranziția – modulată sau nemodulată, descrierea inflexiunilor modulatorii, completă sau incompletă, comparație cu puntea inițială.
- Cuplet 3 (1) – material nou sau reluarea cupletului 1 în tonalitatea de bază sau în altă tonalitate. Observații asupra existenței sau nonexistenței elementelor de sonată.
- Retranziția (fictivă sau nu)
- Refren 4 – analiză comparată (a se specifica în ce sens diferă și ce modificări au survenit).
- Coda – subsecțiunile codei (c₁, c₂, etc.) și specificarea materialului din care derivă fiecare subsecțiune.

7.9. Exemplu de analiză

- Beethoven: Sonata Pathétique op.13 nr.8 partea a III-a Rondo (v. Ex. 7.9.)

Ex. 7.9. Beethoven: Rondo - partea a III-a din Sonata Pathétique op.13 nr.8



(temă cu 2 variațiuni)

Detalii:

165

- Refren 1: formă contrabar la nivel de frază (abb') – plus frază concluzivă;
- Cupletul 1: lanț de structuri în Mib (c₁ – tematic; c₂ – dezvoltător; c₃ – tematic; c₄ – retransziție);
- Refren 2: identic;
- Cupletul 2: temă (4 + 4) cu 2 variațiuni;
- Refren 3: incomplet;
- Cuplet 3 = C¹: pe tonica de bază;
- Refren 4: incomplet;
- Coda: 3 structuri care prelucrează elemente din cupletul 1.

Teme de seminar

- ☐ Analizați după algoritmul de mai sus diferite tipuri de Rondo. Realizați scheme, indicând structurile formei și planul tonal.
- ☐ Comentați diferențele dintre tipurile de Rondo expuse în acest capitol.
- ☐ Arătați aspectele comune ale formei de Sonată și Rondo-ul vienez / Rondo-ul Sonată.

Bibliografie muzicală:

*Rondo-uri din Sonatele
de Mozart, Haydn și Beethoven.
Mendelssohn Bartholdy: Introducere și Rondo Capriccioso.*

Capitolul 8

Tema cu variațiuni

8.1. Tema cu variațiuni: formă / gen

O lucrare muzicală care se realizează în întregime prin procedee variaționale, aplicate unei teme unice cu caracteristici bine definite se numește *Tema cu variațiuni*.

Procesul variațional este prezent în general în toate tipurile de forme, fiind unul dintre factorii fundamentali care contribuie la elaborarea unei compoziții muzicale și care asigură unitatea și organicitatea acesteia. Îl întâlnim în secțiunile dezvoltătoare ale unei sonate, în reprizele așa-numite *dinamice*, (reprize variate), în reluările refrenului în forma de rondo, dar și la nivelul formelor mici. Reluarea variată a unei fraze sau a unei perioade, sau reluarea variată a primei articulații într-o formă tripartită, etc. toate aceste situații demonstrează importanța *variației* în procesul compozițional.

Tema cu variațiuni este un exemplu de generalizare a procesului variațional, proces care trece în prim planul expunerii muzicale.

În funcție de sintaxa care predomină și de epoca în care au fost create, variațiunile sunt *polifonice* (ale barocului) sau *omofone* (clasice).

Polifonia și preclasicismul au generat formele variaționale polifonice continue (*Passacaglia* și *Ciaccona*) iar omofonia și clasicismul formele variaționale omofone discontinue (*Tema cu variațiuni*). Deși au ca trăsătură comună generalizarea procesului variațional, cele două tipuri de forme variaționale se deosebesc prin următoarele caracteristici:

- ◆ în *variațiunile omofone* există o constantă la nivelul armonic (structura de bază armonică, respectiv relațiile funcționale din debutul și din încheierea temei), variabil fiind nivelul de suprafață ritmico-melodic, pe când în *variațiunile polifonice* - bazate pe tehnica basului ostinat - constanta este de ordin melodic (repetarea aceleiași melodii cu funcție de temă în bas), ceilalți parametri fiind variabili, inclusiv cel armonic;
- ◆ *variațiunile omofone sunt discontinue*, adică autonome, delimitate, cu început și sfârșit propriu (cadență finală proprie) și sunt, de regulă, numerotate; *variațiunile polifonice sunt continue*, cu înlănțuire conjunctă, ne-numerate;

Variațiuni omofone
discontinue

- sintaxa: omofonie
- constanță armonică
- discontinuitate

Variațiuni polifonice
continue

- sintaxa: polifonie
- constanță melodică
- continuitate

Asemenea multor forme tonale, tema cu variațiuni se constituie atât ca tipar de construcție (formă) cât și ca gen. Prin urmare, termenul de "*temă cu variațiuni*" are o dublă accepțiune: formă și gen. Tema cu variațiuni poate fi o piesă de sine stătătoare (gen) sau o parte de sonată sau de simfonie (formă care se integrează într-un anumit gen).

Piese de sine stătătoare prelucrează, de regulă, o temă preexistentă, fie a unui alt compozitor, fie din tradiția populară.

Exemple: Reger - *Variațiuni pe o temă de Mozart*; Brahms: *Variațiuni pe o temă de Haydn*, *Variațiuni și fugă pe o temă de Handel*, *Variațiuni pe o temă de Paganini*; Britten - *Variațiuni și Fugă pe o temă de Purcell*, etc.

În schimb, temele pe baza cărora se construiesc variațiunile din sonate sau simfonii sunt teme originale (aparțin aceluiași compozitor).

8.2. Caracteristici generale

Tema cu variațiuni (clasică) este o formă omofonă variațională, ciclică, non-evolutivă, care are la bază principiul repetiției variate. Procedul variației devine principiul structural al unei întregi lucrări.

Un punct de plecare al acestei forme se găsește în suita sau partita barocă (v. cap. 14), respectiv *double*, care reprezintă ipostaze diferite ale unei "piese" de sine stătătoare, prezentate succesiv. Exemplu: *Bach - Partita 1 pentru vioară solo* (Allemande / Double; Courante / Double; Sarabande / Double; Bourée / Double).

Tema are în general o formă de lied bipartit sau tripartit simplu. Aceasta se caracterizează printr-o puternică individualitate, cu caracteristici pregnante, ușor de reținut. Acest lucru este foarte important pentru comparația permanentă pe care percepția noastră auditivă o face la fiecare apariție variată a temei. Structura armonică trebuie să fie foarte clară iar configurația ritmico-melodică relativ simplă. Dimensiunile acestora nu depășesc, în general, dimensiunile a 2 – 3 perioade (micro-formă bi sau tripartită simplă).

Variațiunile duble au două teme și se construiesc fie prin alternarea unor seturi de variațiuni ale fiecărei teme (Ex. Tema I var. 1-3; Tema II var. 1-3;

Tema I var. 4-7; Tema II var. 4-7; Coda), fie prin alternarea celor două teme mereu variate (Ex. Tema A și Tema B; Var.1A - Var. 1B; Var. 2A - Var. 2B; etc.).

Variațiunile sunt în număr variabil. În general, lucrările de sine stătătoare au mai multe variațiuni decât cele care sunt părți dintr-o sonată sau simfonie. Dacă tema cu variațiuni este partea a II-a dintr-o sonată sau simfonie, numărul variațiunilor este mai redus decât dacă ar fi partea I. Ca parte lentă dintr-o sonată sau simfonie, de multe ori apare așa numita *temă dublă cu variațiuni sau variațiuni duble*, adică sunt variate alternativ 2 teme.

Coda apare fie ca o amplificare a ultimei variațiuni, fie ca o secțiune separată, amplă.

8.3. Categoriile generale de variațiuni

În funcție de modul de înlănțuire, variațiunile se împart în 2 categorii:

- 1) *variațiuni discontinue* (delimitate, autonome), proprii *temei cu variațiuni* clasice omofone, reprezentând entități formale de sine stătătoare, autonome, cu început și încheiere proprii, numerotate de către compozitor;
- 2) *variațiuni continue* (conjuncte), proprii formelor variaționale polifonice cu bas ostinat (*Passacaglia și Ciaccona*); se întâlnesc de asemenea și în tema cu variațiuni clasică omofonă în cazul în care anumite variațiuni se succed fără întrerupere. Fluența este asigurată fie prin intermediul unor segmente de legătură (auftakt, anacruză) fie prin conjuncție (încheierea unei variațiuni reprezintă începutul variațiunii următoare). Se formează astfel grupuri de variațiuni.

Variațiunea discontinuă (delimitată) își are originea în "double" (repetarea variată – ornamentată - a unui dans din suita barocă) și reprezintă tipul de variațiune pe baza căruia se construiește "*Tema cu variațiuni*". Tema are în general dimensiunile unui lied simplu (2 sau 3 perioade) cu cadență bine definită și este urmată de o succesiune de *variațiuni delimitate* (entități de sine stătătoare, ipostaze variaționale ale temei).

Variațiunea continuă derivă din tehnica *basului ostinat*, are la bază o temă de mici dimensiuni (frază sau perioadă, 4-8 măsuri) și este tipul de variațiune din care se compune *Passacaglia și Ciaccona* (span. Chacona, fr. Chaconne). Acestea sunt forme variaționale continue polifonice, construite pe un bas ostinat (*Passacaglia*), sau pe o structură armonică ostinată (*Ciaccona*). Continuitatea este asigurată de înlănțuirea conjunctă a variațiunilor. Cadența finală a unei variațiuni este în același timp debutul variațiunii următoare.

Notă: Termenul de *variațiune continuă* este uneori utilizat într-o manieră mai nuanțată și în cazul Temei cu variațiuni de tip clasic, în situația în care mai multe variațiuni se grupează pe un anumit principiu variațional pe care îl epuizează și care se înlanțuie printr-un segment de legătură de tipul auftakt-ului sau anacruzei (v. F. Mendelssohn Bartholdy - "*Variations sérieuses*").

8.4. Parametrii constanți și variabili ai temei în procesul variațional

Parametrii constanți (fundamentali) ai temei în procesul variațional sunt: tonalitatea; modul; metrul; forma; planul tonal; dimensiunile temei; tempo-ul; sintaxa.

Parametrii variabili ai temei în procesul variațional sunt: configurația ritmico-melodică; basul; armonizarea (obiectivarea mai multor armonizări posibile, dar în interiorul structurii armonice de bază astfel încât relațiile de început și cadența să rămână fixe); modificări nesemnificative ale scriiturii.

Obs. Unii autori consideră sintaxa (scriitura) ca parametru fundamental, modificarea acestuia generând o variațiune de caracter. De exemplu, o variațiune în stil fugatto a unei teme omofone, sau o variațiune de tip coral omofon în cazul unei teme polifonice, etc.

Tema cu variațiuni utilizează procedeul *repetiției variate*. Astfel, se realizează o combinație între *repetare* și *variație*. Aceasta înseamnă că o serie de elemente vor rămâne fixe, pentru a ilustra ideea de *repetare*, iar altele vor fi variabile, pentru a asigura ideea de *variație*.

Elementele care definesc *tema* ca entitate structurală constituie caracteristicile sale fundamentale. Acestea rămân constante pe parcursul variațiunilor, pentru a asigura recunoașterea trăsăturilor esențiale ale temei și se numesc *parametrii fundamentali ai temei*.

Parametrii fundamentali ai temei țin de *nivelul profund* al structurii muzicale (v. cap. 2), iar *parametrii variabili* de *nivelul de suprafață*. Nivelul profund înseamnă structura de bază tonală (tonalitate, proces armonic) precum și arhitectura structurală (forma). Tempo-ul și metrul contribuie la percepția caracterului și ethosului specific temei.

Orice schimbare la nivelul acestor parametri definitorii constituie o deviere semnificativă de la caracteristicile temei.

Variațiunile care modifică tonalitatea, modul, metrul, sau realizează un contrast de tempo considerabil, vor aduce totodată o modificare a expresiei temei, a caracterului său. De aceea, aceste variațiuni se numesc "*variațiuni de caracter*". De asemenea, o variațiune care modifică în mod radical scriitura (sintaxa) - poate fi interpretată ca o variațiune de caracter.

Variațiunile care modifică dimensiunile temei prin amplificare sau concentrare se numesc *variațiuni libere*. Acestea operează asupra cadrului "fix" formal și structural al temei, cadru care se păstrează în celelalte variațiuni, numite *stricte*.

Desenul melodic și configurația ritmică a temei sunt *elementele variabile*, care vor suferi pe parcursul lucrării modificări din ce în ce mai complexe. Simplitatea configurației ritmico-melodice a temei înseamnă totodată un mare potențial variațional. Ornamentele melodice, prin introducerea notelor de pasaj, broderii simple sau duble, apogiaturi, figurații melodico-aramonice, etc. precum și modificările de ordin ritmic sunt procedeele prin care *tema* este prezentată în "n" posibile variante, dar cu păstrarea identității. Procedeele *variației ornamentale* poate crea diferite grade de apropiere sau de depărtare față de temă. Astfel, într-o aplicare mai simplificată a acestui procedeu, *pilonii melodici ai temei* pot fi identificați, uneori chiar pe aceiași timpi ai măsurii - ca în varianta originală (Handel, Mozart, Beethoven). Dimpotrivă, la un nivel mai complex al modificării suprafeței ritmico-melodice a temei, aceasta poate fi "regăsită" doar prin trăsăturile sale esențiale. Se păstrează un oarecare "spirit" al temei, care, oricât de transformată ar fi, transpare prin scriitura complexă, aparent foarte îndepărtată de caracteristicile originale. (Schumann, F. M. Bartholdy, Brahms, Rahmaninov, etc.)

Procedeele variației ornamentale este prezent în toate tipurile de variațiuni. De aceea, categoria *variațiunilor ornamentale* este cea mai cuprinzătoare, aceasta putând să coexiste cu celelalte categorii, respectiv variațiunile de caracter sau variațiunile libere.

Așadar, variațiunile care folosesc procedeul variației melodico-ritmice se numesc *variațiuni ornamentale*. În cazul în care proporțiile temei sunt păstrate, modificările intervenind doar la *nivelul de suprafață* al structurii sale, denumirea completă va fi aceea de *variațiuni ornamentale strictă*.

Obs. Desigur, și variațiunile de caracter sau variațiunile libere vor utiliza procedeul variației melodico-ritmice, respectiv al variației ornamentale. Aceasta denotă faptul că anumite caracteristici și procedee coexistă.

8.5. Tipuri de variațiuni

Generic, vom încadra variațiunile în 3 mari tipologii:

Variațiuni ornamentale stricte - păstrează același număr de măsuri, forma, pilonii melodici și armonici, cadențele, metrul, tonalitatea, modul, tempo-ul.

Variațiuni ornamentale libere - modifică dimensiunile temei prin amplificare sau concentrare, nu păstrează structura frazelor și planul armonic inițial al temei și pot avea o formă unică, liberă;

Variațiuni de caracter - schimbă considerabil ethosul temei prin modificări la nivelul parametrilor fundamentali precum tonalitatea, modul sau metrul - ceea ce înseamnă o modificare semnificativă a *caracterului temei*. Schimbările agogice mari, respectiv modificările de tempo importante, cu un mare grad de contrast, precum și cele de scriitură (sintaxă) vor contribui la modificarea "caracterului" temei.

În ceea ce privește agogica, se pot discuta anumite nuanțe care relativizează încadrarea anumitor variațiuni în categoria de variațiuni de caracter. Există lucrări (Ex. *Variations sérieuses* de M. Bartholdy), care prezintă indicații de mișcare aproape la fiecare variațiune, precum: *Più mosso*, *Ancora più mosso*, sau *Meno mosso*, ceea ce ar însemna ca toate variațiunile să fie de "caracter". Uneori, aceste indicații de mișcare, agogice, intră în conflict cu valorile ritmice. De exemplu, în variațiunea a 4 -a din *Sonata nr.11 în La major* de Mozart (K. 331), partea I, indicația Adagio survine în momentul celei mai mari dinamizări ritmice, pentru a echilibra pulsația de bază și a nu crea o agitație nedorită a mișcării.

Pe lângă aceste categorii cu un caracter mai general, putem nuanța denumirea tipului de variațiune după procedeele variaționale care le particularizează.

În funcție de *procedeele variaționale* folosite cu preponderență, se pot identifica:

Variațiuni ritmice – în care predomină o anumită formulă ritmică. (sincope, contratimp, etc.)

Variațiuni armonice - în care se prezintă o altă ipostază armonică a temei (alte armonizări din clasa de armonizări posibile ale temei)

Variațiuni de scriitură - modifică scriitura originală a temei; Ex: variațiuni *polifonice* - în care se utilizează tehnici contrapunctice precum imitația, contrapunctul ranversabil, "fugato", etc.) sau *omofone*;

Variațiuni de registru – în care "jocul registrelor" devine procedeul cel mai pregnant, care schimbă "fizionomia" temei.

Variațiuni agogice – modificarea tempo-ului, *accelerando*, *rallentando*, etc.

Variațiuni de atac - folosirea cu predilecție a unor anumite tipuri de atac precum: *staccato*, *marcato*, etc.

Variațiuni timbrale - în cazul lucrărilor orchestrale sau camerale.

Variațiuni simplificatoare - în care tema apare esențializată, redusă la pilonii săi melodici și armonici.

Notă: Se observă că anumite categorii se întrepătrund sau coexistă.

Așa cum s-a arătat mai sus (v. cap. 8.2.), după modul cum se înlanțuie, variațiunile se pot încadra în 2 categorii:

1. *Variațiuni discontinue (delimitate sau autonome)* - au început și încheiere proprii;
2. *Variațiuni continue* - variațiuni legate prin conjuncție (eludarea cadenței).

În cadrul *Temei cu variațiuni clasice omofone* variațiunile sunt delimitate, dar pot forma grupuri în funcție de un principiu variațional comun. În cadrul grupului, variațiunile crează o anumită *continuitate*, în special dacă se înlanțuie printr-un segment de legătură (auftakt sau anacruză). Termenul de variațiune continuă este utilizat în cazul formelor polifonice continue precum *Passacaglia* și *Ciaccona* (v. cap. 13). În cazul temei cu variațiuni omofone clasice ideea de continuitate apare în sens mai larg, la nivelul strategiei de ansamblu a lucrării, respectiv *continuitatea* unui principiu variațional folosit în mai multe variațiuni succesive. De exemplu, mai multe variațiuni pot fi grupate după principiul dinamizării ritmice (*crescendo ritmic*) sau relaxării ritmice (*decrecendo ritmic*).

În creația compozitorilor romantici se urmărește ideea de continuitate a fluxului muzical (v. Schumann, Mendelssohn Bartholdy, etc.) prin crearea unor segmente de legătură între variațiuni care asigură o anumită fluiditate. Totuși, fiecare variațiune prezintă o cadență finală proprie, cu alte cuvinte încheie mișcarea armonică și crează delimitarea, spre deosebire de *variațiunile continue* care se înlanțuie prin conjuncție (eludarea cadenței).

Tehnica de *variațiune continuă*, reprezentând o succesiunea de variațiuni fără întrerupere și fără indicarea numărului acestora, va fi folosită într-o manieră mai liberă și de compozitorii sec. XX, precum Debussy (v. *Préludes*).

8.6. Principii de structurare a formei de ansamblu a temei cu variațiuni

În înlanțuirea variațiunilor, compozitorii urmăresc o strategie de ansamblu care să confere lucrării coerență, unitate și organicitate. Reușita unei lucrări muzicale depinde și de modul în care sunt gestionate tensiunile muzicale, respectiv „așteptările și rezolvările” în procesul percepției. Acumulările tensiunilor melodice, armonice sau ale formei conduc spre unul sau mai multe climaxuri, care constituie punctele de echilibru ale lucrării. Gruparea variațiunilor se face după următoarele principii:

1. *principiul dinamizării ritmice (crescendo ritmic);*
2. *principiul relaxării ritmice (decrecendo sau diminuendo ritmic);*

3. *principiul creșterii gradului de complexitate a scriiturii;*

4. *principiul descreșterii gradului de complexitate a scriiturii.*

Strategia de ansamblu a temei cu variațiuni urmărește o pendulare între diferite grade de apropiere sau îndepărtare față de temă. Astfel, se realizează anumite valuri de dinamizare (crescendo ritmic realizat prin micșorarea valorilor ritmice) către un punct culminant al lucrării, care va reprezenta momentul cu gradul cel mai mare de îndepărtare de caracteristicile temei. Acest punct culminant se află în general la secțiunea de aur a lucrării și constituie, de cele mai multe ori, o variațiune de caracter. Se produc de asemenea detensionări, relaxări ale tensiunii muzicale, printr-un decrescendo ritmic (în acest caz prin creșterea valorilor ritmice). Aceste momente sunt reapropieri față de configurația temei ca paradigmă originală și reprezintă în același timp, începutul unui alt val de dinamizare. Aceste valuri se realizează prin gruparea mai multor variațiuni după principii variaționale comune.

Se observă că în tema cu variațiuni se revine cu fiecare început de variațiune la momentul inițial. *Spre deosebire de sonată, care este o formă evolutivă, tema cu variațiuni este o formă ciclică (adică revine ciclic la același punct de pornire).*

8.7. Exemplu de analiză:

Mendelssohn Bartholdy: "*Variations sérieuses*" op. 54

Această lucrare combină aspecte ale temei cu variațiuni omofone cu cele polifonice. Tema are o scriitură polifonică de tip coral, iar variațiunile pendulează între polifonie superpozițională de voci, polifonie de planuri, polifonie latentă, imitativă gen canon sau fugatto și diferite ipostaze ale omofoniei: scriitură acordică, figurație armonică, armonico-melodică, monodie acompaniată omofon. Deși sunt numerotate, variațiunile se înlănțuie fluent prin segmente de legătură. Diferitele principii variaționale grupează variațiunile fie în perechi, fie pe grupuri mai extinse. Alături de sintaxă, dinamică, moduri de atac, agogica este un parametru variat permanent fie prin nuanțe apropiate de tempo fie prin schimbări bruște. Vom considera variațiuni de caracter doar acele variațiuni modificate substanțial agogic și ca tonalitate (mod).

Toate variațiunile au o scriitură unitară din punctul de vedere al procedeelor variaționale folosite. Formula variațională este constantă pe durata fiecărei variațiuni.

Tema:

- *scriitură polifonică la 4 voci de tip coral;*
- *formă bipartită simplă continuă:*

Per. 1 (2 fraze), modulație spre Fa: re —————> Fa
 Per. 2 (2 fraze) remodulare la re: Fa / Sib —————> re

- Var. 1.** - polifonie de 3 planuri: 1. tema neschimbată; 2. un plan median cu valori ritmice de șaisprezecimi egale; 3. plan armonic marcat la mâna stângă în octave staccatissimo; primul pas de dinamizare ritmică; *Variațiune ornamentală strictă* - polifonică; același plan armonic;
- Var. 2.** - introdusă printr-un segment de legătură; crescendo ritmic prin valori de sextolete de șaisprezecimi; 4 voci; dublarea planului de sextolete de șaisprezecimi; pilonii melodici și armonici se păstrează; nuanță agogică: "un poco più animato"; *Variațiune ornamentală strictă* - polifonică;
- Var. 3.** - variație de scriitură: omofonie responsorială sau polifonie de planuri; modificare agogică: Più animato; variație de atac (staccato); *Variațiune ornamentală strictă*;
- Var. 4.** - polifonie imitativă la 2 voci (canon); variație de atac: staccato; *Variațiune ornamentală strictă*;
- Var. 5.** - variațiune ritmică: scriitură acordică sincopată; variație agogică: Agitato; *Variațiune de caracter* prin schimbarea semnificativă a tempo-ului.
- Var. 6.** - variațiune acordică, de registru și de atac; polifonie latentă de planuri; diminuendo ritmic: a tempo; *Variațiune ornamentală strictă*.
- Var. 7.** - variațiune armonică, figurație armonică și acorduri; combinație a două formule ritmice: una de șaisprezecimi și alta de trezecidoimi; Începutul unui nou val de dinamizare ritmică; *Variațiune ornamentală strictă*.
- Var. 8.** - în pereche cu variațiunea 9; 2 planuri; crescendo ritmic cu valori de triolete de șaisprezecimi; *Variațiune ornamentală strictă*.
- Var. 9.** - este pereche cu variațiunea 8, fiind o altă ipostază a aceluiași principiu variațional; triolete de șaisprezecimi pe 2 planuri izoritmice; *Variațiune ornamentală strictă*;
- Var. 10.** - punct culminant expresiv; variațiune polifonică - scriitură de tip fugato; modificarea agogică: Moderato; re-apropiere de conturul melodic al temei; diminuendo ritmic; poate fi interpretată ca o *Variațiune de caracter*.
- Var. 11.** - tema spațializată prin intervale mari; 3 planuri; ritm sincopat; începutul altui val de crescendo ritmic; *Variațiune ornamentală strictă*;

- Var. 12.** - variațiune tip tocată; uniformizare ritmică prin valori de treizecidoimi; nuanțe de *f* și *ff*.
- Var. 13.** - 3 planuri; tema conturată melodic în planul median; planul superior figurație melodico-armonică; planul inferior aduce pilonii armonici; amplificare exterioară; *Variațiune liberă*;
- Var. 14.** - *Variațiune de caracter* cu schimbare semnificativă agogică și tonală: Adagio; Re major; scriitură asemănătoare cu cea a temei; strictă ca număr de măsuri; *Variațiune de caracter*;
- Var. 15.** - dinamizare ritmică; sincope; nuanță de *pp*; sunetele temei repartizate alternativ la cele două planuri; cromatisme; *Variațiune ornamentală strictă*.
- Var. 16.** - variațiune în pereche cu variațiunea 17 prin același tip de scriitură și principiu variațional; dinamizare ritmică; schimbare de tempo: Allegro vivace; scriitură virtuoasă pianistică; *Variațiune de caracter* - ritmică;
- Var. 17.** - variațiune pereche cu variațiunea 16; răsturnare de planuri; continuarea crescendo-ului ritmic; extensie; *Variațiune liberă și de caracter* care în încheiere aduce pe o pedală de re V tema variată și amplificată; pregătirea Codei finale.
- Presto** - joacă rolul unei code ample autonome; poate fi considerată o ultimă variațiune liberă a temei, cu scriitură de tocată.

8.8. Tehnica de variațiune continuă la Debussy

Înlănțuirea structurilor variaționale fără delimitare explicită, crează așa-numitul tip de *variațiune continuă* care își are originea în tehnica basului ostinat din muzica barocă.

Preludiile de Debussy sunt un exemplu de transformare continuă și organică a materialului sonor. Parametrii acestei tehnici sunt:

- a) variațiune continuă;
- b) structuri mozaicate;
- c) tehnica de colaj;

*Variațiunea continuă*¹ reprezintă o succesiune fluentă (prin conjuncție) a mai multor variațiuni (grupuri de variațiuni), raportate la o temă.

Structura mozaicată înseamnă o structură de tip expozitiv (opusă structurilor evolutive/ dezvoltătoare) care se caracterizează prin alternarea liberă și variată a unui număr restrâns de paradigme tematice (permutări libere ale unor motive).

¹ Vezi cap. 8.2., 8.5.

Ex: a, b, c, b, d, a, b, a, c, d, etc.

Tehnica de colaj se referă la tehnica de combinare (juxtapunere) nepregătită a unor paradigme sonore din alte contexte (Ex. Preludiul nr. 9 "Serena-da întreruptă").

Sistemul intonațional la Debussy poate fi definit ca tono-modal. Limbajul lui Debussy se caracterizează prin expansiunea tonalității datorită acordurilor complexe intens cromatizate, care își pierd funcționalitatea tonală ("acorduri plutitoare"), acorduri de cvinte, cvarte, etc. și prin adăugarea unor relații modale și scări penta / hexatonale.

8.9. Exemple de analiză din creația lui Debussy (v. Ex. 8.9.1 - 8.9.3)

8.9.1. Preludiul nr. 1 "Danseuses de Delphes" (v. Ex. 8.9.1.)

Temă cu 3 variațiuni. Ca formă generală, acest preludiu poate fi structurat tripartit - ABA_v.

Tema - 5 măsuri, două paradigme sonore α (motivul 1) și β (motivul 2).

măsura 1 = α

măsura 2 = α'

măsura 3 = α''

măsura 4,5 = β .

Variațiunea 1 (m. 6-10) - variațiune strictă, amplificare a densității scriiturii și variație de registru.

Variațiunea 2 (m. 11-17) - variațiune liberă, amplificată, aduce elementele tematice în inversare liberă pe un Fa mixolidian.

Extensie posterioară (m.18-20)

Variațiunea 3 (m. 21-27) este alcătuită din 3 segmente cu funcții diferite:

1. (m. 21-24) reprezintă o extensie anterioară cu funcție de anacruză pentru adevărata reluare tematică de la m. 25;
2. reluarea tematică (m. 25) esențializată, cu amplificare de registru, densitate crescută acordică;
3. extensie posterioară (m. 27-31);

Lucrarea are o structură totodată tripartită din punct de vedere tonal și ca design.

Astfel:

A - Tema + Variațiunea 1 (Sib)

B - Variațiunea 2 + extensie (Fa)

A' - anacruză, Variațiunea 3 + extensie (Sib)

8.9.2. Preludiul nr. 2, "Voiles" (v. Ex. 8.9.2.)

Variațiuni pe bas ostinat

Plan tono-modal tripartit. Preludiul este construit pe un bas ostinat - o pedală ritmizată pe sunetul si bemol - și pe o scară hexatonală variabilă ca dimensiuni prezentată în diferite ipostaze ritmice. Eliptică de secunde mici (o singură excepție la măsura 31), lucrarea folosește numai secunde mari (scara hexatonală). În partea centrală (B) se realizează un contrast prin apariția gamei pentatonice. Tema are 2 măsuri, peste care se suprapun diferite contrateme pe parcursul variațiunilor.

8.9.3. Preludiul nr.6 "Des pas sur la neige" (v. Ex. 8.9.3.)

Variațiuni continue pe o structură ritmico-melodică ostinată de o măsură – cu funcție tematică – peste care se suprapun diferite contrateme. Acestea se succed ca 6 variațiuni continue, cu diferite armonizări și amplificări.

Pe ansamblu, variațiunile pot fi grupate astfel:

A tema - structura ostinată (1 măsură);

variațiunea 1 (3 măsuri);

variațiunea 2 (3 măsuri)

variațiunea 3 amplificată (6 măsuri)

tranziție (2 măsuri)

A1 variațiunea 4 amplificată (4 măsuri)

variațiunea 5 amplificată (6 măsuri), echivalentă ca scriitură cu variațiunea 2;

A2 variațiunea 6 (3 măsuri) plus extensie (3 măsuri);

Coda - structura ostinată variată în registrul acut (2 măsuri) plus extensie posterioară (3 măsuri).

Design: A A¹ A² Coda (Grup de fraze / variațiuni pe un bas ostinat)

Structura interioară: 1 + (3 + 3 + 6 + 2) + (4 + 6) + (3 + 3) + (2 + 3)

Ex. 8.9.1. Debussy: Preludiul "...Danseuses de Delphes" 1er Livre
Tema

Piano

3

5

Ex. 8.9.2. Debussy: Preludiul "...Voiles" 1er Livre

Variațiuni continue

Structură ostinată: pedală variată ritmic pe si bemol

Moderate

Piano

p tres doux

piu p

toujours pp

4

9

12

Ex. 8.9.3. Debussy: Preludiul nr.6 ..."Des pas sur la neige" 1er Livre

Variațiuni continue

Structura ostinată: motiv polifonic compus

Var. 1: structura ostinată (Tema) cu Contratema

The musical score is for Debussy's 'Des pas sur la neige' (Preludiu nr. 6). It is in 4/4 time, B-flat major, and marked 'Piano' (pp). The score is divided into two systems. The first system shows the ostinato in the left hand and the theme in the right hand. The second system continues the ostinato in the left hand and the theme in the right hand. The score is labeled 'Var. 1' and 'Contratema'.

8.10. Variațiuni orchestrale concertante

8.10.1. Exemplu de analiză: Rahmaninov - "Rapsodia pe o temă de Paganini" pentru pian și orchestră

Deși se intitulează rapsodie, această lucrare este de fapt o *temă cu variațiuni* tratate într-o manieră liberă. Se realizează un parteneriat între instrumentul solist și orchestră în vederea prezentării cât mai variate a temei. Potențialul variațional al acestei teme (abordată, de altfel, și de alți compozitori precum Liszt, Brahms sau Lutoslawski) este speculat pe o suprafață de text muzical care cuprinde 24 de ipostaze diferite ale acesteia. Pe ansamblu, variațiunile se grupează în 3 mari blocuri (grupuri), generând o formă ternară. Articulația celor 3 mari secțiuni este indicată și de planul tonal. Lucrarea începe cu o introducere, urmată de variațiunea 1 *Precedente* (situație neobișnuită, fiind prezentată o variațiune înaintea *temei propriu-zise*), apoi Tema urmată de variațiunile 2-11. Astfel:

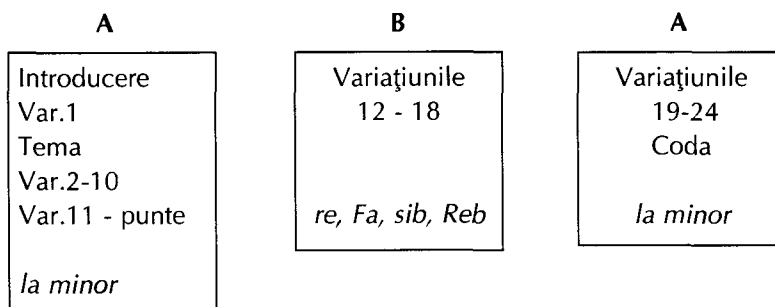
Introducerea, Variațiunea 1, Tema și variațiunile 2-10 se desfășoară în tonalitatea de bază (la minor) și formează prima mare articulație a formei de ansamblu (A). Variațiunea 11 are rol de punte.

Variațiunile 12-18 reprezintă digresiunea tonală: re minor, Fa major, sib minor și Reb major. Acestea formează a doua mare articulație a formei de ansamblu (B);

Variațiunile 19-24 readuc tonalitatea de bază - la minor - reprezentând totodată repriza tonală (A).

Coda.

Forma de ansamblu



A (Introducere; var.1; Tema și variațiunile 2-10)

la minor

Punte - var. 11 (modulantă)

B {(var. 12-13) + (var. 14-15) + (var. 16-17) + var.18}

re

Fa

sib

Reb

A (var. 19-24) - Coda

la

Generalități

Debutul lucrării prezintă 2 structuri care preced adevărata temă care urmează a fi variată. Aceste structuri conțin elementele esențiale melodico-armonice ale temei. Introducerea, care cuprinde 8 măsuri, prezintă în registre diferite capul tematic (α). Introducerea este armonizată în *la minor* cu treapta a II-a coborâtă și treptele VI și VII urcate.

Variațiunea 1 (precedente) - prefigurează pilonii melodico-armonici ai temei, fiind o prezentare esențializată a acesteia.

Tema este structurată astfel: **abb_v (8+8+8)**

Variațiunile au proprietatea de a evolua urmărind pe de o parte un proces de dinamizare / relaxare ritmică și pe de altă parte variind complexitatea scriiturii. Pe lângă procesul variațional, sunt introduse elemente dezvoltătoare.

Crescendo / Decrescendo ritmic:

Var. 2-5 - crescendo ritmic;

Var. 6-7 - decrescendo ritmic;

Var. 8-10 - crescendo ritmic;

Var. 11-12 - decrescendo ritmic;

Var. 13 - 15 - crescendo ritmic;

Var. 16-18 decrescendo ritmic;

Var. 19-24 - crescendo ritmic

În cadrul variațiunii 24, subsecțiunea "piu vivo" are rolul de codă.

Variațiunile sunt în general libere (numărul de măsuri este variabil), cu modificări importante de tempo, metru, tonalitate (variațiuni de caracter). Toate variațiunile folosesc procedee ritmico-ornamentale și elemente dezvoltătoare.

Teme de seminar:

- ☐ Analizați temele unor lucrări selectate din bibliografia muzicală indicată mai jos.
- ☐ Evaluați potențialul variațional al acestor teme d.p.d.v. melodic, ritmic, armonic, formal, agogic. Stabiliți parametrii fundamentali și parametrii variabili ai acestor teme.
- ☐ Grupați variațiunile după principii variaționale comune.
- ☐ Specificați curbele de crescendo ritmic și diminuendo ritmic exprimate prin diminuarea sau augmentarea valorilor în diferitele grupuri de variațiuni.
- ☐ Specificați cum variază gradele de complexitate a scriiturii pe ansamblul lucrării.
- ☐ Descrieți și încadrați fiecare variațiune în categoriile generale și particulare studiate.
- ☐ Indicați variațiunile de caracter și explicați caracteristicile acestora în raport cu tema.
- ☐ Realizați scheme care să ilustreze strategia de ansamblu a lucrării.

Bibliografie muzicală:

Mozart, Sonata nr. 11 în La major (Köchel nr. 331) – partea I;
Beethoven: Sonata în La bemol major op. 26 - partea I;
Schumann: Variațiunile ABEGG;
Britten: Variațiuni și Fugă pe o temă de Purcell;
Brahms: Variațiuni pe o temă de Haydn;
Variațiuni și Fugă pe o temă de Handel;
Variațiuni pe o temă de Paganini.

Capitolul 9

Sonata

9.1. Genul de Sonată. Generalități

În accepțiunea de gen muzical, sonata este o lucrare instrumentală multipartită, în sensul că se compune din mai multe părți independente, cu caracter contrastant. Aceste părți se mai numesc și "mișcări", numărul lor fiind variabil în funcție de tipul de sonată: barocă sau clasică, romantică, modernă sau contemporană. Părțile unei sonate sunt autonome, au formă proprie, conținut tematic și ethos propriu, metru și tempo diferit. Părțile extreme afirmă tonalitatea de bază, iar părțile interioare adoptă omonima, relativa, sau alte tonalități apropiate.

Termenul generic de *sonată* derivă din verbul în limba italiană "*sonare*" care înseamnă a cânta la un instrument. Denumirea de "*sonată*" se asociază lucrărilor în mai multe părți de factură instrumentală scrise pentru un instrument solo sau pentru un instrument acompaniat de pian (vioară-pian, clarinet-pian, flaut-pian, etc.). Lucrările cu aceleași caracteristici scrise pentru 3, 4, sau 5 instrumente, împrumută denumirea formulei instrumentale: trio-uri, cvartete, cvintete, etc. Toate acestea intră în categoria lucrărilor de *muzică de cameră* și reprezintă genul de *sonată*. Concertele instrumentale, ca și simfoniile, adoptă caracteristicile generale ale genului de sonată, aplicate aparatului orchestral, cu sau fără solist (Green).

Datorită gradului mare de generalitate pe care termenul de "*sonată*" îl desemna în epoca barocă, aproape orice lucrare interpretată la unul sau mai multe instrumente putea fi denumită astfel. De aceea, în secolele XVI și XVII, o mare parte din lucrările instrumentale erau numite *sonate*, *partite* sau *suite*, acestea având, în general, aceleași particularități: o *succesiune de "piese" contrastante, unite printr-un centru tonal comun* (v. cap. 14).

Sonata barocă are un număr variabil de părți, contrastante ca tempo, metru și tematic, păstrând unitatea tonală pentru toate mișcărilor, respectiv aceeași tonică, singura schimbare putând fi aceea de *mod*. Sonata barocă se delimitează de *suita barocă* (*Partita*) prin renunțarea la denumirea și la caracterul dansant al majorității pieselor care o compun, acestea având un caracter abstract, pur instrumental. Ex: Adagio, Presto sau Fuga, Toccata, etc. (v. cap. 14).

Sonata clasică modifică tonalitatea în părțile mediane, prima și ultima fiind în tonalitatea de bază. De altfel, tonalitatea se specifică în denumirea completă a sonatei respective (ex. Sonata în do minor, sau Sonata în Re major, etc.). Evoluția genului de sonată poate fi urmărită și din perspectiva restrângerii numărului de părți, amplificării acestora, precum și a stabilirii alternanțelor de mișcare și a tipului de *formă* pentru fiecare parte.

Odată cu consolidarea "*forme* de sonată", caracteristicile acesteia vor putea fi preponderent utilizate pentru structurarea mai multor părți, nu numai pentru prima parte denumită și "*Allegro de sonată*". De exemplu: partea a II-a *Lied sonată*, partea a III-a *Scherzo sonată*, partea a IV-a *Rondo Sonată* sau chiar *Sonată*.

Astfel, termenul de "*sonată*" desemnează forma anumitor părți și totodată lucrarea în ansamblul ei. Termenul de "*sonată*" se va generaliza, în special în clasicism, utilizându-se diferențiat pentru *formă* sau *gen*.

Genurile de *simfonie* sau *concert* reprezintă, de fapt, *genul de sonată* la altă scară instrumentală. Forma de sonată este de asemenea prioritară în simfonie sau concert, aceasta modificându-și dimensiunile ca urmare a lărgirii și diversificării ansamblului instrumental. Formele au tendința de expansiune odată cu expansiunea aparatului orchestral¹.

9.2. Sonata barocă (gen)

La mijlocul sec. XVI, anumite lucrări polifonice vocale de tipul *chanson-ului francez* bazate pe contrapunctul imitativ, cuprindeau mai multe secțiuni distincte, înlănțuite pe principiul unității tonale. Interferența dintre muzica vocală și cea instrumentală a condus la apariția și dezvoltarea formelor muzicale în epoca barocă. Formele vocale, transpuse pentru instrumente, s-au numit *canzone da sonar(e)*², mai târziu fiind asociate cu denumirea de *sonată* (piesă destinată a fi interpretată la un instrument). În același mod au apărut și alte denumiri precum *toccata* (piesă pentru un instrument cu claviatură), *cantata* (piesă destinată cântăreților), etc.

În sec. al XVII-lea, majoritatea lucrărilor instrumentale erau destinate unui anumit tip de ansamblu. În general, ansamblul cuprindea un instrument cu rol de *solist*, altul cu funcția de a realiza *basul continuu* și un instrument care realiza *armonia*. Formulele instrumentale variau astfel: flaut sau vioară (*solo*), violoncel sau viola da gamba (*basul continuu*) și clavecinul sau orga

¹ Teodorescu-Ciocănea, L; *Timbrul muzical – Strategii de compoziție*, Ed. Muzicală (Buc. 2004).

² Green, Douglas; *Form in tonal Music / An introduction to Analysis* ed. Holt, Reinhart; London, 1965, pag. 178

(armonia). Lucrările instrumentale încep a fi diferențiate după un anumit "stil" adoptat în funcție de locul în care erau interpretate. Se disting astfel două tipuri de lucrări instrumentale care vor purta numele de sonată, în accepțiunea sa cea mai largă: *sonata da camera* și *sonata da chiesa*.

1. *Sonata da camera* reprezenta, în esență, o suită de 3-6 dansuri instrumentale, precedată adeseori de un preludiu. Acest tip de sonată este similar cu lucrările destinate instrumentelor cu claviatură de la sfârșitul sec. XVI și sec. XVII. În secolul al XVIII-lea, aceste lucrări instrumentale care includeau dansuri de diferite origini se vor numi *suite sau partite* (ex. Bach: *Suite franceze, Suite engleze, Partite*). *Suitele baroce*³ cuprindeau o serie de dansuri specifice anumitor regiuni geografice cu o scriitură preponderent polifonică: allemande, courante, sarabande, menuet, bourré, siciliana, Ciaccona, air, gigue, etc.

Mai târziu, lucrări denumite *serenade, divertimente* (Mozart, Haydn, Beethoven) sau chiar *septet sau octet*, erau de fapt *suite*, care cuprindeau un număr mai mare de 4 părți.

2. *Sonata da chiesa* se caracterizează printr-un caracter mai sobru și totodată printr-un număr mai restrâns de părți. Denumirea este dată de faptul că acest tip de sonată era interpretat în biserică. Corelli stabilește atât numărul cât și alternanța de mișcare pentru *sonata da chiesa*: patru părți, *lent-repede-lent-repede*. Geminiani, Telleman, ca și Handel și Bach au contribuit la evoluția sonatei da chiesa, transferând schema acesteia unor lucrări pentru diferite instrumente solo (flaut, vioară) sau acompaniate de clavecin.

Pe lângă aceste tipuri de sonată se cristalizează și sonata bipartită scarlattiană (v. 9.4).

9.3. Sonata clasică (gen)

Ordinea și numărul părților genului de sonată au alternat între 3 și 4 părți în a 2-a jumătate a sec. XVIII. Schema sonatei cu 3 mișcări: *repede - rar - repede*, s-a extins de la muzica de cameră la uvertura operei italiene – *Sinfonia*. La sfârșitul secolului al XVIII-lea, această schemă rămâne pentru lucrări camerale solo sau duo. Schema sonatei în 4 mișcări a fost consolidată începând cu Beethoven, fiind valabilă atât pentru lucrări solo cât și pentru ansambluri simfonice sau vocal simfonice.

Sonata în 4 părți poate adopta două scheme: *lent - repede - lent - repede* (modelul italian al sonatei da chiesa) sau *repede - lent - moderat - repede*

³ Vezi cap. 14 - Suita barocă.

(modelul german, propus de Johann Stamitz și de alți compozitori de la Mannheim în jurul anului 1750, influențați la rândul lor de o simfonie scrisă în 1740 de austriacul G. M. Monn). Modelul german a fost adoptat de compozitorii clasici datorită echilibrului și totodată variației de mișcare pe care îl conferă: două mișcări rapide în extremități care încadrează o mișcare lentă și una moderată/repede (Menuet sau Scherzo). Această schemă tipică pentru clasicism, nu anulează excepțiile, care constau dintr-un număr variabil de mișcări (de la 1 la 6 părți) în diferite succesiuni de tempo, cu debut lent sau rapid.

Sonata Scarlattiană (sec. XVIII) este un exemplu care ilustrează sonata într-o singură mișcare, formulă care a fost reluată și dezvoltată mai târziu de Liszt sau, în sec. XX, de Alban Berg.

Sonata contemporană într-o singură parte conține adeseori mai multe mișcări cântate attacca. Sonate în 2 părți întâlnim atât la Mozart, Beethoven, Schubert cât și la Prokofiev sau Berg. Adăugând anumite părți "de caracter", se obțin sonate sau simfonii în mai mult de 4 părți (Ex. Beethoven *Simfonia 6*, Berlioz *Simfonia fantastică*, etc.). Cvartetele lui Beethoven arată posibilitatea multiplicării părților până la 7.

Tematismul este un alt parametru care va genera diferite tipuri de sonate. Forma de sonată poate fi monotematică sau bitematică, iar restul părților pot avea teme proprii sau teme derivate. Dacă o anumită temă se reia explicit și în celelalte părți ale sonatei, acea sonată se va numi "*sonată cu temă ciclică*".

Principiul ciclicității este aplicat în cazul lucrărilor ale căror teme sunt deschise, adică sunt transferate altor mișcări decât în cea în care au fost auzite prima oară. Termenul de *temă ciclică* se referă la apariția aceleiași teme în mai multe părți ale sonatei.

După gradul de libertate cu care sunt tratate formele precum și după conținutul ideatic, putem distinge mai multe tipuri de sonate:

- a. *Sonata Fantezie* (Beethoven - *Sonata quasi una fantasia* -supranumită *Sonata lunii*) renunță la forma de sonată a primei părți;
- b. *Sonatele cu titlu programatic* (Beethoven - *Sonata Pathétique*, *Les Adieux*, *Sonata Primăverii*, etc.) nu urmăresc un scenariu propriu-zis (program literar). Titlul este doar o sugestie care poate să inducă o anumită stare de spirit, să trimită chiar la o anumită lucrare literară, sau să evoce numele unei anumite persoane (Beethoven - *Sonata Kreutzer*, *Sonata Waldstein*, *Sonata Hammerklavier*).

9.4. Sonata scarlattiană (gen și formă)

Sonata scarlattiană își are originea în dansul instrumental numit *allemande* (v. cap.14 *Suita barocă*), de factură *bipartită și monotematică*. Scarlatti preia aceste caracteristici în formularea celor peste 550 de *Essercizi* – redenumite ulterior sonate într-o singură mișcare în care se prefigurează structura *forme de sonată clasică*. Trecerea de la monotematism la bitematism s-a produs printr-o mutație survenită în construcția *sonatei scarlattiene*. Desprinderea din tema inițială a unei *idei secunde* - adusă, prin intermediul unei punți modulante, în tonalitatea dominantei sau relativei - denotă păstrarea caracterului *monotematic* al sonatelor scarlattiene (monotematismul fiind tipic barocului). Dar, odată cu accentuarea contrastului dintre cele două idei tematice se produce primul pas spre *bitematism*. Forma generală a sonatei scarlattiene este *bipartită continuă cu rimă*. Mișcarea armonică va descrie un arc:

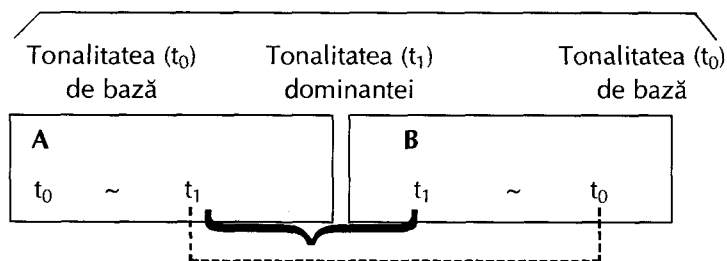


Fig. 9.4. a. Structura tonală a sonatei scarlattiene.

Cele două părți⁴ (secțiuni) ale forme bipartite (A și B) se divid în subsecțiuni cu funcții diferite. Prima parte A (echivalentă cu Expoziția) cuprinde mai multe subsecțiuni:

1. *Subsecțiunea de deschidere* (a_1) expune o temă succintă (4–8 măsuri), echivalentă cu Tema principală, în t_0 ;
2. *Subsecțiunea modulantă sau punte*, deplasează centrul tonal către o tonică secundară t_1 , respectiv zona dominantei sau relativei;
3. *Subsecțiunea de încheiere* (a_2) afirmă noul centru tonal prin expunerea unei *idei muzicale secunde* (mai mult sau mai puțin derivată din Tema principală);
4. *Codetta* întărește cadența concludivă.

A doua parte (B) va relua aceeași structură interioară a primei părți (secțiuni), dar urmând un alt plan tonal. Astfel, B-ul debutează în general cu tema principală variată TPvar. (a_1 în t_1), uneori ușor dezvoltată, dar în altă tonalitate

⁴ Termenul de *parte* este utilizat în acest caz în sensul de diviziune a unui întreg, respectiv a unei forme bipartite și nu în sensul de mișcare diferită a unei lucrări multipartite (n.a.).

decât cea inițială – respectiv prelungind noua tonalitate (V sau III). Nu are loc o dezvoltare propriu-zisă, ca secțiune autonomă, după care să urmeze o repriză a materialului din secțiunea A, ci o dezvoltare incipientă. Se poate spune că repriza temei principale (a_1) are loc concomitent cu propria dezvoltare, fiind o repriză numai tematică, nu și tonală. Nu există nici o *repriză* ca secțiune independentă, deoarece tema principală nu mai revine în tonalitatea de bază. Va avea loc o repriză doar a temei secundare, pe principiul revenirii tonale, aceasta fiind adusă în tonalitatea de bază (procedeu folosit în *repriza formei de sonată*). Se crează o echivalență tematică dar nu și tonală între segmentul de încheiere a secțiunii A și segmentul de încheiere a secțiunii B. Această echivalență se numește *rimă*, iar forma care rezultă va fi *bipartită echilibrată cu rimă* (engl. *balanced binary form with musical rhyme*).

Puntea (retranzitia) va avea rolul de a remodula în tonalitatea inițială (V-I sau III-I) și de a aduce *secțiunea de încheiere*, respectiv *ideea secundă*, în tonalitatea de bază.

Codetta va întări revenirea tonalității de bază și va crea, de asemenea, o corespondență tematică dar nu și tonală (*rimă*) cu segmentul echivalent din secțiunea A.

Obs. Sonata Scarlattiană are trăsăturile formei *bipartite echilibrate cu rimă* (v. cap. 4, 4.5 și 4.5.1.3). Corespondența dintre *secțiunile de încheiere* ale celor două părți AB crează așa-zisa *rimă*. Reluarea în tonalitatea de bază a *secțiunii de încheiere*, care este echivalentă cu *ideea secundă*, este una dintre particularitățile importante ale viitoarei forme de sonată clasică.

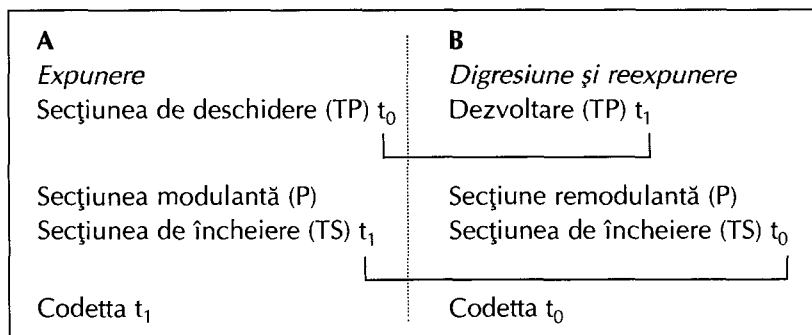


Fig. 9.4.b - Schema Sonatei Scarlattiene

Scarlatti este considerat un exponent al epocii post-baroce și totodată un preclasic, aflându-se la intersecția dintre cele două ere (Newman, 1963, pag. 261).

Ex. 9.4.: Scarlatti: Sonata nr. 5 re minor (vol. 25 Sonaten)

Forma: Bipartită echilibrată cu rimă

A a (ideea I)

Piano

re: i

tr

tranzitie struct.1

8

tranzitie struct.2

13

tranzitie struct.3

b (ideea II)

Fa I

20

codetta

26

B a (ideea I - mica dezvolt.)

Fa I

Fa I

32

(retranzitie struct.3)

39

retranzitie struct.1

retranzitie struct.2

45

retranzitie struct.3

Rima tematica si tonala

51

b (ideea II)

re: i

56

codetta

re: i

9.5. Sonata ca formă. Generalități

Forma de Sonată este expresia unei perfecte coerențe structurale și a unei dramaturgii tonale.⁵

Planul tonal indică o relație bipolară de tip *Consonanță / Disonanță* între tonalitatea de bază și celelalte tonalități care apar pe parcursul lucrării. Forma de sonată are o unică tonalitate, asociată conceptului de "consonanță", față de care toate devierile în alte tonalități devin "evenimente disonante" (mecanism asemănător relației de disonanță / consonanță dintre intervale în contrapunctul strict)⁶.

În forma de sonată, secțiunile, suprafețele tematice și tonale care apar în alte tonalități sunt "disonante" față de tonalitatea de bază și crează "tensiuni" care urmează a fi rezolvate. *Repriza* formei de sonată, considerată cea mai radicală și totodată fundamentală inovație a "stilului clasic" (Rosen, 1980), este expresia acestei "rezolvări" sub două aspecte: *rezolvare tonală și rezolvare formală*. Forma de sonată se echilibrează prin această "recapitulare" a materialului tematic în tonalitatea de bază. Chiar dacă există "false reprize", echilibrul va fi adus de o extensie a reprizei și de Codă.

După Charles Rosen, nu desfășurarea tematică, la nivelul de "suprafață" al formei este esențială în sonată, ci ceea ce se petrece în stratul "profund" al relațiilor tonale. Tonalitatea de bază acționează ca un "magnet" la scara secțiunilor, spre care sunt atrase toate evenimentele tonale, mai mult sau mai puțin îndepărtate de tonică. Atâta timp cât acest "principiu gravitațional" funcționează la baza formei de sonată, adică în planul de profunzime, "suprafața" poate îmbrăca o infinitate de posibile actualizări. *Legitatea* constă în acest principiu gravitațional care structurează articulațiile principale ale formei. *Libertatea* este manifestată la nivelul combinațiilor infinite ale configurațiilor ritmico-melodice, respectiv la nivelul tematic, de suprafață, reductibil în esența sa armonică la planul general tonal.

Rosen subliniază astfel ideea de "disonanță structurală" și de "echilibru al formei".

Planul tematic

Între planul tematic și planul tonal de ansamblu al unei forme de sonată există o relativă independență. Temele pot fi asociate unor tonalități diferite pe parcursul lucrării, (ex. grupul tematic secund în tonalitatea Dominantei, Relativei, etc.) dar vor răspunde cerințelor tonale, respectiv de rezolvare

⁵ Rosen, Charles; *"The Classical style"* Norton, New York 1972 / Faber 1976 și *"Sonata Forms"* Norton, 1980

⁶ Cook, Nicolas: op. cit. *"A guide to Musical Analysis"* Oxford University Press 1997; pag. 14-15.

tonală. Acest fapt este ilustrat de revenirea grupului tematic secund în tonalitatea de bază în repriză. Planul tematic este mai degrabă menit să sublinieze articulațiile *formei*, adică să clarifice funcțiile diferitelor tonalități în planul general al *formei*. Bitematismul indică prezența a două teme contrastante, bine individualizate. Monotematismul nu este abandonat nici în clasicism sau romantism. Acesta se manifestă prin faptul că cele două teme sunt asemănătoare, derivate sau chiar identice. Ceea ce le deosebește este doar tonalitatea.

Planul tonal va structura întreaga formă de sonată, suprafața tematică fiind subordonată acestuia.

9.5.1. Scurt istoric al *formei de sonată*⁷

Forma de sonată a jucat un rol deosebit de important în istoria muzicii instrumentale și a reprezentat tiparul de bază pentru prima mișcare a genului de sonată, influențând mai târziu și structura celorlalte părți. Din acest motiv, termenul de *sonată* a fost atașat acestei forme. Forma de sonată nu trebuie confundată cu genul de sonată care implică mai multe părți cu forme și mișcări diferite.

Schema formei de sonată se referă la structura primei părți, și nu la schema de ansamblu a mișcărilor care compun întreaga lucrare.

La sfârșitul sec. al XVI-lea, Andrea Gabrieli și Giovanni Croce și-au intitulat anumite piese instrumentale *sonate*. Acestea cuprindeau 5 până la 10 secțiuni contrastante, cântate ca o singură mișcare. Mai târziu, la începutul sec. al XVII-lea, apar sonate (în creația compozitorilor italieni M. Neri, C. Fontana sau S. Rossi) cu mai puține secțiuni dar mai extinse, care devin autonome. Se crează astfel schema de mișcări a sonatelor în mai multe părți (3 sau 4), cu succesiunea *repede - lent - repede* sau *lent - repede - lent - repede*.

În sec. al XVIII-lea, prima din cele 3 părți (*repede - lent - repede*) ale uverturii operei italiene numite *Sinfonia*, capătă trăsăturile *formei de sonată* în lucrările lui Francesco Conti, Pergolesi, Leonardo Leo. În spațiul germanic, C. Ph. E. Bach utilizează același tipar pentru *sonatele prusiene* (1742). Sonatele în 4 părți cu succesiunea *lent - repede - lent - repede* erau frecvente în sec. al XVII-lea și începutul sec. al XVIII-lea în creația compozitorilor italieni cât și germani: Corelli, Torelli sau Handel și Bach. În a doua jumătate a sec. al XIX-lea, forma de sonată devine cea mai răspândită. Ea se extinde de la muzica instrumentală chiar la anumite scene din opere (Mozart).

⁷ Green, D.M; op. cit.

Clasicii și romanticii vor utiliza forma de sonată atât pentru partea întâi, cât și pentru alte părți. Uneori forma de sonată din partea întâi este înlocuită cu o *temă cu variațiuni*, în schimb celelalte părți pot fi forme hibrid cu caracteristicile sonatei. Astfel, partea a II-a poate fi *Lied Sonată*, partea a III-a – *Scherzo Sonată*, partea a IV-a – *Rondo Sonată*.

În sec. XX, Prokofiev, Bartók, Hindemith, Enescu, au scris sonate și concerte a căror primă parte reprezintă o formă de sonată. Schoenberg a transferat principiile sonatei tonale unor lucrări *dodecafonice*.

9.6. Forma de sonată: Plan tonal și secțiuni

Forma de sonată este considerată de unii autori (E.B.Kohs, Schoenberg) o formă tripartită ABA sau mai precis AABA (prin repetarea expoziției). Există totuși un conflict între design-ul de suprafață și planul tonal al acestei forme. Din acest motiv, alți autori (Green, Newman, Cooper, Meyer) consideră forma de sonată ca descriind o singură mișcare completă armonică prin intermediul a 2 mari suprafețe muzicale: AA (Expoziția repetată) și BA (Dezvoltarea și Repriza). Această concepție accentuează faptul că între Dezvoltare și Repriză există o mișcare continuă armonică. Dezvoltarea nu este o secțiune închisă tonal, ci se rezolvă prin conjuncție odată cu începutul reprizei (V-I). Numai planul de suprafață tematic și structural indică o posibilă segmentare ternară.

După Green, planul tonal al formei de sonată combină două aspecte ale formelor bipartite: *bipartita rotunjită continuă* (prin prelungirea în Dezvoltare a tonalității în care s-a încheiat Expoziția) și *bipartita echilibrată cu rimă* (prin reluarea în Repriză a grupului tematic secund GTS și a temei concluzive TC în tonalitatea de bază) – (v. cap. 4). Corespondența dintre *secțiunile de încheiere* (GTS și Tema concluzivă) ale Expoziției și Reprizei, crează un echilibru și totodată o așa-numită *rimă*.

Desfășurarea tonală, pe ansamblu, indică o afirmare a tonalității de bază și o îndepărtare de aceasta (**A - Expoziția**), apoi o prelungire sau o progresie tonală și o revenire la tonalitatea inițială (**B - Dezvoltarea și Repriza**). Aceste trepte tonale parcurg 3 faze ale discursului muzical, asemenea tuturor formelor binare sau ternare: *Expunere, Digresiune, Reexpunere*. În cazul formei de Sonată acestea se vor numi:

1. Expoziție (**A**)
 2. Dezvoltare (Elaborare)
 3. Repriză
- } (**B**)

După design-ul pe care îl descrie planul de suprafață, forma de sonată poate fi considerată *formă tripartită* – **ABA** (Schoenberg, E.B.Kohs).

4. Expoziție (A)
5. Dezvoltare (Elaborare) (B)
6. Repriză (A)

După planul tonal al structurii profunde, forma de sonată are o *structură binară continuă* (Green, Newman, Cooper, Meyer). Față de structura fundamentală a unei lucrări tonale, îndepărtarea de tonică este considerată o *disonanță structurală* care tinde să se rezolve la tonica de bază. Din această perspectivă, forma de sonată descrie pe ansamblu o *mișcare armonică unică și completă*.

Obs. Structura tonală de mai jos indică zone tonale și nu trepte.

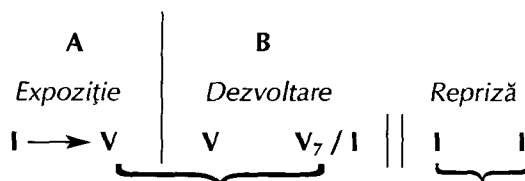


Fig. 9.6-a Structura tonală fundamentală pentru o sonată în tonalitate majoră

Notă: V_7 / I semnifică treapta a V cu septimă din tonalitatea tonicii.

Secțiunea 1, **A** (Expoziția) este o structură armonică deschisă progresivă. Săgeata este simbolul grafic al mișcării armonice progresive. Mișcarea armonică progresează dintr-o zonă tonală către altă zonă tonală: în tonalități majore către tonalitatea dominantei (**I - V**) și în tonalități minore către tonalitatea relativei majore (**i - III**). Odată atinsă noua tonalitate, aceasta se va prelungi în secțiunea numită *Dezvoltare*, trecând prin diferite inflexiuni modulatorii până la o cadență care transformă acordul tonicii dominantei în acordul de septimă de dominantă al tonalității de bază, pregătind astfel repriza. Semnul grafic sub formă de acoladă arată *prolongația armonică* (succesiune de acorduri reducibile ca evenimente armonice la funcția pe care în realitate o prelungesc). Din această perspectivă, structura de ansamblu a formei de sonată se aseamănă cu forma *bipartită rotunjită*, care de asemenea prelungeste funcția dominantei sau a relativei în debutul B-ului. Semnul grafic sub forma celor două linii paralele verticale indică întreruperea mișcării armonice prin cadențarea pe tonică și totodată reluarea acesteia de pe treapta I a tonalității de bază.

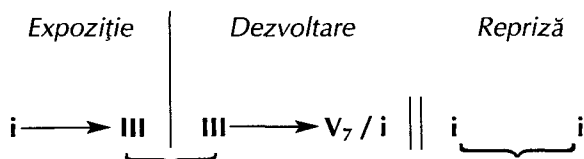


Fig. 9.6-b Structura tonală fundamentală a unei sonate în tonalitate minoră

Notă: V_7 / i reprezintă acordul de septimă de dominantă din tonalitatea treptei I (reamintim că pentru acorduri minore se folosesc caracterele mici).

În cazul sonatelor în tonalități minore, planul tonal fundamental evoluează dinspre tonică spre tonalitatea relativei majore în cadrul expoziției (posibil și către tonalitatea dominantei minore). Dezvoltarea prelungește tonalitatea relativei urmând a evolua prin mișcare armonică progresivă către tonalitatea dominantei și apoi transformă acordul treptei I al dominantei majore în acord de septimă de dominantă pentru tonalitatea inițială, pregătind repriza.

9.6.1. Expoziția formei de sonată

Forma de sonată este alcătuită din 3 părți (secțiuni sau articulații) cu funcții diferite: *Expoziția*, *Dezvoltarea* și *Repriza*. Fiecare parte se subdivide în secțiuni cu denumiri specifice, care la rândul lor pot fi secționate în subsecțiuni.

Expoziția cuprinde următoarele secțiuni:

- a. Temă Principală (TP); în cazul lucrărilor mai ample Grup Tematic Principal sau Grupul Temei Principale (GTP).
- b. Punte (P)
- c. Temă Secundară (TS)⁸ - Grup Tematic Secundar sau Grupul Temei Secundare (GTS)⁹
- d. Temă Concluzivă (TC) sau Grup Tematic Concluziv (GTC)¹⁰
- e. (Codetta).

Expoziția {TP, P, GTS, TC, Codetta}

Expoziția parcurge întregul material muzical ce urmează a fi prelucrat în Dezvoltare și reluat (variat tonal) în Repriză. Anumite sonate debutează cu

⁸ Întrucât se opune *Temei Principale*, denumirea corectă este de *Tema secundară* (deși nu este mai puțin importantă). Se utilizează, totuși și termenul de *Temă secundă* în sensul că este a doua în ordinea apariției. În acest caz TP ar trebui să se numească *Temă Primă*. În limba engleză, opozițiile sunt foarte clare: *First and Second Theme* sau *Principal Theme and Secondary theme*.

⁹ Se utilizează și termenii de Grup tematic secund sau Grupul temei secundă.

¹⁰ Unii autori includ Tema concluzivă în grupul tematic secund.

o *introducere*, de obicei lentă, care precede forma propriu-zisă de sonată. Acestea se numesc *Sonate cu introducere* și amintesc de debutul în tempo lent al sonatelor *da chiesa* italiene.

De regulă, expoziția la clasici este dublu expusă. La sfârșitul *expoziției* există un semn de repetiție care indică reluarea acesteia și trecerea prin "volta 2" la Dezvoltare. Uneori, volta a 2-a reprezintă chiar o tranziție modulatorie lărgită către Dezvoltare.

a. Tema principală (TP) sau Grupul tematic principal (GTP)

Tema principală sau *Grupul tematic principal* GTP, reprezintă prima secțiune a Expoziției, cu cadență bine definită. Tema principală poate fi de diferite dimensiuni, de la o frază de 4 măsuri, grup de fraze, lanț de fraze, perioadă, dublă perioadă până la forme bi sau tripartite simple. Lucrările de dimensiuni mai ample pot prezenta nu numai o singură temă, ci un *Grup tematic principal*, adică două sau trei idei diferite sau înrudite care vor afirma aceeași zonă tonală a tonicii. Acest grup mai poartă denumirea de *Grupul temei principale*, pentru a sublinia importanța primei idei, celelalte fiind subordonate acesteia. Unii autori includ în *Grupul temei principale* și *puntea*, ca element modulănt constitutiv al primei secțiuni a expoziției (Kohs), a doua secțiune fiind *Grupul temei secundare*.

Tema principală poate fi precedată de o *introducere*, adeseori o frază introductivă. Segmentarea temei principale în fraze sau perioade și identificarea tipurilor de cadențe vor conduce la stabilirea formei acesteia.

Ex: TP {Ss₁, Ss₂, Ss₃}

Design TP - aba'

Obs. Ss = subsecțiune la nivel de Frază sau Perioadă

În cazul unui grup tematic, componentele acestuia se vor nota astfel:

GTP: Tl₁; Tl₂; Tl₃; sau a₁; a₂; a₃.

b. Puntea (P)

Procesul modulatoriu de trecere din zona tonicii în zona dominantei sau relativei este realizat prin intermediul unei subsecțiuni care se numește *Punte* sau *Tranziție* (v. cap. 7 Rondo).

Puntea urmărește 3 *faze tonale*, respectiv 3 momente care declanșează și realizează modulația:

1. *Faza I* - faza stabilă tonal, dinaintea modulației;

2. *Faza II* – îndepărtarea de tonică prin apariția *sensibilei* noii tonalități - faza propriu-zis modulantă;
3. *Faza III* – întărirea noii tonalități prin apariția *sensibilei dominantei dominantei*.

Când acordul dominantei noii tonalități este precedat de propria dominantă, tonalitatea de bază dispare din sfera conștiinței auditive prin alterarea cromatică a însăși tonicii de bază (de exemplu do / do#) și astfel modulația este percepută ca fiind completă.

Redăm mai jos modul în care apar sensibilele tonalității Dominantei și Contradominantei în procesul modulației:

Faza I (si becar)	Faza II (fa#)	Faza III (do#)
Do	~ V (Sol)	~ V/V (Re)

Fig. 9.6.1.b. Ex: Momentele modulației unei punți în tonalitatea Do major

Fazele II și III se identifică în funcție de apariția alterațiilor cromatice care corespund celor două sensibile: pentru modulația la Dominantă alterarea cromatică ascendentă a treptei a IV-a și pentru modulația la Dominantă dominantei, alterarea ascendentă a treptei I. Astfel, în figura 9.6.1.b, faza II este marcată de alterarea cromatică ascendentă a treptei a IV-a (fa#), respectiv sensibila noii tonalități, ca element al acordului treptei V/V (acordul dominantei cu sau fără septimă din tonalitatea dominantei - re - fa# - la) sau vii⁰/V (acordul micșorat al treptei a VII-a din tonalitatea dominantei, fa#, la, do). Începutul fazei III este marcat de sensibila dominantei dominantei (DD - Re major), respectiv sunetul do#. Aceste alterații constitutive noilor tonalități trebuie diferențiate de diferitele ornamente cromatice. Sunetul do# apare în componența acordului de contradominantă (la - do# - mi) al tonalității dominantei (Sol major) și va fixa tonica de Re major transformată apoi în acord de septimă de dominantă (re - fa# - la - do) pentru a cadența definitiv pe tonica tonalității dominantei, Sol major.

În tonalități minore, faza a II-a a modulației către relativa majoră (III) nu necesită o alterație cromatică, deoarece în minorul natural treapta VII este și V din III (notat V/III). De exemplu, în la minor natural, acordul treptei a VII este sol - si - re, acord echivalent cu V din Do. Faza a treia însă va marca apariția sensibilei (fa#) dominantei tonalității Do major.

Modulația către relativa minoră (vi) va ține seamă de aceleași principii expuse mai sus. Faza a II-a va fi marcată de sensibila noii tonalități, iar faza a

III-a de sensibila dominantei noii tonalități (ca element al acordului V/V sau vii⁰ al noii tonalități).

În punțile modulatorii către relativa majoră sau minoră (III sau vi), se folosesc uneori armoniile omonimei pentru a nu epuiza efectul schimbării modului înaintea apariției *Temei secundare*. Aceste principii pot fi modificate în diferite situații tonale excepționale, prin introducerea altor tonici secundare decât cele necesare pentru realizarea strictă a modulației.

Fazele punții pot fi parcurse în cadrul unei singure *structuri*, unitară tematic și ca scriitură. De asemenea, în alte cazuri, fiecărei faze tonale poate să îi corespundă o structură proprie. Astfel, între fazele punții și structurile în cadrul cărora acestea se manifestă poate exista o corespondență sau, dimpotrivă să se creeze un conflict între planul tonal și cel structural.

Se crează următoarele cazuri:

- Puntea are o unică structură P, în cadrul căreia distingem cele 3 faze tonale, notate: *f1, f2, f3*.
- Celor 3 faze tonale le corespund 3 structuri notate: *P1, P2, P3* (respectiv punte1, punte2, punte3).
- Puntea parcurge două din fazele tonale într-o unică structură, iar a treia fază tonală se realizează printr-o structură distinctă. Vom nota: *S1 (f1+f2)* și *S2(f3)*.

Puntea parțial modulatorie este caracterizată prin absența unei faze. Fazele care pot fi omise sunt fie *faza I - stabilă tonal*, fie *faza III*. Lipsa primei faze va declanșa într-un mod abrupt modulația. În cazul în care lipsește *faza III*, noua tonalitate va fi pregătită doar de sensibila noii tonalități fără a aduce V/V ca tonică secundară. Aceasta se numește *punte parțial modulatorie*.

Puntea non-modulatorie nu comportă nici o modulație, aceasta încheindu-se cu o semicadență I-V după care urmează direct GTS în tonalitatea dominantei. Acest caz este valabil numai pentru sonatele în tonalități majore care aduc GTS în zona dominantei.

Puntea cu modulație evitată pregătește o anume tonalitate, dar GTS începe surprinzător într-o altă tonalitate decât cea așteptată.

Expoziții eliptice de punte sunt cazuri rare, care conectează direct TP de GTS sau folosesc un segment de legătură precum un acord sau câteva note melodice neacompaniate (Haydn, Schubert).

Din punct de vedere *tematic*, puntea poate debuta cu reluarea temei principale, pe parcursul căreia se produce modulația. Acesta este tipul de punte organic legată de tema principală.

Alteori, puntea realizează un travaliu motivic cu elemente din TP, sau este neutră tematic printr-o scriitură bazată pe figurații armonice sau melodico-armonice.

Atunci când puntea introduce material tematic nou, aceasta se va numi *punte cu temă proprie*. Uneori, puntea anticipă elemente ale GTS.

Puntea are și un rol în dramaturgia de ansamblu a Expoziției. Aceasta are rolul de a temporiza apariția prea bruscă a unui nou centru tonal și a unei informații tematice contrastante. Prin natura sa, puntea prezintă o mișcare armonică progresivă, creând o tensiune necesară între cele două blocuri tematice (Green).

Ca dimensiuni, puntea este în general proporțională cu TP și TS, realizând un echilibru între cele două zone tonale și tematice.

c. Grupul tematic secund GTS

Al doilea moment de expunere tematică este întotdeauna un grup tematic. O singură temă secundară este valabilă doar pentru lucrări de mici dimensiuni. Grupul tematic secundar GTS se mai numește și *Grupul temei secundare*. Prin această formulare se observă clar o opoziție între două teme - Tema principală și Tema secundară - și totodată între subordonatele acestora.

Grupul temei secundare conține, în general, 3 structuri¹¹, toate în aceeași tonalitate (a dominantei în tonalități majore sau a relativei în tonalități minore). În cadrul grupului pot exista variații de mod, adică producerea unui contrast prin utilizarea omonimei (dominanta minoră sau omonima relativei) înaintea apariției adevăratei tonalități.

Cele 3 structuri fundamentale care alcătuiesc grupul temei secundare sunt, după Zamacois, următoarele:

1. *Tema secundară propriu-zisă (II₁) sau b₁*
2. *Temă complementară (II₂) sau b₂*
3. *Temă concluzivă (II₃) sau b₃*

Notă: Unii autori (Kohs, Green) delimitează tema concluzivă față de GTS (v. 9.6.1.d)

1. *Tema secundară propriu-zisă* este, de regulă, de factură melodică, spre deosebire de *Tema principală* care este conturată în special ritmic¹².

Raportul tematic dintre TP și TS variază în funcție de gradul de înrudire dintre acestea. *Monotematismul* se exprimă fie prin afirmarea aceleiași teme

¹¹ Zamacois, Joaquin; "Curso de formas musicales" Span Press Universitaria, 1977, pag. 183.

¹² Bertelin "Tratado de Composition" numește GTP grup ritmic și GTS grup melodic.

(TP) pe funcția de TS (transpusă în altă tonalitate), fie printr-o variație a acesteia - care denotă descendența temei secundare din tema principală. Contrastul este, în aceste cazuri, doar tonal.

Contrastul tematic și tonal indică *bitematismul*.

Obs. Deși este vorba despre sonate cu două teme, vom diferenția caracterul monotematic în cazul înrudirii acestora de cel bitematic în cazul contrastului de informație muzicală. Astfel, sonata scarlattiană are două teme (idei) înrudite, păstrându-se în perimetrul monotematismului.

Vincent d'Indy remarcă în lucrarea *Cours de composition musicale* (Paris, 1903-1905) faptul că în faza de început a sonatelor cu două teme, autorii nu puneau accent pe individualitatea melodică a temelor, ca entități bine conturate. Temele erau mai degrabă "o emanație melodică a tonalității".

2. *Tema complementară* poate avea un caracter mai puțin particularizat. Adeseori are un caracter neutru tematic sau este o structură dezvoltătoare a unui anumit element motivic al TS propriu-zise. Alteori, însă, este mai expresivă decât tema secundară. Acest lucru se întâmplă în cazul în care TS a fost adusă la omonima dominantei sau relativei, iar tema complementară va exprima adevărata tonalitate.

Grupul temei secundare poate fi extins prin existența mai multor structuri complementare, pe care le vom nota astfel:

II1, II2, II3, II4, II5 etc. sau b₁, b₂, b₃.

În cadrul grupului, importantă este delimitarea structurilor și descrierea relațiilor dintre acestea.

3. *Tema concluzivă* - tratată și ca entitate separată la punctul "d" al acestui subcapitol (v. 9.6.1.d) - reprezintă ultima dintre structurile grupului tematic secund. Numită și *Concluzia expoziției*, aceasta poate avea un caracter cadențial (reprezentat printr-un șir de cadențe) sau poate avea temă proprie. Unii autori o delimitează de GTS, datorită faptului că, de multe ori, poate prelua material muzical din TP, având mai degrabă rolul unei codette a întregii expoziții.

Indiferent unde este plasată în schema formei, *tema concluzivă* reprezintă ultima structură care încheie expoziția și care are *funcție concluzivă tonală*.

Pe lângă aceste structuri de bază, GTS poate fi extins prin segmente de legătură (tranziții nemodulatorii), prin apariția mai multor structuri complementare și a mai multor structuri concluzive (*grup concluziv*).

Tema a III-a

În situația în care o temă din cadrul grupului secund afirmă o altă tonalitate decât cea a grupului, atunci aceasta va fi *Tema a III-a*. Dacă una din teme grupului secund are o deosebită pregnanță, chiar dacă nu afirmă o tonalitate proprie, aceasta poate fi considerată *Tema a III-a*.

d. Tema concluzivă (Grup concluziv)

Așa cum s-a arătat mai sus, ultima structură a Expoziției are rolul de a încheia această primă parte a formei de sonată și se numește *Tema Concluzivă TC* sau *Concluzia expoziției* (poate fi considerată ca structură a GTS sau ca structură independentă). Poate exista și un grup de fraze sau perioade cu funcția de *Grup concluziv*. Materialul tematic este preluat din teme precedente sau este autonom. Adeseori, se crează o *tranziție* către reluarea Expoziției în volta 1 sau către Dezvoltare, ca o prelungire a voltei a 2-a. Dacă Dezvoltarea începe în altă tonalitate decât se încheie Expoziția, tranziția va fi modulatorie.

e. Codetta este un fragment opțional, care se adaugă uneori Temei concluzive pentru a întări gradul de finalitate al Expoziției.

Prin urmare, GTS poate aduce aceeași temă în diferite ipostaze în sonatele monotematice, schimbarea tonalității fiind esențială pentru echilibrul formei. De asemenea, GTS poate fi doar o variație a TP, sau poate crea un puternic contrast (bitematism). Unitatea de tempo nu îngăduie totuși un mare contrast de caracter. Doar la romantici, GTS este marcat uneori și de o schimbare de tempo.

Grupul tematic secund juxtapune o serie de structuri mai mult sau mai puțin unitare ca factură. Acestea reprezintă secțiunile GTS și se vor nota astfel: II₁, II₂, II₃, etc. O altă variantă de notare care ilustrează și raportul tematic dintre ideile tematice ale grupului este: II_{1a}, II_{2b}, II_{3c}, etc.

Fiecare secțiune din GTS poate fi descrisă ca unitate structurală (nivel structural): frază, grup de fraze, perioadă, propoziție, formă bi sau tripartită, etc. Se stabilesc relațiile tematice în cadrul grupului și totodată față de TP sau materialul punții. Se identifică momentele de travaliu motivic și de dezvoltare (proces secvențiale, dezvoltări prin eliminare, elemente contrapunctice imitative, contrapunct ranversabil etc.). De asemenea, pot fi identificate "modulațiile de sintaxă", adică transformările scriiturii de tip omofon în diferite tipuri de polifonie: imitativă sau superpozițională dublă, triplă, etc.

În cadrul GTS pot apărea și segmente de legătură între secțiuni, numite *tranziții interioare*.

Raportul tonal între TP (GTP) și GTS variază în funcție de modul major sau minor în care este scrisă TP. În tonalități majore, cea mai des întâlnită situație este modulația la tonalitatea dominantei. Alte variante posibile sunt modulațiile la tonalitățile treptelor: III (major sau minor), VI (major sau minor). De asemenea, aceste trepte pot fi alterate ascendent sau descendent. Ex: Do - Mi_b sau Do - La_b. În tonalități minore, deplasarea se face către tonalitatea relativei sau a Dominantei minore.

9.6.2. Dezvoltarea

Dezvoltarea reprezintă un alt mod de abordare a materialului tematic expus anterior. Utilizând procedeele de travaliu motivic și de dezvoltare tematică, această parte a formei de sonată impune un anumit nivel energetic care propulsează discursul muzical către o culminație (sau către un șir de puncte culminante diferențiate).

Din punct de vedere tonal, se ating diferite zone tonale prin inflexiuni modulatorii la tonalități mai mult sau mai puțin îndepărtate. La nivelul subsecțiunilor se produc o serie de *mișcări armonice progresive*. Dar, la un nivel mai profund, aceste mișcări armonice sunt subsidiare (reductibile), se subordonează unei *prolongații armonice a Dominantei* (în cazul tonalităților majore) sau unei *mișcări armonice progresive* (în cazul tonalităților minore). Structura tonală a dezvoltării este diferită pentru tonalitățile majore față de cele minore. În tonalitățile majore, Dezvoltarea debutează în tonalitatea Dominantei (prelungind astfel tonica pe care s-a încheiat Expoziția) și se încheie pe V₇ din tonalitatea de bază, pregătind astfel repriza. Întreaga structură tonală a dezvoltării poate fi descrisă ca o *prolongație armonică (succesiune acordică)* a funcției dominantei. În cazul tonalităților minore, Dezvoltarea prelungește tonalitatea relativei (III) iar apoi evoluează către tonalitatea dominantei (V), transformată în acord de septimă de dominantă pentru t₀. Structura tonală în acest caz evoluează de la III la V, descriind astfel, pe ansamblu, o *mișcare armonică progresivă*.

Structura tonală a Dezvoltării

Tonalitate majoră: $\underbrace{V \quad V_7} / I$ *prolongație armonică*

Tonalitate minoră: $III \longrightarrow V - V_7 / I$ *mișcare armonică progresivă*

Fig. 9.6.2. Structura tonală a Dezvoltării

Fazele dezvoltării

Deși alcătuită dintr-un număr n de structuri diferite, dezvoltarea urmărește 3 faze tonale și totodată expresive. *Prima fază* este îndepărtarea de tonalitatea în care s-a încheiat expoziția, având un caracter mai liniștit în comparație cu următoarele faze. *Faza a doua* reprezintă parcurgerea mai multor zone tonale - "elongația maximă" față de tonalitatea de bază luată ca punct de echilibru - și totodată o tensionare a discursului muzical prin procedee dezvoltătoare de tip secvențial și dezvoltări prin eliminare. Materialul tematic suferă transformări importante pe toate planurile: al scriiturii (poate apărea o modulație de sintaxă), al armoniei sau în planul melodico-armonic. Poate, de asemenea, să apară o temă nouă, care nu va mai reveni pe parcursul lucrării, numită *Temă episod*.

Faza a treia reprezintă o amplă anacruză pentru Repriză. Această anacruză este, de regulă, o pedală pe dominantă tonalității de bază, care crează climaxul întregii forme de sonată, prin acumularea maximă a tensiunii muzicale. Această tensiune este creată datorită prelungirii momentului de așteptare a revenirii tonale și tematice. Este unul din momentele cele mai spectaculoase ale dramaturgiei formei de sonată.

Dezvoltarea poate avea diferite dimensiuni, în funcție de numărul structurilor pe care le conține. Dezvoltările mai ample sunt gândite pe grupuri de structuri (sau subsecțiuni). Aceste grupuri se alcătuiesc pe baza materialului tematic comun folosit. Un grup de structuri poate prelucra TP astfel: D_1 antecedentul; D_2 , consecventul, D_3 sinteză, etc. Aceste structuri vor forma grupul I al dezvoltării, etc.

Notarea secțiunilor dezvoltării poate ilustra atât numărul secțiunii respective cât și materialul tematic de unde acestea provin: D_1 (TP), D_2 (II_1), etc. Dezvoltarea are un caracter dinamic și datorită înlănțuirii conjuncte a secțiunilor. Pot apărea și modulații de sintaxă, prin introducerea tehnicii de *fugatto*. Ultima secțiune a dezvoltării cu rol de *retranzizie* crează un punct culminant printr-o pedală pe dominantă, pregătind debutul *Reprizei*.

Uneori, ultima secțiune a dezvoltării anticipă tema principală TP într-o altă tonalitate decât t_0 , creând așa-numita *falsă repriză*, după care apare adevărata repriză.

Notă: Din punct de vedere tonal, dezvoltarea formei de sonată este echivalentă cu prima structură din B-ul unei forme bipartite rotunjite, care prelungește funcția dominantei cu care s-a încheiat A-ul.

9.6.3. Repriza

Principiile care stau la baza reprizei în forma de sonată sunt:

- reluarea - parțial transpusă - a materialului tematic;
- principiul unității tonale;

Spre deosebire de expoziție, care prezintă un contrast tonal între TP (GTP) și GTS, repriza se caracterizează prin unitate tonală. Tensiunea armonică dintre cele două zone tonale va fi anulată prin prezentarea acestora în tonalitatea de bază (sau la omonimă).

Expoziție				Repriză			
TP	punte	GTS	TC	TP	punte	GTS	TC
t_0	~	t_1	t_1	t_0		t_0	t_0

Fig. 9.6.3-a. Paralelă între planul tonal al Expoziției și planul tonal al Reprizei în forma de Sonată.

Din punctul de vedere al planului tonal, pe ansamblul formei de sonată, rolul reprizei este acela de a completa mișcarea armonică rămasă "deschisă" în secțiunile anterioare. *Expoziția*, așa cum s-a arătat mai sus, rămâne tonal deschisă, prin cadențarea pe o nouă tonalitate, creând o "așteptare" a închiderii tonale. *Dezvoltarea* prelungește această "așteptare" prin inflexiuni modulatorii la diferite tonalități mai mult sau mai puțin apropiate. Adevărata "rezolvare tonală", la nivelul formei, survine odată cu *Repriza*, a cărei principală funcție este aceea de a finaliza mișcarea armonică de ansamblu, rămasă incompletă.

Expoziție	Dezvoltare	Repriză
$I \xrightarrow{\quad} I/V$ $i \xrightarrow{\quad} I/III$	$V \xrightarrow{\quad} V_7 / I$ $III \xrightarrow{\quad} V_7 / i$	$I \quad I$ $i \quad i$

Fig. 9.6.3-b Planul tonal de ansamblu al formei de sonată

Repriza TS sau a Grupului tematic secund (GTS) poate fi adusă și la omonimă, atunci când se intenționează păstrarea modului și totodată a ethosului propriu acestuia (major sau minor). În acest caz, GTS este adus pe tonica de bază, dar cu contrast de mod (contrast existent în expoziție). Dimpotrivă, dacă se intenționează schimbarea caracterului GTS, atunci în repriză acesta va fi adus la omonimă față de prima apariție. Tema concluzivă, TC și Codetta vor întări, de asemenea, tonalitatea de bază.

Obs. În general, când o idee muzicală este adusă în altă tonalitate decât cea de bază, în orice tip de formă, tendința este aceea de a o readuce transpusă în tonalitatea inițială pentru a reface echilibrul tonal (v. lied bipartit dublu – ABAB', rondo, etc.). Codele au, de asemenea, rolul de a uniformiza tonal ideile expuse în alte tonalități, reamintindu-le în tonalitatea de bază (Preludii, Studii, etc.).

Puntea în repriză nu mai are rolul de a modula spre tonalitatea TS, ci dimpotrivă, de a păstra tonalitatea de bază. De aceea, puntea poate să lipsească sau să fie incorporată în finalul temei principale TP sau GTP. În cazul în care se păstrează ca material muzical, puntea va diversifica conținutul tonal al reprizei prin inflexiuni modulatorii care însă nu vor părăsi definitiv tonalitatea de bază. Puntea în repriză va afirma dominantă tonalității de bază, pentru a pregăti transpoziția GTS.

Repriza formei de sonată readuce materialul tematic complet sau parțial, variat sau identic din punctul de vedere al configurației melodico-armonice, amplificat sau concentrat. Uneori, ordinea temelor este inversată (recurența temelor), adică este adusă întâi TS sau GTS și apoi TP, sau temele sunt aduse prin suprapunere. O altă variantă de debut a reprizei este "surpriza tonală", adică TP este adusă într-o altă tonalitate (de obicei, la tonalitatea subdominantei IV). TP este apoi reluată și în tonalitatea de bază sau se trece – prin intermediul punții – la GTS, fără să mai fie adusă în tonalitatea inițială. Ca și în cazul anticipării TP în ultima secțiune a dezvoltării și în acest caz denumirea va fi de *falsă repriză*).

Tipurile de reprize:

- a. statică
- b. dinamică (variata)
- c. concentrată
- d. amplificată
- e. incompletă
- f. recurentă (în oglindă)
- g. falsă repriză (v. 9.6.2)

Coda reprezintă secțiunea care încheie forma de sonată. Aceasta poate avea dimensiuni reduse (perioadă) sau poate cuprinde mai multe subsecțiuni. O codă mai amplă poate fi interpretată ca o a doua dezvoltare, fiecare subsecțiune având rolul de a prelucra din nou elemente ale materialului tematic. O astfel de codă se mai numește și *dezvoltare codală*. Subsecțiunile acesteia se vor nota astfel: C_1 , C_2 , C_3 , etc. și vor fi descrise în funcție de ideea tematică pe care o reprezintă. Material tematic inexistent în dezvoltare poate fi prelucrat în Codă. De asemenea, poate apărea și material muzical nou. Adeseori, începutul *dezvoltării codale* este asemănător cu începutul dezvoltării. Se poate face o corelație între Dezvoltare și Dezvoltarea codală, așa cum există o corelație între Expoziție și Repriză (Green):

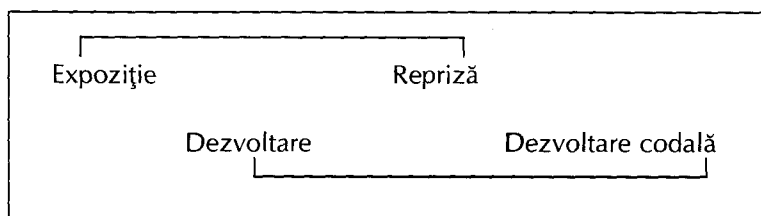


Fig. 9.6.3-c Relațiile dintre secțiunile formei de sonată

9.7. Sonate atipice

a. *Sonata cu introducere* amintește de deschiderea în tempo lent a *sonatei da chiesa*. O serie de uverturi, simfonii sau sonate debutează cu o introducere lentă. Această introducere are, în prima fază un caracter de obicei solemn, apoi prezintă o temă proprie urmată de o mică dezvoltare (tratare) a acesteia. Forma în general este bipartită, mișcarea armonică evoluând dinspre tonică spre tonalitatea dominantei sau relativei. Uneori, introducerea se înlanțuie conjunct cu TP a expoziției, sau se leagă de aceasta printr-un segment de legătură.

Din punct de vedere tonal, introducerea pendulează între major și minor, pentru a nu epuiza valențele armonice ale tonalității de bază.

Introducerea poate fi autonomă tematic sau să propună "în germene" materialul tematic al sonatei. *Motive generative* pot stabili conexiuni cu ideile principale ale formei de sonată. Segmente din introducere pot fi inserate în forma propriu-zisă de sonată (în dezvoltare sau în codă), realizându-se o legătură organică între cele două entități (v. *Sonata "Pathétique" op. 13 nr.8 de Beethoven*).

Anumite Sonate pot prezenta în final un Epilog.

Epilogul este un tip de codă care nu are legături tematice cu forma propriu-zisă de Sonată și care contrastează prin tempo și caracter (mod, metru).

b. *Rondo Sonată* (v. cap. 7.4) este o formă hibrid, care combină caracteristici din ambele forme. Aplicată unui rondo mic, schema de rondo-sonată va fi ABA C(Dezv.)A, iar pentru un rondo mare (clasic) va fi ABA C(dezv.) AB'A (episodul B va fi adus în repriză în tonalitatea de bază). Anumite lucrări aduc în C atât un nou material (episod 2), cât și o dezvoltare (Marele Rondo Sonată).

c. *Sonata fără dezvoltare* (numită și *forma de sonatină*¹³) se caracterizează prin omiterea secțiunii dezvoltătoare: ABAB' (v. Cap. 4 Forma de lied bipartit dublu). Pentru lărgirea acestei forme, poate fi inserată o mică dezvoltare în repriză, între TP și TS. Această formă este utilizată atât în părțile lente ale sonatelor, concertelor sau simfoniilor, precum și în structurarea anumitor uverturi clasice. Acestea, pe lângă forma de sonată, pot să adopte tipul de *sonată fără dezvoltare*.

9.8. Paralelă între forma sonatei scarlattiene și forma sonatei clasice vieneze

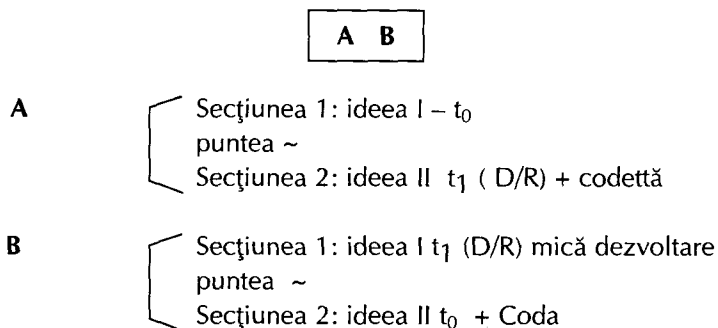
Pornind de la structura sonatei scarlattiene, forma de sonată clasică se deosebește de aceasta prin:

- 1) proporția mărită a temelor; grupuri tematice GTP și GTS și nu doar TP și TS.
- 2) contrast între cele două grupuri tematice, nu numai tonal. Deși încă apar sonate monotematice (TS este aceeași cu TP sau temă desprinsă din TP), în general grupul tematic secund GTS reprezintă un contrast puternic față de GTP, moment în care s-a cristalizat bitematismul;
- 3) GTS - grupul tematic secund poate cuprinde "n" teme;
- 4) puntea cu cele 3 faze tonale este construită pe suprafețe mai ample și uneori chiar poate avea o temă proprie;
- 5) Codetta sonatei scarlattiene devine în sonata clasică Tema concluzivă TC sau Concluzia expoziției. Opțional, poate apărea și o Codettă după TC, care se prezintă, de regulă, ca un șir de cadențe;
- 6) mica dezvoltare din debutul secțiunii a 2-a din sonata scarlattiană devine în sonata clasică o secțiune de sine stătătoare, numită dezvoltare – traviu tematic care prelucrează total sau parțial materialul din expoziție;

¹³ "Forma de sonatină" desemnează, după unii autori, o sonată fără dezvoltare (Green, Kohs), spre deosebire de genul "sonatină" care utilizează o formă de sonată de dimensiuni mai reduse (n.a).

- 7) din punct de vedere tonal, dezvoltarea începe în tonalitatea în care s-a încheiat expoziția (în sonata scarlattiană, B-ul începe în tonalitatea în care s-a încheiat A-ul), iar în finalul ei se aduce o pedală pe dominantă tonalității de bază, pregătind repriza;
- 8) prin detașarea dezvoltării ca secțiune de sine stătătoare, se ajunge la o construcție ternară: expoziție, dezvoltare, repriză;
- 9) repriza reia întregul material prezentat în expoziție și este unitară tonal (grupul tematic secund este adus în tonalitatea de bază); Sonata scarlattiană nu are o repriză propriu-zisă, care să reia în tonalitatea de bază ambele teme (nu numai tema secundă).
- 10) Sonata clasică diversifică tipurile de repriză: statică; variată; concentrată; amplificată; incompletă; recurentă; falsă repriză (aduce tema în altă tonalitate, ulterior în tonalitatea de bază);

Schema Sonatei scarlattiene



Compozitorii preclasici italieni preferau sonatele cu 2 mișcări, din acest motiv acest tip de sonată s-a numit *Sonata italiană*. Compozitorii clasici vienezi au preluat și acest tip de sonată. Astfel, din cele 49 de sonate pentru pian de Haydn și 32 de sonate de Beethoven, 20% sunt în 2 mișcări (Newman, pag. 133-34).

Schema formei de sonată clasică vieneză

A	B	A'
---	---	----

EXPOZIȚIA t_0 ~ t_1 (D/R, etc.)

A TP (Tema I sau GTP) - t_0
 Puntea ~ t_1 (D/R, etc.)
 GTS - grup tematic secund- t_1 (D/R, etc.)
 (II1, II2..II n)
 TC - concluzia

DEZVOLTAREA $t_1 \sim t_n \sim t_0$ V $_7$

B D_1, D_2, D_3, D_n

REPRIZA t_0 t_0
 A' TP (Tema I sau GTP) - t_0

Puntea
 GTS grup tematic secund + TC t_0
 Coda (c_1, c_2, c_n)

9.9. Exemplu de analiză

Beethoven: Sonata "Pathétique" op. 13 nr. 8 în do minor – partea I

Sonata "Patetica" de Beethoven debutează cu o *introducere lentă*. Acest lucru amintește de sonata barocă italiană, care debuta cu o parte lentă.

INTRODUCEREA

Forma introducerii: bipartită simplă continuă

A	B
do~ Mib	Mib ~ do

Secțiunea 1 (A) (m.1-5) - model de o măsură, secvență, dezvoltare prin eliminare și cadență. Motivul introducerii reprezintă un motiv generator, care

va fi inserat și în forma de sonată propriu-zisă (în Dezvoltare și Codă), în scopul unei legături organice între Introducere și Allegro-ul de Sonată. Motivul generator se caracterizează printr-o scriitură omofonă, izoritmă, contrast dinamic *fp*, o configurație ritmică proprie și insistență pe o treaptă (note repetate). D.p.d.v. tonal, se realizează o modulație din do minor la tonalitatea B-ului, respectiv Mi bemol major și o revenire la tonalitatea de bază prin înlănțuire conjunctă cu debutul formei de Sonată.

Secțiunea 1 (A) are structura unei *propoziții* (Pr.) - sau *frază dezvoltătoare* prin prezența procesului secvențial și al fragmentării:

Pr.₁{1(model)+1 (secvență)+ 1/2 + 1/2 + 1 (cadență)}

t_0

$t_1 V_7$

Secțiunea 2 (B) (m.5-11) este, de asemenea, o propoziție sau frază dezvoltătoare: model de 1 măsură cu două submotive; secvență; dezvoltare prin eliminare; motiv cadențial secvențat; cadență.

Pr.₂ {[1(model) + 1(secv.) + 1 + 1/2 + 1/2 + [1+1+1 (Cadență)]}

t_1

$t_0 V_7$

ALLEGRO de SONATĂ

Expoziția: dublă expunere prin repetare cu volta a 2-a.

TP - Tema 1 - *perioadă modulantă* (8+8) măs. 1-17. Deoarece motivele 1 și 2 sunt echivalente (motivul 2 repetă la octava superioară motivul 1), nu se crează suficientă informație pentru a forma o frază de 4 măsuri. Se va considera o frază cu dublă extensiune de 8 măsuri.

Puntea: Puntea 1 (faza tonală 1) - stabilă tonal (m. 17,5 – 25) - nivel de *Frază repetată*;

Obs. Această structură poate fi considerată și o extensie postcadențială; Formula de acompaniament va fi folosită în II₁ și II₃;

Puntea 2 (faza tonală 2) – modulantă (m. 25 – 33) - *proces secvențial*;

Puntea 3 (faza tonală 3) – pedală pe dominantă noii tonalități mib minor (35 –40) *dezvoltare prin eliminare*.

Puntea parcurge cele trei faze tonale în cadrul a 2 structuri, astfel:

Structura 1 – faza tonală 1

Structura 2 – fazele tonale 2 și 3.

Puntea 1 - conține 8 măsuri, structurate 4+4 / frază repetată;

Puntea 2 - element tematic din Tema 1, model / secvență 1;

Puntea 3 – secvența 2, dezvoltare prin eliminare, pedală pe mi bemol V + segment de legătură (anacruza TS);

Grup tematic secund GTS:

II1 – (m.41–78) - *Propoziție*¹⁴ (*frază dezvoltătoare*) mi b, un șir de procese secvențiale și dezvoltare prin eliminare (8+8+8+4+4+2+2+2); în-lănțuire conjunctă;

II2 – (m.79 –103) – Mi b major – *Perioadă* structurată 12+12, alcătuită din 2 fraze în lanț de câte 12 măsuri fiecare structurate 4+6+2 (Frază în lanț de 12 măsuri).

II3 – (m.103-110) – *Frază repetată variat*, structurată 4+4. Conturul melodic din introducere (măș.4-augmentare ritmică a primei figuri a cadenței).

II4 – TC – (m.111-122 volta I și 111–122 bis volta II) – tema concluzivă folosește ca material tema principală TP la nivel de frază amplificată de 12 măsuri. Din punct de vedere tonal, TC este deschisă, legându-se prin cele 2 volte cu reluarea expoziției (doV₇) și cu prima structură a dezvoltării (solV_{6/5}).

Dezvoltarea

D1 – (m.123–126) - insert din introducere, sol minor cu modulație spre mi minor. Contrast agogic, tempo Grave. Model / Secvență / Repetare variată / cadență.

D2 – (m.127-156) – combinație între tema I și motivul introducerii augmentat ritmic în tempo allegro; *Propoziție* (*Frază dezvoltătoare*) proces secvențial (6+6) plus schimbarea modelului, proces secvențial și cadență (4+4+6+4).

¹⁴ Notă: Unii analiști consideră tema secundă odată cu apariția tonalității Mi bemol major, măș. 79, tema în mi bemol minor fiind puntea 3 cu temă proprie.

D3 – (m.157-184) – pedală pe dominantă tonalității de bază, do minor.
Frază dezvoltată în lanț - frază repetată cu amplificare și cadență, cu rol de anacruză pentru repriză (8+12+8).

Repriza

Tema I (m.185) este amplificată printr-un proces dezvoltător al frazei 2, respectiv segmentul al doilea reprezentat prin acordurile coborâtoare de doimi – desinența frazei. Această amplificare, de la măsura 197, joacă rolul de punte (structurile punții din expoziție sunt înlocuite cu această dezvoltare).

Punte 1 – faza 1 din punte lipsește.

Punte 2 – (m.197) - faza 2 coincide cu momentul amplificării temei 1 proces secvențial: model / secvență 1;

Punte 3 – (m. 205) reprezintă secvența 2 plus segmentul de legătură - anacruza temei II1.

Grupul tematic secund GTS

II1 – (m.211-243) fa minor ~ do (m.223 pedală pe do minor V)

II2 – (m.243-267) în tonalitatea de bază

II3 – (m.267-275) frază repetată variat

TC (II4) (m.275 - 284); Concluzia cu material din TP.

Coda:

Coda 1 (C1) - (m.285-288) insert din introducere

Coda 2 (C2) - (m.289-300) material tematic din T1 plus cadența finală 6+6.

Teme de seminar

- ☐ Analizați forma de sonată sub toate aspectele expuse în acest capitol.
- ☐ Realizați o lucrare scrisă în care să expuneți teoretic problemele legate de forma de sonată.
- ☐ Realizați scheme în urma analizelor efectuate asupra formelor de sonată selectate din bibliografia de mai jos.
- ☐ Comentați structura tonală a formei de sonată.
- ☐ Comentați raportul dintre design și planul tonal.
- ☐ Identificați corespondențele dintre secțiunile formei de sonată d.p.d.v. tonal, structural și tematic.
- ☐ Cum determinați fazele punții? Dar ale Dezvoltării?
- ☐ Câte tipuri de Reprize cunoașteți?

Bibliografie muzicală:

Beethoven: Sonate

Mozart. Sonate

Haydn. Sonate

Brahms: Sonate

Chopin: Sonate

Enescu: Sonata în fa# minor pentru pian

Capitolul 10

Aplicații ale formei de sonată în genul cameral

Forma de sonată în CVARTETUL instrumental

Extensii stilistice: Béla Bartók

Forma de sonată se regăsește în partea I din majoritatea lucrărilor de muzică de cameră clasice, romantice și chiar ale sec. XX, pentru diverse tipuri de formații precum: trio-uri, cvartete, cvintete, sextete, septete, etc. Acest capitol își propune o extensie stilistică, prin analiza primei părți din Cvartetul nr. 2 de Bartók.

Pentru studiul elementelor de limbaj bartokian se recomandă analiza pieselor pentru pian cuprinse în lucrarea cu caracter didactic MIKROKOSMOS. Aceste piese vor fi analizate după următorul plan de analiză:

10.1. Algoritm de analiză a limbajului bartokian:

1. *sistemul intonațional*: moduri; tonalități; bi-tonalism; bi-modalism; moduri complementare; operațiuni cu moduri (intersecții, reuniune¹); module de cluster; totalul cromatic; etc.
2. *sintaxa*: polifonică, omofonă, monodică, heterofonică sau combinații.
3. *configurația ritmică*: formule ritmice generatoare; pulsații unitare sau diferite; poliritmii; operațiuni de variație ritmică (augmentare, diminuare, divizare, concentrare, recurență ritmică, ritmuri non-retrogradabile, etc.)
4. *observații cu privire la metru*: omogen, eterogen, unitar, alternativ, polimetrii, etc.
5. *nivele structurale*: segmentarea în unități structurale (rânduri melodice, motive, celule, etc); delimitarea secțiunilor; codificarea secțiunilor (ab, aba, etc)
6. *forma generală* – încadrarea lucrării în tiparele de forme cunoscute

¹ Vieru, A; "Cartea modurilor", Editura Muzicală București 1980.

(bipartite, tripartite, monopartite etc.) sau în categoria formelor libere (unice).

7. *schema formei*

10.2. Exemplu de analiză a limbajului bartokian:

Bartok - Mikrokosmos nr. 98 vol. IV

1. *Sistem intonațional*: modal pe două centre: minor armonic pe re; lidian pe re; dorian pe sol (cu trepte mobile);
2. *Sintaxa*: monodie (unison în octave);
3. *Configurația ritmică*: izoritmie; început anacruhic;
4. *Metru*: 2/4 – unitar;
5. *Structura*: 4 rânduri melodice;
6. *Forma*: bipartită;
7. *Schema*: AB (A=4 motive; B=6 motive).

10.3. Analiză: Béla Bartók – Cvartetul de coarde nr. 2 – Partea I

Formă de Sonată

Expoziția: TP (Tema principală) Tema I (m.1-7)

Puntea:

Punte 1 (Structura 1) (m.7-19);

Punte 2 (Structura 2) (m.20-31)

GTS Grupul tematic secund cuprinde 4 structuri diferite;

II₁ – (m.32-38,5)

II₂ – (m.38,5-49)

II₃ – (m.50 – 61)

TC – Concluzia Expoziției (62 – 69)

Dezvoltarea: D₁ – (m.70-81)

D₂ – (m.82 – 93)

D₃ – (m.94-102)

D₄ – (m.103 – 107)

D₅ – (m.108 – 116)

Repriza: TP T1 – (m.117-123)

Puntea:

P1 (Structura 1) (m.124-131);

P2 (Structura 2) (m.132-135 și 137-140)

GTS Grupul tematic secund

TII₁ – (m.141-143)

TII₂ – (m.144-148)

TII₃ – (m.149-154)

TC – (154 -161)

Coda: C₁-(m.162); C₂ (m.171); C₃ (m.174)

Detalii analitice:

Scriitura este în general polifonică superpozițională sau imitativă. Folosește ca procedee de prelucrare tematică transformările intervalice și ritmice, variații de registru sau de scriitură. Lucrarea are o mare complexitate ritmică, metrică (măsuri alternative) și agogică. Deși este o lucrare gândită modal, forma de sonată se conturează pe tiparul clasic.

Este un exemplu de transferare în lumea modală a unui arhetip formal generat de corespondența dintre un anumit sistem intonațional și o anumită sintaxă (respectiv forma de sonată generată de sistemul tonal și categoria sintactică monodia acompaniată omofon).

Expoziția

Tema I prezintă ca intervale caracteristice succesiunea de cvarte perfecte ascendente (mi, la, re) și descendente (do#, sol#, re#) precum și segmente ale modului cu structura *ton / semiton*.

Acompaniamentul, realizat de vioara 2 și violă, asigură o pulsație ritmică sincopată constantă.

Alte detalii: armonii modale; paralelisme de 2m și 2M; contrapunct între vioară și cello;

Puntea: P1 (structura 1) prelucrare a motivului generativ α (vioara m.2-3) prin extensie intervalică și dezvoltare prin eliminare.

P2 (structura 2) scriitură imitativă, având la bază motivul α redus.

GTS: II₁ - intervale caracteristice: 3^{ta}, 5^{ta} mărită, 3^{ta} micșorată.

La măs.36 apare elementul notat cu x (broderie superioară care a apărut prima dată în punte la m.21).

II₂ - realizează o proliferare a intervalurilor mari; polifonie latentă la vioara 1 și 2 prin joc de registre; ascensiune dinamică spre un punct culminant (m.50).

II₃ - reprezintă structura II₁ var. - expusă în alt registru și suprapusă cu elementul tematic x.

II₄ - concluzia expoziției; tempo liniștit cu *rallentando* (*calando*).

Dezvoltarea

D₁ - prelucrează α ;

D₂ - joc de registre, polifonie latentă;

D₃ - reia scriitura din T₁ (contrapunct vioara 1 și cello, care încadrează un acompaniament cu pulsație de șaisprezecimi la vioara 2 și violă);

D₄ - *sostenuto*, momente de izoritmie cu sincope, care pregătesc D₅;

D₅ - mare anacruză pentru repriză.

Repriza

TI var.

Puntea: P₁ var prelucrează T₁; P₂ var. pregătește GTS

GTS:

II₁ - variație de registre;

II₂ - caracter de tranziție cu elementul tematic x;

II₃ - prelucrează α ;

TC - concluzie;

Coda (c₁ c₂ c₃).

Teme de seminar:

- ☐ Studiați forma de sonată în cvartete clasice și ale sec. XX.
- ☐ Comentați elementele de limbaj folosite de B. Bartók în *Cvartete*.

Bibliografie muzicală:

Mozart: *Cvartete*

Beethoven: *Cvartete*

Debussy: *Cvartet*

B. Bartók: *Cvartete*

Enescu: *Cvartete*

Partea a 4-a
Studiul formelor polifonice
vocale și instrumentale

(Evul mediu, Renaștere, Baroc –
extensii stilistice în Clasicism și sec. XX)

Capitolul 11

Forme și genuri polifonice vocale

11.1. Conceptul de Polifonie

Polifonia este o sintaxă muzicală care se definește prin suprapunerea mai multor linii melodice cu evoluție independentă pe axa orizontală dar controlate de un proces armonic comun pe axa verticală.

Evoluția pe axa orizontală reprezintă *forța cinetică*, forță care propulsează discursul muzical. Planul vertical armonic semnifică *forța de coeziune* a materialului muzical.

Structura fundamentală care stă la baza construcției polifonice este *melodia*. Aceasta reprezintă organizarea înălțimilor și a duratelor pe axa orizontală a desfășurării muzicale.

Melodia este exprimarea *monodică* a unei idei muzicale - la o singură voce, la unison sau unison multiplicat în octave. *Monodia*, ca formă străveche de expresie artistică orală, avea un caracter liber, în permanentă transformare, datorat lipsei suportului grafic al notației muzicale. Prin tradiția orală se transmiteau anumite prototipuri structurale melodice care erau preluate în creația colectivă și interpretate în grup (Comes, 1984).

Instabilitatea și imprecizia liniilor melodice executate în grup au produs pe axa verticală o diversificare a înălțimilor. Din cântarea monodică în grup au rezultat 2 tipuri de sintaxe: *heterofonia* și *polifonia*. Aceste sintaxe se regăsesc atât în tradiția populară cât și în cea cultă. Originile polifoniei culte se găsesc în practicile muzicilor tradiționale de tip oral, numite *polifonie populară sau primitivă*.

Polifonia populară

Tipuri de polifonii rezultate din cântarea monodică în grup:

- a. *Polifonia paralelă* - în octave, cvinte sau cvarte paralele (intervale considerate perfect consonante după teoria lui Pitagora); 3-țe, 6-te (în Marea Britanie); în unele regiuni geografice chiar 2-de și 7-me paralele (Peninsula Balcanică, Africa Orientală)¹.
- b. *Heterofonia* - rezultată din ornamentarea unor voci și suprapunerea acestora cu variante simplificate ale aceleiași melodii; structurile heterofonice alternează unisonul cu pluri-vocalitatea.
- c. *Isonul* - este un procedeu de polifonizare a monodiei. Simplificarea la limită a unei structuri melodice conduce la un singur sunet ținut, peste care se suprapune linia melodică ornamentată. Acest procedeu s-a numit *ison* sau *bourdon*. Mai târziu, într-o formă figurată și ritmizată, isonul este înlocuit cu structuri *ostinate*, folosite în muzica instrumentală. În polifonia cultă europeană, anumite forme polifonice variaționale precum Passacaglia și Ciaccona folosesc ideea de ostinato sub forma *basului ostinat* (melodie ostinată).
- d. *Antifonia* - presupune opoziția dintre două entități sonore: fie două grupuri corale, fie soliști și cor sau cor și ansamblu instrumental. Antifonia are un caracter responsorial și se bazează pe principiul alternanței în vederea obținerii unor contraste.
- e. *Imitația* - este un caz particular al antifoniei în care vocea sau grupul care răspunde preia în mod identic același material ritmico-melodic.

Toate aceste tipuri de structuri polifonice incipiente reprezintă de fapt *proto-structuri polifonice*, care caracterizează *polifonia populară sau polifonia primitivă* (Comes, 1984). Din perspectiva actuală, anumite tipuri de polifonii rudimentare sunt mai apropiate de ceea ce a fost definit ca *heterofonie* - adică o alternanță între identitate și non-identitate melodică având ca rezultat pendularea între unison și pluri-vocalitate (Niculescu, 1980).

Controlul pe axa verticală a procesului armonic nu are o deosebită semnificație în polifonia populară din cauza caracterului improvizatoric, instabil al desfășurării înălțimilor și duratelor. Linia melodică "îngroșată" sau "subțiată" reprezintă factorul esențial al acestor structuri *polifonice / heterofonice*.

¹ Comes, Liviu, "Lumea Polifoniei" Editura Muzicală București 1984, pag. 36.

Polifonia cultă europeană

Constituirea unui sistem de notație a înălțimilor și a duratelor, precum și caracterul diatonic al muzicii europene, bazată în special pe modurile heptatonice, au fost factorii principali care au condus la apariția și înflorirea polifoniei culte occidentale. Intervalele melodice au putut fi proiectate și pe axa verticală, dând naștere unor combinații precise și stabile armonice. Valențele *sistemului diatonic heptacordal* vor fi fundamentate teoretic în Evul Mediu, fapt care a propulsat creația muzicală polifonică. Mai târziu, în muzica instrumentală, introducerea acordajului temperat a avut o contribuție importantă în ceea ce privește stabilizarea combinațiilor armonice (Comes, 1984).

Polifonia cultă s-a născut tot ca o manifestare a cântării monodice în grup. Caracterul fix al liniilor melodice religioase au focalizat interesul asupra altei dimensiuni care putea îmbogăți materialul muzical și anume dimensiunea armonică. Jocul heterofonic dintre unison și pluri-vocalitate poate fi echivalat cu contrastul dintre consonanță și disonanță pe axa verticală. Polifonia europeană de tip vocal s-a extins și asupra muzicii instrumentale, dând naștere unor genuri polifonice pur instrumentale sau vocal-instrumentale.

Se disting 2 tipuri fundamentale de polifonie:

- Polifonie superpozițională (simpla suprapunere de voci independente);
- Polifonie imitativă (folosește procedeul numit imitație – ex. motetul, ricercarul, fuga, canonul, etc.).

11.2. Scurt istoric al evoluției scriiturii polifonice generatoare de forme polifonice

Prima mărturie despre scriitura polifonică o reprezintă *tratatul Musica Enchiriadis* de Ogier (sec. IX) care vorbește despre un cântec la 2 voci *Rex coeli, Domine Maris*. Melodia care conține textul este la vocea inferioară, iar vocea superioară - fără text - pornește de la unison, se îndepărtează la o cvartă și se întoarce la unison. Această formă rudimentară de polifonie la 2 voci se va numi *diafonie* sau *organum primitiv*.

Alte cunoștințe despre începuturile polifoniei se găsesc în *Tratatul despre muzică* de Huckbald (sec. al-IX-lea) care atestă existența unui contrapunct între cântecul gregorian (vocea inferioară) și una sau două voci independente².

La baza lucrărilor polifonice în perioada cuprinsă între sec. IX – XVI se aflau cântările gregoriene (culegere de cântări bisericești), peste care se suprapuneau una sau mai multe voci cu evoluție paralelă, oblică sau contrară.

² Herman, V., "Originile și dezvoltarea formelor muzicale" Ed. Muzicală București, 1982.

Forme polifonice incipiente medievale

Organum este prima structură de tip polifonic la 2 voci. Evoluția acestei forme va fi marcată de trecerea de la *mișcarea paralelă* a vocilor la *mișcarea oblică și contrară*.

În prima etapă, *organum-ul* era alcătuit dintr-un cânt gregorian atribuit vocii inferioare, numită *vox principalis* și o voce superioară numită *vox organalis* în *mișcare paralelă* la intervale de 4^{te} și 5^{te} (conform ideii de consonanță dedusă din teoria lui Pitagora).

Mai târziu, *vox principalis* va fi simplificat ritmic și se va numi *cantus planus* și ulterior *cantus firmus*, iar *vox organalis* va deveni *discantus*.

Melodia gregoriană, deși suferă transformări – fie prin simplificare fie prin ornamentare – va reprezenta nucleul tematic în contextul formelor polifonice medievale.

Organum-ul înflorit (sec. XII) este o formulă mai avansată, care va da o mai mare libertate sopranului prin ornamentări și chiar melisme. În raport cu vocea din bas care se caracteriza prin note lungi, vocea organală va executa mai multe note corespunzătoare unei note ținute, producând tipul de *mișcare oblică*. *Organum-ul înflorit* introduce și o a 3-a voce.

Discantus (sec. XI-XII) este o formă evoluată de *organum* care mută interesul asupra vocii superioare. Adoptarea principiului de *mișcare contrară a vocilor* a reprezentat un pas semnificativ în evoluția scriiturii polifonice.

Conductus-ul are o scriitură polifonică în general izoritmă, silabică, melodia principală fiind la vocea superioară. Textul, inițial religios, devine laic.

Gymel este o structură polifonică la 2 voci care folosește în special intervalele de 3-țe și 6-te paralele.

Hocket este o tehnică de întrerupere a fluxului melodic prin introducerea unor pauze la diferite voci, creând un efect de "pulsatie" a texturii polifonice.

Organum-ul practicat la Notre-Dame (Ars antiqua, sec. XII-XIII) care beneficia și de notația ritmică, poate fi clasificat după raporturile ritmice dintre voci astfel:

- *organum purum / duplum* caracterizat prin mișcarea liberă a ambelor voci, fără un ritm specificat;
- *copula* se caracterizează prin mișcarea strictă a vocii superioare și o mișcare mai liberă la vocea inferioară;
- *discant* caracterizat prin mișcarea strictă a ambelor voci (introduce mișcarea contrară, notă contra notă sau *punct-contra-punct*).

În general, vocea din bas, numită și *tenor* (de la cuvântul în limba italiană *tenere* care înseamnă *a ține*) va fi alcătuită din valori ritmice mai mari decât vocea superioară. Unui sunet ținut la vocea din bas îi puteau corespunde până la 13 sunete cu valori mai mici la vocea superioară.

Leonin și Perotin, reprezentanți ai Școlii de la Notre-Dame, dezvoltă și introduc diferite stiluri de *organum*. *Perotin* este considerat părintele muzicii polifonice culte. Acesta introduce *organum triplum și quadruplum, conductus-ul, rondeau-ul și motetul*.

Motetul medieval (sec. XIII) derivă din *organum in florit*. Este o primă tentativă de a elibera polifonia din constrângerea scriiturii "notă contra notă".

Motetus sau motulus înseamnă în limba latină "mic text". Peste textul principal în limba latină, vocea organalis introduce alt text, tot de origine liturgică. În sec. XIII sunt introduse chiar texte de origine laică. Polifoniștii vremii au suprapus peste vocea principală cu text liturgic texte diferite laice pentru fiecare voce.

Vocea principală - *tenore* - cu timpul va fi înlocuită de un instrument, deschizând astfel drumul spre muzica vocal-instrumentală.

Motetul medieval combină sacralul cu profanul și vocea cu instrumente muzicale.

11.3. Epocile polifoniei vocale

Ars antiqua (sec. XII-XIII): *Leonin și Perotin*, reprezentanți ai Școlii pariziene de la Notre Dame, reușesc consolidarea polifoniei la 3 voci cu utilizarea prioritară a consonanțelor perfecte. Apare *motetul* din *organum-ul în florit*.

Ars nova (sec. XIV): *Guillaume de Machault*, în Franța, cultivă formele de origine populară *ballade, virelei, rondeau*. *Francesco Landino*, reprezentant al școlii italiene, utilizează formele populare precum: *madrigal, ballata, caccia*. *Ars nova* italiană introduce un element care reprezintă o mutație fundamentală pentru evoluția polifoniei – *imitația*. *Canonul – imitație continuă* – devine unul dintre cele mai folosite procedee muzicale polifonice. *Philippe de Vitry* contribuie la dezvoltarea notației măsurate prin lucrarea teoretică *Ars Nova*.

Renașterea (sec. XV-XVI) este epoca de aur a polifoniei vocale. Excepționala dezvoltare a tehnicii imitative, precum și instituirea consonanțelor considerate imperfecte precum terța

și sexta drept punct de sprijin în structurile armonice au condus la înflorirea fără precedent a genurilor și formelor polifonice. În sec. XV, *Ockegem* scrie un canon numit *Deo gratias* la 36 de voci. Alți compozitori franco-flamanzi precum Dufay, Obrecht, Binchois desăvârșesc scriitura polifonică.

Pe lângă celelalte genuri polifonice precum motetul, missa, apare *chansonul polifonic*, care răstoarnă importanța vocilor și combină elemente muzicale populare cu cele culte. Chansonul polifonic desemnează *sopranul* ca purtător al liniei melodice principale, de factură laică, înlocuind *tenorul* din muzica religioasă. Compozitori franco-flamanzi, renumiți pentru acest gen au fost: Josquin de Prés, Passereau, Jannequin, etc.

În Italia se cristalizează genul *madrigalului* (sec. XVI), care este o lucrare polifonică amplă bazată pe construcția și tehnica polifonică a *motetului*. Madrigalul este o fuziune între genul popular *frottola* și motetul religios, având drept consecință laicizarea motetului și polifonizarea frottolei (Comes - "Lumea Polifoniei"). Compozitori ai genului *madrigal* au fost: Orlando di Lasso, Andreea și Giovanni Gabrielli, Cypriano da Rore (acesta din urmă introduce cromatizarea liniilor melodice). Apare *madrigalul cromatic*, cu înlocuirea doimii cu pătrimea ca unitate de timp, fapt care a revoluționat ritmica muzicală. Apar partituri cu voci suprapuse și bare de măsură. Gesualdo da Venosa îmbogățește printr-o hiper-cromatizare fondul intonațional al epocii, anticipând cromatismul wagnerian și chiar dodecafonismul sec. XX. *Madrigalul dramatic* este reprezentat de Claudio Monteverdi. În Anglia, madrigalul apare în creația lui Gibbons, Dowland, Morley

Palestrina reprezintă cel mai de seamă compozitor al Renașterii. Prin creația sa, Palestrina a orientat muzica europeană cultă spre o evoluție a limbajului muzical care a dus la trecerea de la sistemul modal la cel tonal-funcțional.

În motetele sale, Palestrina utilizează cu predilecție modul ionian, folosind *sensibila* la încheierea frazelor polifonice. Acest fapt a avut o importanță crucială prin producerea *cadenței autentice*, element primordial în sistemul tonal-funcțional.

Barocul (XVI-XVIII) marchează o bifurcație între muzica vocală și cea instrumentală. Se cristalizează conceptul de tonalitate (v. cap. 12).

11.4. Motetul Renașterii

Motetul Renașterii își are originea în motetul medieval. Provenit din organum și discantus (2,3 voci), motetul medieval era o formă liturgică răspândită în Apusul Europei în sec. XII-XIII. Din acest tip de scriitură se va naște

Motetul Renașterii, formă de o mare importanță în dezvoltarea genurilor polifonice complexe atât vocale cât și instrumentale.

Motetul renașcentist este construit dintr-un lanț de fraze polifonice imitative care au la bază un text religios. Frazele polifonice, de factură imitativă, crează structuri *oblice* (adică vocile intră și cadențează pe rând).

Frazele polifonice se încheie printr-o cadență melodică, folosind *sensibila*. Se va renunța la forma plagală a modurilor renașcentiste, generalizându-se forma autentică. Folosirea sensibilei la încheierea frazelor reprezintă un germene de gândire tonală. Prin această tehnică, s-au putut realiza cvasi modulații, diversificând contextul intonațional (Comes&Rotaru), 1986.

Forma motetului renașcentist este binară:

1. secțiune expozitivă (A);
2. secțiune evolutivă și cadența finală (B).

Prima secțiune reprezintă expunerea imitativă a primului verset.

A doua secțiune nu aduce o dezvoltare în termenii clasici, ci o serie de contraste:

- ◆ capetele tematice mai scurte;
- ◆ imitațiile mai libere;
- ◆ structuri omofone (acordice);
- ◆ melisme;
- ◆ schimbări de metru (apare metru ternar);

Cadența reprezintă o încheiere lărgită, ornamentată, bazată pe ultimul verset. Are rolul de a "frâna" fluxul muzical și totodată de a echilibra forma.

Alte forme polifonice instrumentale și vocale generate de motet sunt: *Ricercarul* - un "motet" instrumental, cu o construcție similară, care va conduce la cristalizarea *fugii*; *Madrigalul* - un gen vocal care are aceeași scriitură ca motetul, dar cu text laic și *Chanson-ul polifonic*.

11.5. Aria da capo (barocă)

Aria da capo, specifică barocului, are o construcție complexă (compozită) ternară discontinuă. Fiecare parte este în sine o formă simplă (în general bipartită) și are material tematic și caracter propriu, asigurând contrast de tempo între secțiuni. Indicația *da capo* introduce în baroc tendința formelor ternare cu repriză, forme care se vor afirma cu predilecție în clasicism și

romantism, în special în lucrările instrumentale. Ideea de repriză înseamnă *repetiție după contrast*, spre deosebire de *repetiție*, care înseamnă o reluare imediată.

Pe lângă introducerea ideii de repriză - *da capo* - aria barocă se distinge prin modul de tratare a raportului dintre solist și orchestră. Orchestra nu are doar un rol acompaniator, ci prezintă secțiuni de egală importanță cu ale solistului.

Aria da capo barocă (Green) debutează cu un pasaj orchestral. Pe parcursul lucrării există mai multe momente de *tutti orchestral* care, prin natura lor tematică, fac referire la primul pasaj orchestral, se "reîntorc" la ideea muzicală expusă la începutul lucrării. De aceea, secțiunile de *tutti*, în care orchestra evoluează singură, se vor numi *ritornelli* și se vor nota *ritornello 1*, *ritornello 2*, etc. Structura tonală a ariei baroce este asemănătoare cu cea a lucrărilor instrumentale ternare compozite, precum Menuetul și Scherzo-ul cu Trio. Asemănarea constă în ideea de a asambla două forme simple bi sau tripartite, (Menuet / Trio / Menuet) pe principiul celor 3 faze ale discursului muzical: *expunere*, *digresiune*, *reexpunere*. Diferența constă în tipul de mișcare armonică a părții a 2-a (B). În lucrările instrumentale ternare compozite, trio-ul este tonal închis, prezentând o singură mișcare completă armonică. În aria da capo, partea mediană B este în general tonal deschisă, având o mișcare armonică progresivă (modulantă).

Între cele două părți A și B este un mare contrast de tempo și de expresie, dar și de mod (B-ul începe la relativă). Prima parte este un Largo, iar a doua parte un Allegro. Există totuși cazuri în care apar asemănări motivice între părți și un contrast mai mic de tempo și expresie, în funcție de text.

Ritornello reprezintă o particularitate importantă pentru aria barocă și în general pentru muzica vocală cu orchestră (duete, terțete, etc.). Aria da capo începe și se termină cu un ritornello. Pe parcurs, intervențiile orchestrale capătă rolul unor *interludii*, în special în prima parte. În partea mediană, ritornello este mai puțin folosit. Din punct de vedere tematic, ritornello poate fi bazat pe melodia solistului, sau complet diferit. În cazul în care este diferit, ritornello este conceput astfel încât să poată fi suprapus cu tema solistului, cu rol de acompaniament.

Repriza A-ului nu este întotdeauna identică. Aceasta poate fi uneori concentrată prin omiterea sau comprimarea unor secțiuni.

Temă de seminar:

- Analizați motete și madrigale renașcentiste. Realizați schema acestora, extrageți modurile și comentați tehnicile polifonice și gradul de apropiere față de conceptul de tonalitate.

Bibliografie muzicală:

Palestrina: Motete
Gesualdo da Venosa
Adam de la Halle
Orlando di Lasso

**11.6. Genuri polifonice vocale: Missa,
Requiemul, Oratoriul, Pasiunea**

Missa reprezintă un gen vocal sau vocal-instrumental. Missa se compune dintr-o succesiune de motete. Ordinea părților era prestabilită de liturgia catolică propriu-zisă:

1. Kyrie eleison
2. Gloria
3. Credo
4. Sanctus
5. Benedictus
6. Agnus Dei

Missa - ca serviciu religios - este de mai multe feluri, în funcție de modul în care este oficiată: 1. *Missa lecta* (citită); 2. *Missa cantata* (citită și cântată de preot); 3. *Missa solemnis* (vocală și instrumentală, oficiată cu ocazii speciale).

Requiem-ul (Messa da Requiem) este o missă cu caracter funerar. Acesta cuprinde un număr variabil de părți, unele comune cu cele ale missei. Cele mai întâlnite părți sunt următoarele:

1. Introitus - Requiem aeternam
2. Kyrie eleison
3. Dies irae
4. Rex tremendae
5. Recordare
6. Confutatis
7. Lacrimosa

8. Offertorium
9. Sanctus / Benedictus
10. Agnus Dei
11. Lux aeterna
12. Communio - Libera me

Oratoriul este un gen muzical vocal simfonic amplu, bazat pe un libret cu un conținut religios sau laic.

Pasiunea este un gen muzical vocal simfonic care se deosebește de Oratoriu prin faptul că textele sunt preluate din Evanghelii.

11.7. Exemplu de analiză:

1. Beethoven: *Missa solennis*

1. Kyrie eleison
2. Gloria
3. Credo
4. Sanctus / Benedictus
5. Agnus Dei

Partea I: Kyrie eleison

Forma: **A (Kyrie eleison) B (Christe eleison) A' (Kyrie eleison)**

A: m. 1- 85 Re major

- text: Kyrie eleison;
- metru binar;
- scriitură de tip coral;
- antifonie cor / grup de soliști;
- fugatto (m. 59);

B: m. 86 -128 (Fugă liberă) si minor

- text: Christe eleison;
- metru ternar;
- schimbare agogică: Andante assai ben marcato;
- schimbare de tonalitate: si minor;

- schimbare de sintaxă: scriitură imitativă de tip fugă; combinație între scriitura de tip coral și polifonie imitativă.

A': m. 128 Re ~ Sol ~ Re

- text: Kyrie eleison;
- scriitură tip coral omofon;
- antifonie;
- proces dezvoltător secvențial m.168.

Notă: Forma ternară rezultă din cele 3 versuri - Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison - care simbolizează *trinitatea*. Structurile antifonice dintre cor și soliști reprezintă dialogul dintre credincioși și preot. Kyrie eleison este prezentat de 3 ori de către cor, căruia îi răspund pe rând soliștii. Prima parte a acestei lucrări se remarcă printr-o mare organicitate realizată prin integrarea corului și soliștilor în scriitura de ansamblu.

Partea a III-a: Credo

Formă amplă de factură polifonică alcătuită din 7 secțiuni și Codă cu 3 sub-secțiuni: A A' B C D E A' Coda

A: - plan tonal: Sib ~ do ~ Mib ~ re

- a₁ (m 1-17) Credo; temă fugatto, asociată versetului "Credo"
- a₂ (m. 17-34) "patrem" caracter omofon

A' - Sib

- a₃ (m. 34) Credo
- a₄ (m. 56) "ante"
- a₅ (m. 70) "consubstantialem patri" (se prefigurează tema fugii din final)
- a₆ (m. 90) "Qui propter nos homines"
- a₇ (m. 98) "descendit de caelis"

B: - (m. 124) mod dorian pe re; Adagio

- text: "et incarnatus" - soliști; în final corul intonează recto-tono versetul : "et incarnatus"

C: - (m. 144) Re, metru ternar

- text: "et homo factus est"

- D:** - (m. 156) re
 - d₁ (m. 156) Crucifixus etiam pro nobis" (sforzandi, sincope)
 - d₂ (m. 167) "passus" (m. 167 - disonanțe do / do#)
- E:** - (m. 188) Fa
 - text: "et resurexit"
 - Introducere cor a capella
 - e₁ (m. 194) Allegro molto; "Et ascendit in caeli" / gamă ascendentă;
 - e₂ (m. 221) Judicare vivos
- A"** - (m. 264) Fa; text: "Credo"
- Coda** - c₁ (m. 306) Sib; "et vitam venturi saeculi"; Allegretto; Fugă dublă (Contrasubiectul obligat are funcția de al 2-lea Subiect)
 - c₂ (m. 372) Allegro con moto; a doua Fugă dublă "et vitam venturi saeculi"
 - c₃ (m. 433) Grave; Sib; "Amen"; scriitură de coral care se diversifică polifonic.

11.8. Extensii stilistice în limbajul sec. XX

Exemplu de analiză: Penderecki *Dies Irae* - Oratoriu închinat victimelor de la Auschwitz

Părți:

1. Lamentatio
2. Apocalypsis
3. Apotheosis

Spre deosebire de lucrările vocal simfonice precum missa și requiem-ul, care au la bază *motetul*, oratoriul *Dies Irae* transformă scriitura polifonică imitativă (tipică motetului) în *texturi*. Aceste texturi conțin o mișcare interioară realizată prin *micro-polifonii* (evenimente non-mensurate aglomerate ca valori ritmice și ca distanțe intervalice între voci; pe verticală se obțin clustere sau microclustere "mișcătoare"). Frazele polifonice sunt înlocuite cu *structuri non-mensurate* (numerotate de la 1 la 13) care reprezintă *texturi organizate prin micro-polifonii și micro-heterofonii*. Penderecki, în etapa avangardistă a creației sale, a creat și utilizat notații neconvenționale (notația proporțională non-mensurată, diferite tehnici de emisie vocală sau instrumentală, etc.). A integrat textura în limbajul muzical contemporan ca o sintaxă care reprezintă o aglomerare de evenimente sonore cu efect global. Detaliile melodico-ritmice nu mai sunt semnificative în acest tip de scriitură, acestea fiind asimilate de structuri aglomerate complexe, care "le cuprind". Auzul nu mai poate distinge detalii la nivelul intonațional, ritmic sau armonnic și comută interesul către perceperea unui "timbru global" al unei anumite suprafețe muzicale. Articularea macrostructurii se va face la nivelul acestor suprafețe de text muzical, diferențiate prin încărcătura lor timbrală³ care rezultă din jocul "rarefiere / aglomerare" al texturilor.

Raportul dintre text și muzică este de asemenea neobișnuit. Tratarea textului literar este de o manieră novatoare. Textul semnifică prin sonoritatea cuvintelor în sine, nu prin înțelesul lor. Contextul muzical sugerează semnificația cuvintelor. Penderecki distribuie silabele cuvintelor la diferite voci (pe verticală) sau atribuie diferitele cuvinte ale unui vers concomitent la diferite voci, având ca efect suprapunerea acestora. Astfel, citirea unui cuvânt sau a unei fraze se poate face pe axa verticală. Prin această tehnică, înțelesul cuvintelor se pierde, dar se păstrează doar "starea" pe care acestea o induc și sonoritatea care se crează din "ciocnirea" silabelor și cuvintelor suprapuse, din aglomerarea acestora pe verticală.

³ V. Teodorescu-Ciocănea, Livia, *Timbrul muzical- Strategii de compoziție*, Ed. Muzicală București 2004, cap. VIII. Modulații aperiective.

11.8.1. Elemente de limbaj în lucrarea vocal simfonică

Dies Irae de Penderecki:

- *Scriitura orchestrală* nu reprezintă un acompaniament, ci un context timbral care însoțește și comentează discursul vocal;
- Folosirea *registrelor extreme* pentru obținerea unor constraste timbrale și a unor efecte dramatice;
- Sintaxa: *textura* – o structură aglomerată de informație muzicală care capătă semnificație prin efectul global.
- Scriitura vocală: introducerea unor *tipuri neconvenționale de emisie vocală*: șoapta, țipătul, glissando, etc.
- Sintaxa scriiturii vocale corale: *texturi cu heterofonii aglomerate*; texturile corale se realizează pe secțiuni reduse ca dimensiuni, intens cromatizate, până la cluster.
- Parametrul ritmic, deși *cvasi-liber*, este controlat pe suprafețe mari.

11.8.2. Analiza părții I *Lamentatio* din oratoriul *Dies Irae* de Penderecki

- Din punct de vedere expresiv, fiecare dintre cele 13 structuri exprimă “un strigăt” ilustrat prin indicațiile dinamice de crescendo de la nuanțe foarte mici *ppp* către nuanțe de *fff*;
- Colaj de texte din 3 autori (Broniewski, Aragon, Rosewich);
- Forma de ansamblu: Bipartită dublă (AB A'B'); pornind de la ideea transferării *motetului* în limbaj contemporan - motetul având o construcție bipartită - prin extensie am putea afirma că lucrarea are forma unui motet dublu;
- Succesiune de 13 structuri realizate prin polifonie de grup de tipul texturilor (micro-polifonii, heterofonii);
- Sistem intonațional: totalul cromatic utilizat prin micro-zone de cluster;
- Zona expresionistă: întuneric și stridentă.

Forma părții I: Lamentatio

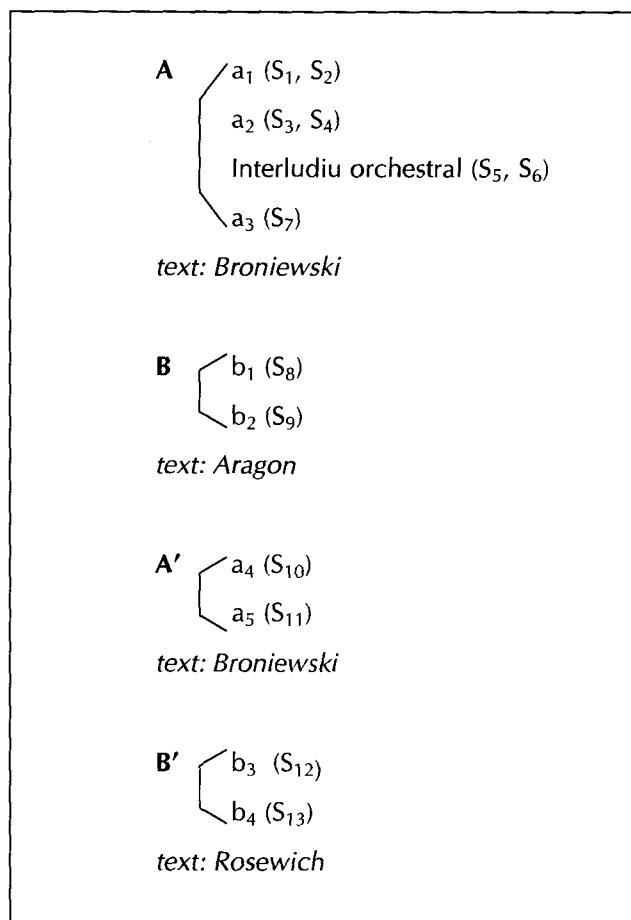


Fig. 11. 8.2 - Schema formei: "Lamentatio" partea I
din oratoriul *Dies Irae* de Penderecki

Temă de seminar:

- ☐ Realizați analiza scrisă a unei părți dintr-o Missă sau dintr-un Requiem aleasă din bibliografia indicată mai jos.

Bibliografie muzicală:

Beethoven: Missa solemnis;

Mozart: Requiem;

Fauré: Messa da Requiem;

Verdi: Messa da Requiem;

Brahms: Recviemul german;

Capitolul 12

Forme și genuri polifonice instrumentale ale barocului – Invențiunea și Fuga

12.1. Invențiunea

Invențiunea este o formă polifonică la 2 sau 3 voci, dedicată unui instrument cu claviatură (clavecin, pian), fiind cristalizată dintr-o practică improvizatorică.

În afară de lucrările denumite explicit *invențiuni*, precum *Invențiunile la 2 voci*, sau *Invențiunile la 3 voci* (numite și *Sinfonii*), acest tip de scriitură se regăsește și în anumite preludii din *Clavecinul binetemperat* sau mișcări din sonate sau partite de Bach.

Bach, prin invențiunile sale la 2 sau 3 voci, crează un tipar care se aseamănă sub anumite aspecte cu fuga.

Pe ansamblu, invențiunile pot fi secționare binar sau ternar, în funcție de cadențele bine definite care reliefează planul tonal, astfel:

- A. Parte expozitivă
 - B. Parte evolutivă și Cadența finală (Coda)
- sau:
- A. Parte expozitivă
 - B. Partea evolutivă
 - A. Revenirea tonală și tematică

Spre deosebire de fugă, la care revenirea tonală este adeseori și tematică, la invențiune revenirea este mai mult tonală.

Caracteristici: Invențiunea se caracterizează prin folosirea cu predilecție și aproape continuă a unui număr restrâns de motive sau chiar a unui singur motiv. Invențiunea are o temă unică, scurtă, la nivel de motiv sau grup motivic, având un număr prestabilit de voci. Tema se imită la intervale de 8^{vă}, 5^{tă} sau 4^{tă}, ascendente sau descendente. Spre deosebire de fugă, subiectul invențiunii poate debuta concomitent cu contra-subiectul, ceea ce face uneori dificil de stabilit care este tema propriu-zisă.

Contra-motivele care însoțesc motivul principal crează frec-vent structuri de tipul contrapunctului dublu.

Motivele de bază pot suferi schimbări intervalice, dar în general ritmul și caracterul lor rămân nealterate. Acestea nu sunt tratate întotdeauna imitativ, ci și secvențial.

Invențiunea se construiește prin alternanța dintre expuneri tematice polifonice imitative și interludii (structuri modulatorii polifonice construite prin procese secvențiale). Caracteristica interludiilor (episoadelor) constă în faptul că în componența lor, motivul tematic apare incomplet și este supus prelucrării. Interludiile sunt puține sau pot chiar să lipsească (E.B. Kohs, 1976).

Interludiile sunt de cele mai multe ori realizate chiar cu motivul tematic, prin suprapunerea segmentelor acestuia și crearea unui model care va fi secvențat în scopul unei modulații. Unele invențiuni sunt scrise în canon.

12.2. Fuga

Fuga se definește prin alternanța dintre două tipuri de structuri: structuri expositive polifonice imitative numite *expoziții* și structuri tranzitive modulatorii numite *interludii sau episoade*.

Fuga este cea mai evoluată formă polifonică instrumentală sau vocală, cu un număr prestabilit de voci (3 sau 4, mai rar 2 sau 5). După unii autori, fuga nu este neapărat o formă, ci reprezintă o sumă de procedee contrapunctice: imitația, contrapunct superpozițional dublu/ triplu, tehnică de stretto, etc. Fuga reprezintă o culme a polifoniei baroce, prin evidențierea *unui echilibru între organizarea contrapunctică și cea armonică* (E.B. Kohs). Se caracterizează printr-o continuă *expansiune*, care uneori pune în discuție existența unei reale reîntoarceri sau reexpoziții. Din acest motiv, E.B. Kohs o consideră mai degrabă o formă deschisă:

„Forma deschisă implică o continuă expansiune și creștere, mai degrabă decât o reîntoarcere explicită la sfârșit, ca în formele închise, precum tripartita sau forma de rondo, etc.

Manfred Buxofzer afirmă că *„trăsătura comună a tuturor fugilor este continua expansiune realizată printr-un lanț de expuneri imitative”*.

12.2.1. Tipuri de fugă

Prezentăm, în această lucrare, tipologia indicată de M.A. Souchay (*Das Thema in der Fuge Bachs*, în B.Jb., 1927, 1930) adoptată și de D. Voiculescu (*Fuga în creația lui J.S. Bach*, Ed. Muzicală, 2000, p. 138).

- 1.a. Fuga simplă - fuga fără contrasubiect;
- 1.b. Fuga monotematică – fuga cu o singură temă (subiect);
- 2.a. Fuga dublă – fuga cu 1 contrasubiect obligat;
- 2.b. Fuga cu 2 teme (subiecte);
- 3.a. Fuga triplă – fuga cu 2 contrasubiecte obligate;
- 3.b. Fuga cu 3 teme (subiecte);
- 4.a. Fuga cvadruplă - fuga cu 3 contrasubiecte obligate;
- 4.b. Fuga cu 4 teme (subiecte);
5. Fuga în oglindă / Contrafuga - fugă cu răspuns inversat;
6. Fuga în stretto – care afirmă tehnica de stretto încă din expoziție;
7. Fuga tip ricercar – fugă fără interludii (stil italian);
8. Fuga canonică.

Fuga cu 2 teme este de 2 tipuri:

- a. prima temă are expoziție și evoluție proprii, după care este suprapusă cu a 2-a temă (fugă cumulativă, cu 2 secțiuni);
- b. fiecare temă are un număr de expoziții și episoade proprii, după care sunt prezentate simultan (tip bachian, cu 3 secțiuni). Tema a 2-a va fi expusă în tonalitatea de bază.

Fuga dublă (cu 1 contrasubiect obligat) este de 2 tipuri:

- a. subiectul și contrasubiectul obligat (cu funcție de al doilea Subiect) sunt prezentate concomitent de la început în contrapunct dublu;
- b. contrasubiectul obligat apare ca un contrapunct față de Răspuns.

Notă: Fuga cu contrasubiect obligat este considerată de unii autori fugă dublă. Pentru a se evita confuzia termenilor, unii autori propun utilizarea denumirii de fugă cu 2 teme, pentru a se deosebi de fuga cu contrasubiect obligat, numită fugă dublă și fugi cu 3 teme spre a se deosebi de fuga triplă cu 2 contrasubiecte obligate) - D. Voiculescu "Fuga în creația lui J. S. Bach", Ed. Muzicală 2000 - pag. 138.

Fuga cu 3 teme precum și cea **cu 4 teme** se construiesc similar cu cea cu 2 teme. Aceste teme vor avea expoziții proprii succesive care vor fi suprapuse în final (sinteză tematică), fie vor fi cumulate pe parcurs.

Fuga triplă va avea 2 contrasubiecte obligate cumulate.

Fuga în oglindă sau **Contrafuga** va folosi Răspunsul în oglindă, adică în ipostază inversată.

Fuga în stretto va folosi cu predilecție tehnica de stretto, uneori chiar odată cu apariția Răspunsului (stretto maestrale) și se va construi din succesiunea mai multor zone de stretti, uneori lipsindu-i episoadele.

Fuga canonică folosește imitația de tip continuu - tehnica de canon.

12.2.2. Construcția arhitectonică a fugii

Fuga derivă pe de o parte din formele vocale renașcentiste precum motetul, chansonul sau madrigalul vocal renașcentist și pe de altă parte din formele instrumentale precum *ricercar*ul, *canzona* sau *fantasia*. Ca și motetul, fuga se caracterizează printr-o succesiune de fraze polifonice imitative. În sec. al XVII-lea, *ricercar*ul și *canzona* (da sonar) pentru orgă, precum și *fantasia* (lucrări care combină caracteristicile celor două tipuri polifonice imitative) erau principalele tipare de lucrări instrumentale în Italia, Anglia și Germania.

Fugile care nu conțin interludii (episoade), adică structuri tranzitive de alt tip decât cele imitative, provin din *ricercar* (ex. *Fuga nr. 1 în Do major* din WTK vol. 1 de Bach). *Ricercar*ul provine la rândul său din motetul sacru, având un caracter mai sobru.

Fugile care conțin și episoade modulante provin din *canzona da sonar*, având un caracter mai laic (D. M. Green). *Fuga nr.2 în do minor* vol. 1 precum și majoritatea fugilor din WTK de Bach sunt exemple de acest tip.

Fugile sunt lucrări independente sau asociate cu anumite tipuri de lucrări mai puțin contrapunctice, uneori chiar de factură omofonă. Rezultă astfel diferite cupluri precum: *preludiu și fugă*, *toccată și fugă*, *fantezie și fugă*, *coral și fugă*.

Pe ansamblu, fuga se poate segmenta, după criteriul tonal, în 3 zone:

1. zona expozitivă (*Expoziția sau Expunere*);
2. zona evolutivă (*Evoluția sau Digresiune tonală*);
3. zona revenirii tonale (*Reexpoziția sau Reexpunerea*);

Zona a 3-a poate fi pregătită de o intrare la subdominantă SD, numită *repriză mediană subdominantică*.

În cazul în care există o revenire tonală și tematică asemănătoare primei expoziții aceasta se va numi *revenire tonală și structurală*.

Obs. Dacă nu există o revenire explicită tematică și structurală care să delimiteze o a 3-a zonă, fuga poate fi secționată binar, respectiv:

1. zona expozitivă (*Expoziția sau Expunere*)
2. zona evolutivă (*Evoluția sau Digresiune tonală*) + zona revenirii tonale.

După unii muzicologi, majoritatea fugilor bachiene se divid binar (v. Czaczkes): Expoziție / Dezvoltare.

Termenul de dezvoltare este utilizat cu precauție în cazul fugii, pentru a nu fi confundat cu secțiunea numită *Dezvoltare* din forma de sonată și nici cu procedeele dezvoltătoare tipice acesteia. Dezvoltarea în cazul fugii nu se referă la o prelucrare a temei sau a temelor fugii în sensul beethovenian.

Tema fugii nu se dezvoltă, ci evoluează tonal, adică este prezentată în diferite contexte tonale. Interludiile sunt momentele de dezvoltare propriu-zisă, în care segmente ale temei sunt prelucrate secvențial și variațional. Secțiunea corespunzătoare zonei evolutive - denumită de unii autori *Dezvoltare* sau *Divertisment* - reprezintă o dezvoltare într-un sens mai larg: poate avea dimensiuni mai mari decât zona expozitivă, aduce variație tonală și structurală. Expozițiile cuprinse în divertisment vor afirma diferite tonalități și pot avea un număr variabil de intrări tematice, neexistând obligativitatea de a prezenta tema la toate vocile pentru care este scrisă respectiva fugă. Astfel, în dezvoltare pot fi expoziții cu o singură intrare, în cuplu de câte 2 intrări S/R sau la 3 sau 4 voci - rezultând o expoziție completă asemănătoare expoziției I. Ultima expoziție a divertismentului (dezvoltării) este adeseori adusă la tonalitatea subdominantei pentru a pregăti revenirea tonală și o cadență completă la nivel structural: SD – D – T.

Partea cea mai riguroasă a fugii este expoziția I. Cele mai puțin predictibile evenimente sunt cele care urmează după expoziție și care formează "dezvoltarea". Dezvoltarea poate fi segmentată în subsecțiuni, după suprafețe tonale, cadențe, procedee contrapunctice, etc.

Fugile prebachiene sunt statice tonal, adică nu transpun tema în alte tonalități decât cele folosite pentru Subiect și Răspuns, respectiv alternarea dintre Tonică și Dominantă (Buxtehude, J.C.F.Fischer, F. Couperin). *Fugile bachiene evoluează tonal prin apariția mai multor expoziții în diferite tonalități, prima dintre acestea fiind tonalitatea relativei majore sau minore (debutul zonei evolutive).* *Expozițiile din cadrul zonei evolutive se mai numesc "reprise mediane (Rm), iar ultima apariție a temei se va numi "reprise finală" (Rfin).* (D. Voiculescu, 2000)

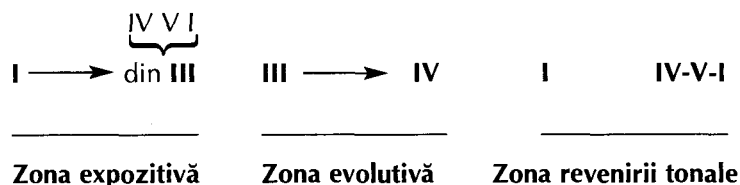
Structura tonală a fugii

Structura tonală a unei fugi rezultă din modul în care cadențele armonice concluzive (V-I) segmentează discursul muzical.

Astfel, structura tonală a unei fugi de tip prebachian, care prezintă ca variație tonală doar relația dintre Tonică și Dominantă, fără a afirma prin cadențe concluzive și alte centre tonale va fi descrisă ca o *prolongație armonică*:



Structura tonală a unei fugi bachiene, cu evoluție tonală dinamică prin afirmarea mai multor centre tonale definite prin cadențe concluzive V-I, va fi interpretată astfel:



Elementele de construcție a fugii

Fugile prezintă similitudini nu atât în formă, cât în procedeele contrapunctice folosite. Din punctul de vedere al formei se poate afirma că fiecare fugă este independentă. Fugile pot fi forme binare, ternare, uneori chiar de rondo (D. Voiculescu, 2000).

Fuga alternează două tipuri de structuri:

1. structuri expozitive (expoziții)
2. structuri tranzitive (episoade)

“Alternările dintre expunerile tematice și episoade - procedeu care caracterizează principalul corp al celor mai multe fugi, pot fi descrise ca cicluri repetate de tensiune și relaxare armonică, de disonanță și consonanță” (Ellis Kohs).

Structurile expozitive conțin expuneri tematice imitative ale temei. În zona expozitivă (expoziția I), tema apare în dublă ipostază: subiect S (pe tonică) și răspuns R (pe dominantă). Intrările alternează funcția de tonică și funcția de dominantă. După primul set de intrări, expunerile tematice alternează cu structuri modulante, dezvoltătoare, numite *episoade*.

Expunerile tematice imitative din celelalte zone (evolutivă și zona revenirii tonale) se numesc *expoziții sau reprize mediane* (ex. expoziția nr. 2, 3, etc. sau repriza mediană nr. 1, 2, etc.). Ultima reluare a temei se numește *repriza finală*¹.

Între structurile imitative care au la bază S se află secțiuni tranzitive cu rolul de a lega fie secțiunile (zonele) între ele, fie diferite intrări tematice. Aceste structuri tranzitive se numesc *interludii sau episoade*.

¹ Voiculescu, Dan; *Fuga în creația lui J. S. Bach*. Ed. muzicală București, 2000.

Episoadele sau interludiile sunt secțiuni în care subiectul nu apare complet și care dezvoltă un material deja expus. Acestea sunt numite de Gedalge² *dezvoltări sau divertimente (it. gli sviluppi o divertimenti)*. Episoadele (sau interludiile) sunt construite cu segmente din temă, din contrasubiect, sau au material muzical propriu. Episoadele sunt de cele mai multe ori procese secvențiale care au la bază un model oblic.

Până la momentul primului episod, fuga poate fi asemănată cu un canon. Libertatea episoadelor crează contrast și totodată relief față de expunerile tematice. Episoadele sunt *modulatorii* (cu excepția celui care apare spre sfârșitul fugii) și *remodulatorii*, adică ajută la restabilirea sensului de stabilitate tonală prin remodularea - în momentele cheie - la tonalitatea de bază.

Episoadele pot fi împărțite în două categorii: *episoade interioare și exterioare*.

Episoadele interioare se găsesc în interiorul unei structuri expozitive și au doar rolul de a remodula de la un Răspuns la un Subiect. Segmentul care se găsește în Expoziția I și care are rolul de a face legătura între Răspuns și o nouă intrare a Subiectului - adică are rolul de a remodula de la tonalitatea dominantei la tonalitatea inițială - este supranumit *episod fals, interludiu fals sau interludiu expozițional (sau expozitiv)*. Acesta, spre deosebire de celelalte episoade, este mai scurt și nu are un caracter dezvoltător, ci reprezintă doar un segment de legătură remodulant.

Episoadele exterioare fac legătura între expoziții și au rol propriu-zis modulant. Numerotarea episoadelor va începe cu cel care face trecerea dintre expoziția I și expoziția II, respectiv dinspre zona expozitivă către zona evolutivă.

Fuga poate fi privită, în desfășurarea sa, ca o alternanță între structurile expozitive imitative și structurile tranzitive modulatorii (dezvoltătoare). Aceasta poate fi descrisă ca având un anumit număr de expuneri tematice - *expoziții* - pregătite tonal de *episoade*. Fuga are o evoluție tonală mai mult sau mai puțin variată, în funcție de tonalitățile atinse și de raporturile dintre acestea.

Totodată, privită din punctul de vedere al dramaturgiei muzicale, se pot determina cele 3 momente: *expunere, digresiune și revenire tonală*.

Astfel, la nivelul profund al structurii tonale, se pot identifica 3 zone, în funcție de aceste 3 momente:

1. Zona expozitivă
2. Zona evolutivă
3. Zona revenirii tonale

² Gédalge André *Trattato della FUGA* - Edizioni Curci - Milano 1987 - pag. 16, cap. VII - pag. 120-162. Versione italiana di Renato Parodi.

Aceste zone vor acoperi, fiecare un anumit număr de expuneri tematice și episoade, în funcție de cadențele concluzive principale care la delimitează.

12.2.3. Zona expozitivă

Zona expozitivă cuprinde: expoziția I, urmată în anumite cazuri de intrări suplimentare sau chiar de o contraexpoziție.

Expoziția I (expoziția propriu-zisă) este partea cea mai strictă și mai predictibilă a fugii. Expoziția I debutează cu Subiectul prezentat monodic, urmat de imitații ale acestuia la un număr prestabilit și constant de voci. Vocile se numesc: *Sopran, Alto, Tenor, Bas* pentru fugile la 4 voci și *Sopran, Alto (sau Tenor), Bas* pentru fugile la 3 voci. Succesiunea vocilor este variabilă.

Subiectul este prezentat neacompaniat, monodic. Excepție fac anumite fugi duble, quasi fuga și fuga acompaniată.

În cazul în care Subiectul apare însoțit de un acompaniament liber, autonom față de fuga propriu-zisă la una sau la mai multe voci, atunci fuga se va numi *fugă acompaniată* (ex. *fugile din cadrul unei misse*).

Subiect / Răspuns

Tema expusă pe tonică se numește *Subiect*. Imitația la cvintă ascendentă sau cvartă descendentă (în tonalitatea Dominantei) se numește *Răspuns*. Imitația pe treapta (sau tonalitatea) subdominantei se numește *Răspuns* la Subdominantă.

Tema poate fi la nivel de frază sau motiv compus și se încheie, de obicei, cu o cadență melodică pe treapta a III-a. Pentru asigurarea fluenței, cadența melodică poate fi slăbită de o mișcare continuă sau de o înlănțuire conjunctă cu Csb. De asemenea, S poate fi legat de Csb printr-un segment de legătură, numit *codetta temei*.

Răspunsul la dominantă poate fi de două tipuri:

1. *Răspuns real*
2. *Răspuns tonal*

Răspunsul real este o transpoziție strictă la cvinta ascendentă sau cvartă descendentă a Subiectului, fără nici o mutație intervalică. Acest tip de răspuns este propriu pentru Subiectele care nu afirmă relația Tonică – Dominantă în capul tematic.

Răspunsul tonal este condiționat de următoarele situații intervalice în capul tematic:

- a. tema debutează cu relația I-V
- b. tema debutează cu relația V-I

- c. tema debutează cu treapta a V-a urmată de o altă treaptă decât tonica
- d. tema este modulantă.

Din considerente tonale, pentru a se păstra încă tonalitatea de bază în debutul răspunsului, acesta va fi realizat conform principiului octavian (în cadrul unei octave). Astfel:

- a. Subiectul debutează cu relația I-V ————— Răspuns V-I
- b. Subiectul debutează cu relația V-I ————— Răspuns I-V
- c. Subiectul debutează cu treapta a V-a urmată de o altă treaptă decât tonica ————— Răspunsul debutează cu treapta I
- d. Subiectul este modulant ————— ————— Răspuns remodulant

Astfel, se vor crea mutații intervalice în capul tematic al răspunsului, nu mai mari de secundă mare sau mică. În cazul temei modulante, remodularea se va face pe parcurs sau la încheierea răspunsului.

Răspunsul tonal presupune o modulație gradată, împiedicând afirmarea relației dintre Dominanta și Tonica noii tonalități în mod abrupt, încă din debutul răspunsului. Cu alte cuvinte, se realizează o "temporizare", o întârziere a apariției caracteristicilor tonale ale noii tonalități (respectiv V-I sau I-V din tonalitatea dominantei). Ajustările intervalice ajută la realizarea acestei gradații, astfel încât noua tonalitate (D) va fi scopul răspunsului, atins în cadența finală.

Astfel, *Răspunsul tonal* este mai dinamic, are o devenire, spre deosebire de *Răspunsul real* care are un caracter static prin simpla transpoziție (Kohs).

Subiectul care afirmă sensibila în debutul său este de multe ori tratat într-un mod special. Astfel, *sensibila* (treapta a VII-a) va fi interpretată ca terța unui acord de dominantă. În consecință, la Răspuns, echivalentul acesteia va fi terța acordului de tonică, creându-se astfel o mutație intervalică (ex. sunetele *si-do* în debutul unui subiect în Do major vor deveni *mi-sol* în debutul răspunsului). Restul intervalelor vor fi corespunzătoare unei transpoziții la Dominantă, cu excepția celor care nu constituie o caracteristică importantă a subiectului.

Subiectul modulant (cu o tonică secundară) va afirma de regulă în finalul său tonalitatea dominantei. În consecință, Răspunsul va trebui să afirme în finalul său tonalitatea tonicii. Remodularea se va face din momentul în care configurația temeii o va permite, astfel încât mutația intervalică poate să survină oriunde pe parcursul acesteia.

Subiectul se poate încheia cu o *codettă*, element de legătură între Subiect și Răspuns, respectiv între Subiect și Contrasubiect (la aceeași voce).

Ordinea intrărilor tematice (în ipostază de Subiect sau de Răspuns) este liberă: S-R-R-S; S-R-S-R; S-R-S-S, etc.

Contrasubiect

Contrapunctul care se realizează față de Răspuns, în continuarea vocii care a expus Subiectul și care revine constant pe parcursul fugii însoțind S sau R se numește *Contrasubiect* (*Csb*). Gedalge îl definește astfel: "Se numește *Contrasubiect* segmentul scris în contrapunct dublu la octavă sau la duodecimă care, auzit imediat după subiect, îl însoțește în toate intrările sale".

În cazul în care materialul care apare în continuarea S nu se mai regăsește ca un contrapunct al subiectului sau al răspunsului pe parcursul lucrării, acesta se va numi *Contrapunct liber* (*Cp. Liber*). Fuga se va considera fără *Csb*.

Contrasubiectul poate fi:

- a. *Contrasubiect obligat* - dacă însoțește toate intrările tematice;
- b. *Contrasubiect liber* - dacă apare variat față de configurația sa inițială sau nu revine constant;

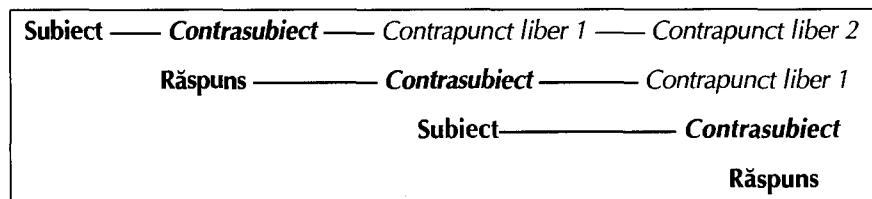
Contrasubiectul va suferi modificări intervalice în funcție de elementul pe care îl contrapunctează, respectiv S sau R.

Există fugi cu 2 sau 3 elemente contrapunctice constante cu funcție de *Contrasubiect*. Acestea se vor numi fugi cu 2 sau 3 *Contrasubiecte obligate*.

Notă: Fugile cu 1 sau 2 *Csb*. obligate sunt interpretate de unii autori ca *Fugi Double* sau *Fugi triple*, *contrasubiecte*le având funcție de Subiect 2 sau Subiect 3.

În afară de *Contrasubiect*, care este un contrapunct bine individualizat, celelalte linii melodice într-o structură la 3 sau 4 voci se numesc: *Contrapunct liber1*, *Contrapunct liber 2*, etc.

Astfel, într-o fugă la 4 voci putem avea următoarea suprapunere:



Intrări suplimentare; Contraexpoziție

Expoziția se poate prelungi cu 1-2 *intrări suplimentare*.

În cazul în care apar mai mult de 2 intrări suplimentare, acestea vor contra-balansa expoziția și vor forma o *contraexpoziție*.

Între expoziție și zona evolutivă se află *episodul 1 (interludiul 1)* care are rolul de a modula spre tonalități înrudite, de regulă la relativă.

12.2.4. Zona evolutivă (Divertismenul sau Dezvoltarea)

Zona evolutivă poartă acest nume deoarece realizează o evoluție din punct de vedere tonal. Se consideră debutul zonei evolutive prima intrare tematică în altă tonalitate (respectiv la relativă sau la dominantă). Expunerile tematice vor fi aduse în alte tonalități, în general, în tonalități apropiate. Aceste expuneri, numite *reprize mediane sau expoziții* sunt legate între ele prin *episoade sau interludii*.

De multe ori această zonă se prelungește până la *repriza finală*, adică până la o ultimă apariție tematică în tonalitatea de bază.

Această secțiune este cea mai puțin predictibilă, deoarece evenimentele care o compun au anumit grad de libertate în ceea ce privește numărul expunerilor, tonalitățile, procedeele contrapunctice, numărul episoadelor, etc. Unii autori denumesc această secțiune *Divertiment*, *Marele Divertiment sau Dezvoltare*.

E. Kohs segmentează fuga binar, astfel:

1. Expoziție;
2. Dezvoltare (din momentul primului episod și până la încheierea fugii.

“Dezvoltarea poate fi secționată în subsecțiuni, după evoluția tonală, cadențe și procedee folosite” (Kohs).

12.2.5. Zona revenirii tonale

Zona revenirii tonale are rolul de a restabili tonalitatea de bază. De multe ori, în această secțiune se întâlnesc tratări în stretto ale subiectului. Secțiunea finală care folosește tehnica de stretto se va numi *Zona de stretto*.

De asemenea, pentru sublinierea cadenței finale, este adusă frecvent o intrare la Subdominantă, urmată de afirmarea relației Dominantă-Tonică. Repriza finală (ultima expunere a temei) este adeseori adusă pe un punct de orgă (pedală).

Coda reprezintă o prelungire a momentului cadențial, respectiv o extensie a reprizei finale.

12.2.6. Tehnici variaționale

Tema unei fugi poate suferi anumite modificări. Astfel, aceasta poate să-și schimbe la un moment dat modul (modulație la omonimă), poate introduce note melodice ornamentale, interpolări melodice bazate pe secvențe, modificări intervalice sau ritmice ale capului tematic, scurtarea sau mărirea valorilor primelor sau ultimelor note, etc.

De asemenea pot fi utilizate variațiile intervalice sau ritmice care afectează întreaga temă: inversare, recurență sau augmentare ritmică, diminuare ritmică. Uneori pot fi suprapuse diferite ipostaze ale temei. De exemplu: tema diminuată suprapusă cu tema augmentată și inversată; tema inversată și augmentată suprapusă cu tema recurentă etc.

12.3 Exemple de analiză:

12.3.1. *Bach – Invențiunea nr.1 (2 voci)*

1. *Zona expozitivă (m. 1-6)*

- *Expoziția 1* cu 4 intrări: Subiect, imitație la 8^{vă}; Răspuns, imitație la 8^{vă}; Contrasubiect.
- *Interludiul 1* - proces secvențial: Model de 2 timpi (cu tema inversată), Secvența1, S2, S3 liberă (la mâna stângă este variată); intrare tematică la mâna stângă pe contradominantă cu răspuns inversat urmat de cadență (dezvoltare prin eliminare și formulă cadențială pe tonalitatea dominantei, Sol major).

2. *Zona evolutivă (m. 7-14)*

- *Expoziția 2*: tonalitatea Sol major - ranversare de planuri cu S (mâna stângă), S, R, R; alte 4 intrări tematice S, S, R (Sol V), R (pe Sol II) cu tema inversată.
- *Interludiul 2* (echivalent cu interludiul 1, răsturnat - contrapunct dublu - pe alte trepte): Model polifonic (2 timpi) - Secvența1, S2, S3 liberă, intrare tematică pe "mi" cu răspuns inversat pe "si" plus cadența spre la minor (dezvoltare prin eliminare și formulă cadențială).
- *Expoziția 3* (echivalentă cu Expoziția 2, dar cu ranversare de planuri) cu tema inversată: contrasubiectul este înlocuit de notă ținută; expunere la SD; tratare secvențială: Model polifonic de 2 măsuri cu Secvență la secundă mare descendentă de 2 măsuri; inflexiune modulatorie la SD.

3. *Zona revenirii tonale - (m.19-22) - debut la subdominantă, fără aspect de revenire structurală;*

- subiectul și contrasubiectul sunt tratate secvențial;
- Repriza finală în bas la contradominantă și răspuns inversat pe subdominantă urmată de formula cadențială pe tonică.

Obs. Neexistând o revenire structurală, adică tratarea temei ca în prima expoziție, ultima structură poate fi considerată o Codă.

Convenții grafice: $\perp$ = tema inversată; $\sim$ modulație.

Invențiunea nr. 1 de Bach: Schema formei și planul tonal

Măs. 1-2	3-6	7-10
Exp I	Interludiul I	Exp II
S CS R CS	M/S1/S2/S3 liberă (2măs.)	S R(II) ⊥(R) ⊥(R)
S R		S R _(V) ⊥(S) ⊥(S)
	⊥(Sol)	
	T _(Sol V) d.p.e. +Cad.(1)	
Do	~	Sol ~

11-14	15-18	19-22
Int II	Exp III ⊥ T	Exp IV (... SD) ⊥ _(IV)
M / S1/S2/ S3	⊥ T ⊥ T	T(II) +Cadență
.....	⊥ T	
T		T _{model} / T _{secv.} /T _{secv.}
⊥		
d.p.e. Cad. ~ la	la / re / Do / Fa V ₇	Fa/re/Do/ Fa/DoV ₇ - I

Convenții grafice: S=subiect; CS=contrasubiect; R=răspuns; M/S1/S2 etc.=model/secvența1/secvența2 etc.; T=tema; ⊥=tema inversată; d.p.e.=dezvoltare prin eliminare.

12.3.2. Bach: Fuga în Do caiet I Clavecinul binetemperat

Fugă fără interludii modulatorii, de tip *ricercar (stil italian)*, cu zone de stretti.

Alte caracteristici: Răspuns real; Contrapunct liber (fără contrasubiect); contraexpoziție cu intrări în stretto.

Fuga se compune din: Expoziția propriu-zisă (m. 1-6); Zona de stretti 1 (m.7-14); zona de stretti 2 (m.14-24); Codă.

I. *Zona expozitivă:* (m.1-6) S-R-R-S; Contrapunct liber;

Zona de stretto I: (m. 7-14);

Această secțiune prezintă o simetrie structurală care poate fi descrisă astfel:

Contraexpoziție: Structura 1: Subiect în Do major cu Răspuns în stretto urmate de o intrare singulară de tip Răspuns (m.7-10,5); *Structură echivalentă cu o contraexpoziție cu 3 intrări suplimentare;*

Zona evolutivă: Structura 2: Subiect în Sol major (DoV) cu Răspuns în stretto

și o intrare suplimentară (m.10,5-15); *Structură echivalentă cu digresiunea tonală, respectiv zona evolutivă.*

Detalii: m.7-10,5 pot fi interpretate ca fiind o contraexpoziție cu intrări suplimentare pe tonică și pe dominantă: S cu R în stretto; R (măs. 9); m.10,5 - 13 reprezintă digresiunea tonală, respectiv zona evoluției tonale: intrarea pe Do V (dominantă) cu răspunsul pe Do II (contradominantă) pot fi considerate ca fiind raportate la tonalitatea Sol major, astfel: Subiect în Sol major în stretto cu R la dominantă (Re) (măs.10,5 - 11) și R în la minor (V) - (m.12-13).

Se crează o simetrie structurală: (S / R în stretto, R) + (S / R în stretto, R) măs. 7-10,5 și 10,5 -13.

Zona de stretto II (cu 2 subsecțiuni: m.14-19 și m.19-24) - corespunde cu *Zona revenirii tonale (Do)*; inflexiuni modulatorii în re, mi, Sol;

Coda: (m. 24-27) Revenire tematică în stretto (m. 24) Subiect cu Răspuns în stretto la Subdominantă pe pedală Do I, urmată de cadență (m. 26-17).

12.4. Arta Fugii de Bach

Arta Fugii este o lucrare amplă care cuprinde 19 fugi și canoane³ (fugi canonice) realizate pe aceeași temă, numite generic *Contrapunctus*. Reprezintă o îmbinare între tehnica cea mai complexă contrapunctică și tehnica variațională.

Spre deosebire de *Clavecinul binetemperat* care conține fugi cu teme și tonalități diferite, *Arta fugii* este un ciclu de fugi simple, contrare, în stretto, multiple, canonice și în oglindă, toate construite prin transformarea variațională a unei teme unice (fuga 19 – neterminată – 4 subiecte, conține și o temă "semnătură" – pe sunetele BACH).

12.4.1. Tipologia fugilor în Arta Fugii de Bach⁴

Ciclul este structurat (Voiculescu), după tipul fugilor, în 6 categorii:

- I - *fugi simple* (la 4 voci): nr.1 și nr.2 cu tema în stare directă, nr.3 și nr.4 cu tema în inversare;
- II - *fugi contrare și în stretto* (la 4 voci): nr.5 - temă inversată și variată ritmic; nr.6 - tema în stare directă, variată ritmic suprapusă cu tema inversată și diminuată ritmic; nr.7 - tema în stare directă, diminuată și variată ritmic suprapusă cu tema inversată diminuată și augmentată;

³ În realitate sunt în număr de 22, dacă includem și variantele 16a, 17a și 18a.

⁴ Voiculescu, Dan; *Fuga în creația lui J. S. Bach*, Ed. Muzicală București, 2000, pag. 206, 207

- III - *fugi multiple*: nr.8 – fugă cu 2 teme și în contrapunct dublu la duodecima (la 4 voci); nr.9 – fugă cu 2 teme în contrapunct dublu la decimă (la 4 voci); nr.10 - fugă cu 3 teme (la 3 voci); nr.11 - fugă cu 3 teme (la 4 voci).
- IV - *fugi canonice (contrapunctus)* toate la 2 voci: nr.12 – canon la 8^{vă}; nr.13 - canon la duodecimă; nr.14 – canon la decimă ; nr.15 – în oglindă și augmentată (Fugile nr.13, nr.14 și nr.15 sunt gândite în contrapunct dublu).
- V - *fugi în oglindă*: nr.16 și nr.16a – directă și inversă (la 3 voci); nr.17 și nr.17a – directă și inversă (la 4 voci) variante ale fugilor nr.16 și nr.16a; nr.18 și nr.18a – directă și inversă la 4 voci.
- VI - *fugă cu 4 teme* - nr.19, fugă finală cu 4 subiecte la 4 voci (neterminată).

12.4.2. Exemplu de analiză

● Bach: *Arta Fugii, Fuga nr. 5*

Fugă contrară și în stretto, cu tema inversată față de forma originală a *temei unice a ciclului Arta fugii*. Este variată dar reală ritmic (adică nu apare diminuată sau augmentată ritmic), cvasi-statică tonal, afirmă tehnica de stretto încă din expoziție. Se structurează astfel:

Stretto 1 - Expoziția propriu-zisă (m. 1-14) re

Episod 1 (m.14-17) prelucrare imitativă a codettei inversate;

Stretto 2 (m.17-29) re / la;

Episod 2 (m. 30-32) modulație spre Fa;

Stretto 3 (m. 33-53) Fa ~ sol ~ Sib ~ Fa;

Episod 3 (m. 53-56) ~ re / tema variată ritmic (diminuare) în stretto

Stretto 4 (m. 57-62) re; *Secțiunea de Aur*; prelungire cadențială (62,5 – 65)

Episodul 4 (m. 65-69) echivalent cu episodul 3 re;

Stretto 5 (repriza finală m. 69 - 90) re (suprapunere T cu $\perp$ m.86).

BACH Arta fugii - nr. 5: Schema formei**Convenții grafice:** *t* = tema diminuată ritmic; *v* = variată; $\perp$ = tema inversată**Plan tonal = 5 tonalități**

Stretto I m. 1-14	Episod 1 m.14 - 17	Stretto II m. 17-29
Exp. 1 $\perp$ T $R_{(I)}$ T re	Structură imitativă cu elementul α din codetta temei Episod nemodulant re	Exp 2 $\perp_{(v)}$ $T_{(re)}$ $T_{(la)}$ $\perp_{(re)}$ re
Episod 2 (prelungire cadențială) m.30-32	Stretto III m.33-53	Episod 3 m.53-56
structură imitativă secvențială, modulant ~ spre Fa	Exp 3 $\perp$ T $\perp$ T ~ $R_{(I)}$ ~ $\perp$ Fa ~ sol ~ Sib ~	structură imitativă cu capul tematic în stretto Fa ~ re
Stretto IV m.57-62	Prelungire cadențială m.62,5-65 Episod 4 m.65-69	Stretto V m.69-90
Exp 4 $T_{(v)}$ T re	Structură imitativă; Stretto cu cap tematic și sinteză re	Exp 5 $\perp$ $T_{(v)}$ T_{tranz} $\perp \sim$ tranzitie re

12.5. Ludus tonalis de Hindemith ("Studii de contrapunct, organizare tonală și interpretare pianistică")⁵1942

*Ludus tonalis*⁵ este un ciclu de 12 fugi legate între ele prin interludii (*interludium-uri*). Întreg ciclul este prefațat de un *Preludium*, care conține 3 subsecțiuni: a) Introducere și Toccata (m.1-4/4-14); b) Arioso (m.14-25/25-32); c) Ostinato (m.39-47). Replica acestui Preludium este secțiunea de încheiere a ciclului, numit *Postludium*, care prezintă în recurență, inversare și răsturnare de planuri *Preludium-ul* (rotație la 180°). Preludium-ul evoluează dinspre Do către Fa#, iar Posludium-ul dinspre Sol# către Do.

⁵ Prefața ediției Wiener Urtext Edition, care preia date din *Unterweisung im Tonsatz I Theoretischer Teil* 1940, pag. 78.

Fugile se succed după o ordine prestabilită a sunetelor (centrelor) de bază (engl. *ground-notes*).

Acestea sunt organizate într-o *serie* (Row 1), care ordonează sunetele totalului cromatic, astfel: *Do, sol, fa, la, mi, mib, lab, re, sib, reb, si becar, fa#*. Hindemith ordonează într-o altă serie (Row 2) și intervalele armonice față de un sunet de bază în funcție de tensiunea pe care acestea o crează (*Phenomenology of all musical sounds*): prima perfectă, octava, cvinta perfectă, cvarta perfectă, terța mare, sexta mare, terța mică, sexta mică, secunda mare, septima mică, secunda mică, septima mare, cvarta mărită.

Între fugi se găsesc *Interludium*-uri modulante, care pregătesc sunetul de bază (*ground-note*) pentru fiecare fugă.

Criterii teoretice de construcție a fugilor în *Ludus tonalis* de Hindemith:

- toate fugile sunt scrise la 3 voci;
- se ignoră funcționalitatea tonală dar se păstrează ideea de gravitație față de un centru.
- interludium-urile sunt modulatorii, încheierea fiecăruia pregătind sunetul de bază al fugii următoare.
- macrostructura are la bază o *serie*, celelalte unități structurale sunt rezultatul unei gândiri modale.

12.5.1.Exemplu de analiză: Hindemith *Ludus Tonalis* - Fuga nr 1

Exp.I	T ₁ (R)			T ₁ (S)	ZONA I (expozitivă)
m.1-11	T ₁ (S)	ep. fals			
	Cs	m.7			
Exp. II	T2S		Episod 1		ZONA II (evolutivă)
m.11-21	T2S		m19-21		
	stretto	T2 (R)			
Exp. III	T3 S		Episod 2		ZONA II (evolutivă)
m.21-30	T2 (S)	T3 (R)	m.30-35		
		T2 _{var.} (R)	(cu T2 incompletă)		
		T3(R)			
Exp. IV	T2	T3	Episod 3	T1—T3 coda	ZONA III (sinteză)
Sinteză	T1	T2(R)	(m.41-42)	T3—T2 m.49-51	
m.35-51	T3	T1(R)		T2—T1	

Fig. 12.5.1.a - Schema de ansamblu a fugii nr.1 din ciclul *Ludus tonalis* de Hindemith

Concluzii: fugă cu 3 teme, cumulativă, cu zonă de sinteză.

Exp.I	Exp.II	Exp.III	Exp.IV
T1	T2	T3	T2 T3 T1 T3
		T2	T1 T2 T3 T2
		T3	T3 T1 T2 T1

Fig. 12.5.1.b - Schema celor 4 expoziții ale fugii nr.1
Hindemith - Ludus tonalis

12.6. Shostakovich 24 Preludii și Fugi

Shostakovich realizează un ciclu de 24 preludii și fugi ca o replică a Clavecinului binetemperat de Bach. Întreaga varietate de procedee componistice contrapunctice și diferitele tipuri de fugi sunt prezentate într-o manieră nouă, modernă, dar păstrând ideea de gravitație către un centru sonor și construcția arhitectonică.

**12.6.1. Exemplu de analiză: Shostakovich 24 Preludii și Fugi
Fuga nr. 2 în la (Schema formei)**

Expoziția I	R	S		ZONA I
m.1-15	S (Csb.1) (la)	ep. fals m.9-10	Csb.1 Csb. 2	
Episod 1	gamă desc., arpeggiu, pulsație de șaisprezecimi;			ZONA II
m.15-20	CSb.1			
Exp. II	2 voci CSb.1	ep. fals	R	ZONA II
m.21-31	S (Do)		Csb1	
Episod 2	~ Ep. 1			ZONA II
m.31-37	prelucrează capul tematic			
Exp. III	S		Csb.2	ZONA III
m.37-47	Csb.2 var./inv. Csb. 1 (fa diez)	ep. fals	Csb.1 var. / inv. S (si bemol)	
Episod 3	~ Ep 1			ZONA III
m.47-55				
Exp. IV	S	S var. incomplet		ZONA III
m.55-63	S Csb.1 (la) stretto	S var. (do#) stretto		
Episod 4	prelucrează capul tematic			ZONA III
m. 64-70				
CODA (71-80)	ostinato; S _{var.} (repriza finală)			

Teme de seminar

- ☐ Analizați *Invențiuni* la 2 și 3 voci de Bach. Realizați scheme după modelul prezentat în acest capitol.
- ☐ Analizați Fugi din *Clavecinul binetemperat* de Bach. Realizați scheme structurale și tonale.
- ☐ Analizați Fugi din *Arta Fugii* de Bach. Realizați scheme.
- ☐ Analizați Fugi din *Ludus tonalis* de Hindemith. Realizați scheme.
- ☐ Analizați Fugi din ciclul 24 de *Preludii și Fugi* de Shostakovich. Realizați scheme.
- ☐ Realizați un comentariu scris în care să evidențiați tipurile de fugi bachiene. Comparați fuga bachiană cu fugile lui Hindemith și Shostakovich.

Bibliografie muzicală:

Bach: *Clavecinul binetemperat*;
Bach: *Arta Fugii*;
Hindemith: *Ludus tonalis*;
Shostakovich: *24 Preludii și Fugi*.

Capitolul 13

Variațiuni polifonice

Forme variaționale polifonice de tip continuu:

Passacaglia și Ciaccona

13.1. Tipuri de variațiuni continue polifonice: Passacaglia și Ciaccona

Variațiunile polifonice de tip continuu se construiesc pe o temă restrânsă ca dimensiuni (unitate structurală melodică sau melodico-armonică la nivel de frază sau cel mult 2 fraze) și au la bază principiul *ostinato-ului*. Trecerea de la o variațiune la alta se face fără nici o întrerupere, prin conjuncție. Structura melodico-armonică având funcție de temă controlează macrostructura lucrării, prin continua repetare.

Există două principale categorii de variațiuni continue, în funcție de tipul de structură ostinată:

1. *variațiuni pe un bas ostinat (structură melodică ostinată)*
2. *variațiuni pe armonii ostate (structură armonică ostinată).*

Passacaglia și Ciaccona¹ sunt forme polifonice variaționale continue, care au la bază o *structură ostinată*. Având ca repere *Passacaglia și Fuga în do minor pentru orgă și Chaconne din Partita a II-a în re minor de Bach*, se poate afirma că diferența dintre cele două forme variaționale polifonice constă în tipul de structură ostinată pe care acestea se construiesc. Astfel, Passacaglia se bazează pe o *structură melodică ostinată* aflată în bas, pe când Ciaccona pe *structura armonică* a temei, care devine structură ostinată.

Passacaglia și Ciaccona își au originea în dansurile cu același nume de proveniență hispano - italiană și care, în sec. al XVII-lea, au intrat în componența suitelor instrumentale, în muzica de balet (Lully, Rameau) precum și în muzica vocală (Monteverdi). Ambele sunt scrise în tonalități minore.

Formele polifonice variaționale continue precum Passacaglia și Ciaccona utilizează raportul dintre Repetare și Variație în mod diferit față de Tema cu variațiuni omofonă clasică.

¹ It. *Passacaglia și Ciaccona*; fr. *Passacaille, Chaconne*; sp. *Pasacalle, Chacona*

Astfel, în cazul Passacagliei și Ciacconei, elementul constant, repetitiv, este chiar tema (reprezentată fie prin structura ei melodico-ritmică fie prin structura ei armonică). Variația apare la nivelul contextului polifonico-armonic.

În schimb, tema cu variațiuni omofonă - care derivă din Double - utilizează procedeul variației la nivelul temei, adusă în "n" variante, operând asupra configurației melodico-ritmice a acesteia. Elementele constante sunt parametrii săi fundamentali precum tonalitatea, metrul, structura armonică de bază, forma, tempo-ul (excepție făcând variațiunile de caracter).

13.1.1. Passacaglia. Caracteristici generale

Passacaglia este o formă polifonică variațională continuă, care are la origine tehnica *basului ostinat*. O structură melodică de 4 sau 8 măsuri, în metru ternar (3/2 sau 3/4), plasată în bas, se repetă de un anumit număr de ori, peste care se suprapun diferite variațiuni cu scriitură preponderent polifonică. Forma melodico-ritmică a basului rămâne, în principiu, nealterată la fiecare apariție. În schimb, contextul polifonic și armonic este mereu variat, datorită suprapunerii variațiunilor. În anumite variațiuni, tema poate fi ușor variată sau să apară la o altă voce decât basul. Bach nu transpune niciodată tema pe o altă treaptă pe parcursul passacagliei, așa cum putem întâlni în lucrări de același gen din creația lui Buxtehude.

13.1.2. Ciaccona. Caracteristici generale

Ciaccona este o formă polifonică variațională continuă, asemănătoare cu Passacaglia, care se constituie dintr-o serie de variațiuni ale unei teme scurte de 4 sau 8 măsuri în metru ternar. Se deosebește de Passacaglia prin faptul că nu păstrează în mod strict linia melodică a basului ca element ostinat ci în special esența armonică a temei, respectiv structura armonică de bază. Conturul basului apare diferit, uneori chiar și armonizarea. Ceea ce se păstrează este planul armonic fundamental al temei, respectiv relațiile tonale din debutul și din încheierea acesteia. Ciaccona poate să prezinte și un contrast tonal prin apariția unui grup de variațiuni la tonalitatea omonimei.

13.1.3. Tipuri de structuri ostinate

Tehnica variațională se aplică diferențiat, în funcție de tipul de structură ostinată.

1. bas ostinat strict (structură melodică repetată în registrul grav)
2. bas ostinat liber (basul se repetă variat și poate conține interludii între repetiții)
3. bas cromatic ostinat (mers cromatic al basului)
4. structură armonică ostinată (înșiruire acordică repetată - ostinato armonic)
5. figurație armonică ostinată (figură ostinată)
6. sopran ostinat (structură melodică repetată în registrul acut)
7. structură ritmică ostinată (pedală ritmică ostinată)
8. combinație de planuri ostinate

Exemple:

- Bach: *Passacaglia și Fuga pentru orgă în do minor* Structură ostinată: linie melodică în bas
- Bach: *Chaconne din Partita II în re minor*
Structură ostinată: structura armonică
- Vivaldi: *Ciaccona pentru vioară solo în sol minor*
Structură ostinată: structura armonică
- Händel: *Passacaglia / Suita nr.7 în sol minor* (măsură de 4/4)
Structură ostinată: armonii ostinate
- Messiaen *Vision de l'AMEN, partea 1: Vision de la Création*
Structură ostinată: armonii ostinate
- Stravinski *Simfonia psalmilor, partea a III-a*
Structură ostinată: figură ostinată
- Debussy - Preludiul nr. 2 *Voiles* din caietul I (v. Ex. 8.9.2.)
Structură ostinată: pedală ritmică în bas

13.2. Passacaglia și Ciaccona: deosebiri și asemănări

În *Harvard Dictionary of Music* 3rd edition (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1970), Willi Apel diferențiază cele două forme variaționale având ca repere *Passacaglia și Fuga în do minor pentru orgă și Chaconne din Partita a II-a în re minor de Bach*:

“...Passacaglia este bazată pe un ostinato clar, distinct, care apare în mod normal în bas, dar care, ocazional, poate fi transferat la o voce superioară.

... În cazul ciacconei, tema este doar o schemă de armonii în care primul și ultimul acord sunt fixe, în timp ce acordurile intermediare pot fi substituite”.

Ambele tipuri de forme variaționale se construiesc în tonalități minore, măsură ternară (3/4 sau 3/2) pe o temă de 4-8 măsuri și au un tempo rar / moderat. Ciaccona poate aduce un contrast tonal la omonimă în secțiunea mediană.

Ciaccona se construiește pe o temă tratată într-o manieră mai flexibilă, păstrându-se în cursul variațiunilor în special esența armonică a acesteia. Dacă există un bas ostinat, acesta este mai liber, nu apare în toate variațiunile, trecând frecvent și la alte voci. De asemenea, Ciaccona poate folosi și un ritm de sarabandă, respectiv accent pe timpul 2 dintr-o măsură ternară. Configurația temei de passacglie sau ciacconă descrie de cele mai multe ori un mers liber descendent.

Compozitorii sec. XIX și XX au modificat unele dintre aceste caracteristici secundare sau au combinat diferite aspecte ale celor două forme polifonice variaționale (v.16.6.1 – Brahms, Simfonia nr. 4 partea a IV-a).

13.3. Strategia de ansamblu a formelor variaționale polifonice:

Passacaglia și Ciaccona

Principiul variațional urmărește două planuri de evoluție pe ansamblul lucrării:

1. *planul ritmic*
2. *planul complexității scriiturii*

În planul ritmic se alternează *crescendo-ul ritmic sau dinamizarea ritmică* (micșorarea progresivă a valorilor), cu *decrescendo sau diminuendo ritmic* (creșterea progresivă a valorilor).

În planul complexității scriiturii, se operează asupra densității numărului de voci pe verticală și asupra configurațiilor ritmico-melodice.

Complexitatea scriiturii polifonice variază prin creșterea sau descreșterea numărului de voci, având ca efect o aglomerare sau o rarefiere a informației muzicale.

Principală strategie de construcție a formelor variaționale, în general, urmărește obținerea unei organicități pe ansamblul lucrării.

Gruparea variațiunilor după un anumit principiu variațional comun mărește gradul de coerență al lucrării. Este obținută o mai mare unitate de ansamblu, prin diminuarea senzației de discontinuitate pe care ar putea să o producă un număr mare de variațiuni, bine individualizate. Deși înlănțuirea variațiunilor este fluentă, continuă, o informație prea mare la nivelul fiecărei variațiuni în parte ar fragmenta perceperea întregului și ar micșora gradul de organicitate al lucrării.

Gruparea variațiunilor crează iluzia unor suprafețe mai mari și oferă "orizont" pentru perceperea imaginii de ansamblu a lucrării.

13.4. Exemple de analiză:

13.4.1. Bach: Passacaglia și Fuga în do minor pentru orgă

Construcția de ansamblu (Green, Kohs):

Tema (8 măsuri) cu 20 variațiuni;

Finale - fugă dublă, construită pe un segment de 4 măsuri din tema passacagliei, peste care se suprapune un contrasubiect obligat, cu funcție de Subiect 2.

Passacaglia se împarte, pe ansamblu, în 3 secțiuni, respectiv 3 grupuri de variațiuni. Gruparea se face după principii variaționale comune, astfel:

1. După criteriul crescendo-ului și respectiv decrescendo-ului ritmic, variațiunile se grupează astfel:

Secțiunea I - tema + variațiunile 1 – 12

Secțiunea II - variațiunile 13 - 15

Secțiunea III - variațiunile 16 - 20

Finale - Fugă dublă

Secțiunea 1. Tema și variațiunile 1-12 alcătuiesc prima secțiune a lucrării. Variațiunile 1 și 2 prezintă același principiu variațional. Utilizează aceeași structură ritmică (motiv ritmic punctat) dar diferă prin armonizare.

Primul val de dinamizare ritmică (crescendo ritmic) se continuă cu variațiunile 3 – 12, ajungându-se la pulsația de șaisprezecimi continue în variațiunea 6. Deși pulsația de șaisprezecimi se impune din variațiunea 6, dinamizarea continuă pe un alt plan, acela al creșterii complexității scriiturii polifonice, în variațiunile 7-12.

Variațiunea 9 introduce o variație ritmico-melodică a liniei basului. Noul motiv care substituie auftaktul este tratat imitativ la celelalte voci, pregătindu-se o culminație în variațiunea 10.

Variațiunea 11 aduce un contrast de densitate polifonică și de registru. Tema este prezentată la vocea superioară, lipsesc pedalele, iar linia basului folosește materialul sopranului din variațiunea 10.

Variațiunea 12 reprezintă climaxul dinamic și expresiv al Passacagliei. Aceasta păstrează tema în registrul sopran, reintroduce pedalele și utilizează 2 motive noi: unul în valori de optimi și celălalt în valori de șaisprezecimi în bas. Ambele motive sunt tratate imitativ.

Secțiunea 2. Variațiunile 13–15 urmăresc o pierdere a complexității scriiturii polifonice și un decrescendo ritmic. Sunt scrise în întregime fără utilizarea pedalelor și crează un efect de descreștere a intensității generale și totodată o variație timbrală. Variațiunea 13 aduce tema în registrul mediu. În variațiunea 14 tema apare figurată în bas. Variațiunea 15 este realizată printr-o figurație care punctează pilonii melodici ai temei.

Secțiunea 3. Variațiunile 16–20 constituie o cvasi repriză prin reintroducerea pedalelelor și a anumitor motive și procedee folosite anterior. Acestea realizează un contrast cu secțiunea precedentă. Variațiunea 16 continuă pulsația de șaisprezecimi dar introduce legato de prelungire pentru anumite sunete, având ca efect un mic crescendo pentru fiecare măsură. Variațiunea 17 se caracterizează ritmic prin triolette de șaisprezecimi. Variațiunea 18 prezintă o mutație ritmică a auftaktului temei și reintroduce valori de optimi în pulsație generală de șaisprezecimi. Variațiunile 19–20 revin la pulsația de șaisprezecimi continue, și se constituie într-un cuplu cu același principiu variațional. Scriitura atinge densitatea de 5 voci.

Finalul folosește ca Subiect 1 primele 4 măsuri ale temei Passacagliei și ca Subiect 2 (sau contrasubiect obligat) un nou material tematic.

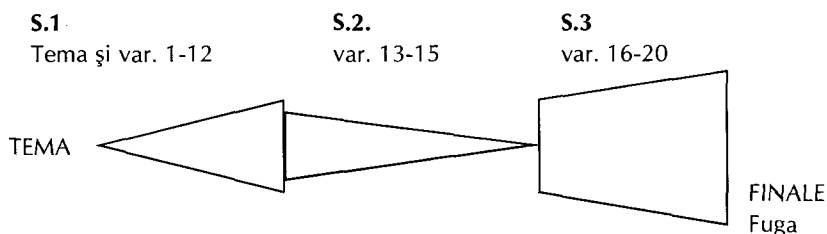


Fig. 13.4.1. Bach: Passacaglia și Fuga pentru Orgă în do minor.
Schema formei de ansamblu².

² Green, D; op. cit.

13.4.2. Brahms – Passacaglia (Finale) din *Variațiuni pe o temă de Haydn pentru două pian* (sau varianta orchestrală)

Lucrare pentru orchestră sau pentru 2 pian, *Variațiuni pe o temă de Haydn* de Brahms îmbină principiile variațiunilor omofone cu tehnica variațiunii polifonice de tip Passacaglia.

Tema are o formă bipartită cu mică repriză și Codă.

Conținând o mare complexitate armonică și polifonică, primele 6 variațiuni reprezintă ipostaze diferite ale temei de Haydn (coral pentru Sfântul Anton), fiind variațiuni ornamentale stricte delimitate.

Ultima secțiune, *Finale* este o **passacaglia** a cărei temă reprezintă un fragment de 5 măsuri derivat din tema de Haydn.

Passacaglia conține 16 variațiuni polifonice continue bazate pe un bas ostinat care reprezintă un segment al temei inițiale. Lucrarea se încheie cu o Codă amplă realizată din 2 variațiuni ale temei inițiale (cvasi-integrale) urmate de o variație a codei din tema de Haydn.

Tema reprezintă un segment redus de 5 măsuri derivat din tema inițială de Haydn; bas ostinat prezentat în stretto (imitație liberă)

Grup variațional I: variațiunile 1,2 și 3;

variațiunea 1 – continuarea ideii de stretto prin amplificarea numărului de voci și prin lărgirea registrului. Tema + variațiunea 1 realizează un bloc polifonic imitativ care prezintă în stretto capul tematic în diferite registre;

variațiunea 2 – variațiune polifonică imitativă cu creșterea densității acordice;

variațiunea 3 – dinamizare ritmică (triolet de pătrimi); variațiune polifonică; poliritmie; cromatisme; contratemă; amplificare acordică.

Grup variațional II: variațiunile 4 și 5;

variațiunea 4 – variațiune acordică omofonă și de registru; polifonie latentă de planuri.

variațiunea 5 – pereche cu variațiunea 4; dinamizare ritmică; imitații; polifonie de planuri; se păstrează formula acordică din variațiunea precedentă;

Grup variațional III: variațiunile 6 și 7;

variațiunea 6 – tema prezentată acordic (pianul 1) în registrul acut și mediu, variată ritmic, suprapusă cu ea însăși figurată armonic (pianul 2) în bas;

variațiunea 7 – pereche cu variațiunea 6; tema în bas suprapusă cu tema diminuată ritmic (pianul 1); figurație armonică (pianul 2).

Grup variațional IV: variațiunile 8, 9 și 10;

variațiunea 8 – se crează 2 planuri: registrul acut cu Contratema cromatizată și figurație armonică (pianul 1); tema în bas (pianul 2);

variațiunea 9 – prezintă 2 planuri: bas ostinat suprapus peste Contratema variată polifonizată; cromatisme; altă ipostază a variațiunii 8;

variațiunea 10 – amplificare orchestrală a variațiunii 9; tema în registrul mediu variată cromatic și ornamental.

Obs: Tema este adusă alternativ la cele 2 plane;

Grup variațional V: variațiunile 11 și 12;

variațiunea 11 – pereche cu variațiunea 12; variația contratemei; poliritmie; densitate redusă de voci; registre extreme;

variațiunea 12 – tema în bas (pianul 1) și în ipostază figurată la bas (pianul 2).

Grup variațional VI: variațiunile 13, 14, 15 și 16;

variațiunea 13 – tema cu auftakt, variațiune de caracter (sib minor), scriitură polifonică; tema la sopran;

variațiunea 14 – tema (sib); figurație armonică - melodică; auftakt; lărgirea registrului acut printr-un contra-plan (pianul 2);

variațiunea 15 – tema (sib) în registrul acut; amplificare orchestrală;

Contratema – mers descendent; apariția motivului temei de Haydn în stretto la 3 voci (pianul 2);

variațiunea 16 – revenire la Sib major; suprapune prima frază din tema inițială (Haydn) cu tema passacagliei; pregătește coda;

CODA – construită pe baza temei inițiale augmentate ritmic;

C₁ – prima structură variază secțiunea A a temei inițiale;

C₂ – a doua structură variază coda temei prezentată pe o pedală de sib. .

Obs: Cele 2 structuri ale codei pot fi considerate variațiuni finale libere 17 și 18.

13.4.3. Bach: Chaconne din Partita a II-a pentru vioară solo

Chaconne în re minor din Partita a II-a pentru vioară solo de Bach reprezintă un model de organizare a unei lucrări variaționale raportate la esența armonică a unei teme de 4 măsuri.

Caracteristici generale: tempo rar / moderat; metru ternar; caracter de sarabandă prin accentul pe timpul 2;

Construcția:

Temă de 4 măsuri cu 62 de variațiuni;

Forma de ansamblu: ABA'; contrast tonal: re / Re / re.

A [32 variațiuni] re

B [19 variațiuni] Re

A' [11 variațiuni] re

Spre deosebire de Passacaglie, elementul constant nu este linia basului, ci structura armonică a temei. Chiar și această structură armonică ostinată este variată pe parcurs, rămânând fixe doar relațiile de debut și de încheiere.

Linia basului este comună unor variațiuni care se constituie în grupuri. Astfel, tema și variațiunile 1,2,3 folosesc același bas. Variațiunile 4 și 5 au același mers cromatic al basului, reluat în variațiunea 8. Variațiunile 12-19 folosesc un mers secvențial al basului. Variațiunea 48 prezintă linia basului în mers ascendent.

Variațiunile se grupează după principii variaționale comune, precum și după valorile ritmice care urmăresc un crescendo ritmic sau un decrescendo ritmic.

Toate variațiunile sunt stricte, cu următoarele excepții: variațiunea 32 care încheie prima mare secțiune A și variațiunile 61 și 62, care încheie întreaga lucrare (amplificări ale temei reluate).

Teme de seminar

- ❑ Realizați scheme și comentarii asupra tehnicilor variaționale în lucrări de tipul Passacagliei și Ciacconei din literatura muzicală preclasică, clasică, romantică și a secolului XX.

Bibliografie muzicală:

Reger – Introducere, Passacaglie și Fugă;
Sigismund Toduță: Passacaglia pentru pian;
Messiaen: Visions de l'Amen - Vision de la Création.

Capitolul 14

Suita instrumentală barocă

14.1. Tipologia suitelor instrumentale

Suita instrumentală în Baroc era alcătuită dintr-o succesiune de dansuri cu origini diferite. O suită se caracterizează prin unitate tonală, contrast agogic, varietate metrică și ritmică rezultată din diferitele configurații ritmico-melodice specifice dansurilor originale. Din punctul de vedere al formei, dansurile instrumentale au o alcătuire *bipartită continuă*. Cele mai frecvente tipuri de forme bipartite sunt *bipartitele simple*, mai rar *bipartitele cu rimă* (v.4.5. și 5.4.2). Toate piesele care alcătuiesc o suită sunt *monotematice*. Acest lucru se explică prin dimensiunile reduse ale acestora, care nu permit, pe lângă contrastul tonal specific formelor bipartite și un contrast tematic.

Se poate spune că muzica barocului stă sub semnul bipartitismului și monotematismului, spre deosebire de clasicism, care a cultivat tripartitismul și bitematismul¹.

Suitele se mai numeau în Germania *Partite*, iar în Franța *Ordre*.

Suitele sunt de 2 tipuri, în funcție de componența lor interioară: *Suita instrumentală sau Partita și Sonata* - care, în baroc reprezenta de fapt tot o suită, dar cu alte caracteristici. Diferența dintre aceste două tipuri de suite constă în ponderea pe care o au piesele cu caracter dansant față de cele cu caracter abstract. Astfel:

- 1) *Suita instrumentală sau Partita* desemnează o succesiune liberă de dansuri instrumentale, dintre care 4 se constituie în elemente fixe: *Allemande, Courante, Sarabande și Gigue*. Pe lângă acestea apar diferite dansuri precum: Menuet, Gavotte, Siciliana, etc. alternate uneori cu piese pur instrumentale cu caracter abstract (Preludiul, Uvertura, Fantezia) sau cu caracter vocal (Aria);
- 2) *Sonata barocă* (v.9.5.1) restrânge numărul de părți (în general 4 părți) care vor fi majoritatea cu caracter abstract – indicând doar tempo-ul (Adagio, Presto, Allegro etc.) sau pur instrumentale (Fuga, Toccata, etc.). În funcție de modul cum alternează mișcărilor, sonatele baroce sunt de 2 tipuri:

¹ Buciu, D. *Note de curs*

- a. *Sonata da chiesa* - de factură italiană preluată și de compozitorii germani. Caracteristica principală este aceea că debutează cu o parte lentă. Astfel, succesiunea mișcărilor va fi: a) - lent; b) - rapid / moderat; c) - lent d) - rapid.
- b. *Sonata da camera* - în realitate o suită de dansuri care debutează cu piesa numită Allemande, respectiv într-o mișcare moderat / rapidă. Acesta va fi punctul de plecare pentru sonata de tip germanic. Compozitorii germani precum C. Ph. E. Bach, și alții vor stabili o altă ordine a mișcărilor față de sonata italiană, urmată ulterior și de clasici. Astfel, sonata de factură germană va debuta cu o mișcare rapidă, provenită din tiparul sonatelor scarlattiene, la rândul lor inspirate din structura dansului numit Allemande. Dacă sonata avea 3 părți, succesiunea era: a) mișcat; b) lent; c) mișcat. Sonata cu 4 părți va conține și un dans de caracter în partea a 3-a (Menuet), succesiunea mișcărilor fiind: a) mișcat b) lent c) moderat d) mișcat.

Sonata clasică va adopta, ca schemă generală, numărul de 4 părți, cu următoarea succesiune a mișcărilor: I - repede (Allegro); II - lent (Andante sau Adagio); III moderat (Tempo di menuetto); IV repede (Allegro / Presto).

14.2. Caracteristicile principalelor dansuri instrumentale

Monotematismul și forma bipartită sunt caracteristicile comune tuturor dansurilor instrumentale baroce. Celelalte caracteristici derivă din aspectele particulare ale dansurilor pe care le reprezintă. Astfel:

1. *Allemande* – origine germană, metru binar, pulsație de șaisprezecimi, mișcare moderat / rapidă, debut anacruhic, forma bipartită monotematică;
2. *Courante* – origine franceză, metru ternar, scriitură fluentă, mișcare moderat / rapidă;
3. *Sarabanda* – origine spaniolă, cu caracter solemn, mișcare lentă;
4. *Gigue* – origine scoțiană / irlandeză – metru ternar compus (6/8 sau 12/8), mișcare rapidă, caracter eminamente polifonic, folosește *tehnica de fugato*;
5. *Gavotte* – origine franceză, caracter aristocratic, metru binar, mișcare moderată, alternează cu un alt dans numit Musette: Gavotte/Musette/Gavotte;
6. *Menuet* – origine franceză, caracter dansant, tempo moderat, metru ternar, cu auftakt; În anumite suite apare și menuetul II, după care se reia menuetul I. Se formează astfel forma complexă a menuetului clasic, respectiv menuet / trio / menuet (forma tripartită complexă);

7. *Siciliana* – origine italiană, metru ternar compus, formule ritmice specifice (optime cu punct/șaisprezecime/optime sau pătrime/optime), tempo moderat;
8. *Bourrée* – origine franceză, metru binar, tempo rapid. Apare uneori și un al doilea *Bourrée*, obținându-se pe ansamblu o structură ternară complexă. Astfel: *Bourrée1 / Bourrée 2 / Bourrée 1 da capo*.

Alte dansuri: *pavana, gagliarde, passpied, passacaglia, Ciaccona etc.*

14.3. Racordarea dansurilor instrumentale la dezvoltarea formelor clasice

O serie de dansuri instrumentale au stat la baza dezvoltării unor forme esențiale pentru muzica clasică.

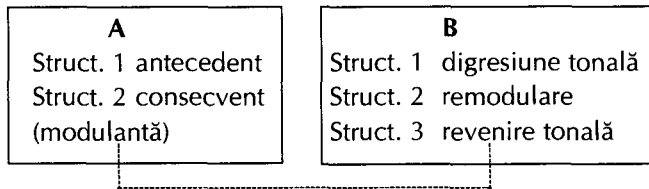
1. *Forma de sonată* clasică provine din sonata scarlattiană, care s-a dezvoltat la rândul ei din dansul *allemande* (v. cap. 9).
2. *Menuetul* (partea a III-a din genul de sonată sau simfonie), cu structura sa tripartită complexă *Menuet / Trio / Menuet*, provine din alternarea celor 2 menuete din suita barocă: *Menuet I / Menuet II / Menuet I da capo* (v. cap.6).
3. *Rondo-ul* (partea a IV-a din sonată sau simfonie) provine din dansul cu același nume – *rondeau* (it. *Rondo*), care a dat naștere la o diversitate de *forme de tip rondo* folosite în clasicism (v. cap. 7).
4. *Passacaglia și Ciaccona* - ca forme de sine stătătoare provin din dansurile cu același nume din suita barocă (v. cap. 13).
5. *Gigue* - prin factura sa polifonico-imitativă se înrudește cu *fuga* (v. cap. 12).
6. *Tema cu variațiuni* se dezvoltă din așa numitul *Double*, care propune o a doua variantă a unei piese, prin aplicarea principiului variațional (v. cap. 8).

Se poate afirma că înflorirea formelor clasice s-a datorat modelelor apărute în suita instrumentală barocă.

14.4. Model de analiză a pieselor din suita sau sonata instrumentală barocă

Forma bipartită a pieselor care alcătuiesc o suită instrumentală este bine delimitată de bara de repetiție de la sfârșitul primei articulații. Fiecare articulație (secțiune) este alcătuită din mai multe segmente (subsecțiuni), cu funcții diferite. Secțiunea A cuprinde în general 2 structuri, cu funcții de *antecedent și consecvent*. A-ul se încheie deschis, adică modulează la tonalitatea dominantei sau relativei. Prin urmare, forma este, din punctul de vedere al mișcării armonice, de tip continuu (bipartită continuă). B-ul poate cuprinde 3

structuri: 2 structuri cu funcție de *digresiune tonală* și 1 structură cu funcție de *revenire tonală*. Atunci când structura de încheiere a A-ului coincide ca material muzical cu cea de încheiere a B-ului, dar diferă doar tonal, se crează o structură *Bipartită cu rimă (echilibrată)* (Green).



14.5. Viziune comparată a diferitelor tipuri de lucrări baroce care poartă denumirea de *Suite, Partite sau Sonate*.

Suita barocă este alcătuită dintr-un număr variabil de piese, majoritatea fiind dansuri instrumentale (piese de caracter). Piese fixe care formează cele 4 dansuri fundamentale ale suitei instrumentale sunt: *Allemande, Courante, Sarabande și Gigue*. Totuși, *Suitele engleze* de Bach debutează cu un *Preludiu*.

Exemple: Suitele franceze și engleze de Bach

Suita franceză nr. I 1. Allemande 2. Courante 3. Sarabande 4. Menuet I 5. Menuet II 6. Gigue	Suita engleză nr. IV 1. Prélude 2. Allemande 3. Courante 4. Sarabande 5. Menuet I 6. Menuet II 7. Gigue
---	---

Partita este denumirea folosită în Germania pentru suită. Spre deosebire de *Suitele franceze* de Bach, lucrările care poartă denumirea de *partite* au aproape întotdeauna în componența lor, pe lângă dansurile instrumentale, piese cu caracter abstract precum *Preludio, Ouverture, Preamble, Toccata, etc.*

Exemple: Partitele pentru pian de Bach

Partita IV 1. Ouverture 2. Allemande 3. Courante 4. Aria 5. Sarabande 6. Menuet 7. Gigue	Partita nr. V 1. Preamble 2. Allemande 3. Courante 4. Sarabande 5. Menuet 6. Passepied 7. Gigue	Partita nr. VI 1. Toccata 2. Allemande 3. Courante 4. Sarabande 5. Gavotte 6. Gigue
--	---	--

O altă caracteristică a partitelor constă în faptul că schema celor 4 dansuri fundamentale nu este întotdeauna menținută (v. *Partitele pentru vioară solo de Bach*).

Sonata barocă este mai sobră în conținut, fiind compusă în general din 4 sau 3 părți, majoritatea cu caracter abstract: *Adagio, Fuga, Largo, Allegro, etc.* Pentru a înțelege mai bine diferențele dintre *partite* și *sonate* redăm mai jos, pentru a fi privite comparativ, componența *Sonatelor* și *Partitelor pentru vioară solo de Bach*.

Sonata I

1. Adagio
2. Fuga
3. Siciliana
4. Presto

Sonata II

1. Grave
2. Fuga
3. Andante
4. Allegro

Sonata III

1. Adagio
2. Fuga
3. Largo

Partita I

1. Allemande / Double
2. Courante / Double
3. Sarabande / Double
4. Bourée / Double

Partita II

1. Allemande
2. Courante
3. Gigue
4. Chaconne

Partita III

1. Preludio
2. Loure
3. Gavotte en Rondeau
4. Menuet I
5. Menuet II
6. Bourée
7. Gigue

Teme de seminar

- ☐ Analizați suitele franceze și engleze de Bach.
- ☐ Analizați suitele pentru pian de Handel.
- ☐ Identificați caracteristicile fiecărei piese.
- ☐ Identificați tipurile de formă bipartită (simplă sau cu rimă) și comentați scriitura și modul cum sunt parcurse cele 3 faze ale discursului muzical: expunere, digresiune, reexpunere.
- ☐ Analizați și comparați sonatele și partitele pentru vioară solo de Bach.

Bibliografie muzicală:

Bach: Suite franceze; Suite engleze;

Sonate și Partite pentru vioară solo;

Handel: Suite pentru pian.

Partea a 5-a
Aplicarea formelor omofone și polifonice
în genul concertant și simfonic

Capitolul 15

Genul concertant

Concertul instrumental

15.1. Concertul instrumental. Generalități

Principiul componistic pe care se bazează genul concertant este alternarea diferitelor tipuri de sonorități emise de două entități timbrale opuse: orchestra și soliști. Opoziția se crează între un timbru orchestral, amplu și un timbru solistic, individualizat. Se realizează un dialog atât timbral cât și dinamic între două corpuri sonore de mărimi diferite: unul de grup și unul solistic. Se obține o relație cvasi-antifonică între un ansamblu instrumental și unul sau mai mulți soliști. Această relație nu este exclusiv antifonică, cele două entități timbrale interferând în multe situații. Astfel, părțile solistice sunt susținute de o parte a orchestrei cu rol de acompaniament, iar solistul sau soliștii, de asemenea, pot participa la părțile atribuite orchestrei. Formele asociate concertului instrumental sunt rezultatul direct al acestei opoziții și totodată alternanțe dintre cele două corpuri sonore, cel orchestral și cel solistic. Schema structurală va ilustra această alternanță și raportul dintre orchestră și soliști.

15.2. Concerto grosso

Odată cu dezvoltarea instrumentelor și mai ales a instrumentelor de coarde, a evoluat și tehnica instrumentală care a condus la apariția violoniștilor virtuozii. Pentru aceștia s-au scris concerte instrumentale la sfârșitul sec. al XVII-lea (Corelli, Albinoni, Torelli) alcătuite dintr-un număr variabil de părți.

Vivaldi stabilește schema de 3 mișcări: repede / lent / repede, adoptată de J. S. Bach și devenită ulterior normă (Green).

Concerto grosso întemeiază dialogul dintre un grup restrâns de soliști, grup numit "*concertino*" sau "*solli*" și restul orchestrei (*tutti*) numit "*ripieno*" sau "*concerto grosso*" (de unde și numele genului). Grupul orchestral era format la începutul sec. al XVIII-lea în special din corzi și un clavecin. Formula solistică putea fi: două viori, două trompete sau două viori și un violoncel, etc. Una dintre caracteristicile concertului baroc este aceea că soliștii se vor alătura orchestrei în părțile de *tutti*, dublând anumite voci.

Construcția concertului baroc are multe în comun cu așa numita *Aria da capo* (barocă). Reamintim că rolul orchestrei era de a introduce solistul, apoi de a interveni prin diferite structuri orchestrale numite *ritornelli* (pasaje care reiau idei muzicale din primul ritornello, adică prima expunere a orchestrei) și în același timp de a susține partea vocală prin acompaniament. Înlocuind vocea cu unul sau mai mulți soliști instrumentali, concertul baroc se va structura prin aceeași alternanță și totodată colaborare dintre soliști și orchestră:

R1 - S1 R2 - S2 R3 - S3 R4 - S4 R5 - S5 etc.

Notă: R1 = ritornello (*tutti*)1; S1 = *solli* 1; etc.

Deși schema tonală și numărul acestor alternanțe diferă de la un concert la altul, se observă totuși anumite rigori care apar în creația lui Vivaldi și care vor conduce la adoptarea unei scheme tonale și structurale asemănătoare *formei de sonată* (este vorba, desigur, despre partea I a concertelor baroce).

D. M. Green ("*Form in tonal music*", pag. 239) face o clasificare a trăsăturilor concertelor vivaldiene care evidențiază viitoarea evoluție a concertului instrumental:

Structura tonală:

- primul și ultimul ritornello sunt în tonalitatea de bază (adeseori și penultimul ritornello);
- al doilea ritornello începe în tonalitatea dominantei (în tonalități majore) sau în tonalitatea relativei (în tonalități minore); evoluția ulterioară poate fi spre tonalitatea treptei a VI-a sau a IV-a;

Ritornelli:

- frazele sunt construite astfel încât înlănțuirea lor să poată fi diferită la reluări; anumite fraze pot lipsi sau pot să apară separat în diferite contexte;

- materialul muzical este aproape întotdeauna preluat din primul ritornello;
- ultimul ritornello este o repriză a celui dintâi (adeseori o reluare exactă), spre deosebire de celelalte care sunt mai scurte; penultimul ritornello este cel mai scurt.

Părțile solistice:

- scriitura solistică poate fi de tipul figurațiilor armonice, acompaniamentul folosind în acest caz motive melodice din primul ritornello;
- instrumentul solist poate prelua anumite teme din secțiunile orchestrei (ritornelli) pe care le poate dezvolta;
- solistul poate avea material muzical propriu;

Trăsături generale

- o parte de concert începe și se încheie cu un ritornello, deși uneori este posibil debutul solistic;
- spre deosebire de concertul clasic și cel romantic, în concertul baroc soliștii dublează orchestra în timpul secțiunilor de *tutti*, uneori având chiar momente solistice scurte; dimpotrivă, pe parcursul secțiunilor solistice, orchestra poate avea scurte intervenții.

15.3. Concertul instrumental preclasic (J. Chr. Bach)

Tendința de evoluție a concertului instrumental, pornind de la concerto grosso, a fost aceea de a renunța la scriitura motorică, energetică a barocului și a obține o mai mare melodicitate, apropiată de stilul vocal. Pe lângă o mai mare vocalitate a liniei melodice, s-a urmărit o mai mare varietate ritmică și o restrângere a alternanței dintre secțiunile de tutti și cele solistice, această alternanță realizându-se pe suprafețe mai mari (Green).

Pe lângă Locatelli, Tartini, Leo, Pergolesi, Hasse, cel care va influența decisiv noul tip de concert va fi Johann Christian Bach. Acesta va contribui la cristalizarea formei primei părți a concertului preclasic (în a doua jumătate a sec. al XVIII-lea), formă adoptată de Mozart, Haydn și Beethoven.

Notă: Mozart va fi atât de influențat de J. Chr. Bach, încât va transforma 3 dintre sonatele acestuia în concerte pentru pian. O particularitate a schemei preluate de la J. Chr. Bach va fi unitatea tonală a introducerii orchestrale, (considerată de unii autori prima expoziție), temele fiind în tonalitatea de bază.

J. Chr. Bach restrânge numărul de ritornelli la 4 - dintre care penultimul este cel mai scurt - iar secțiunile solistice la 3.

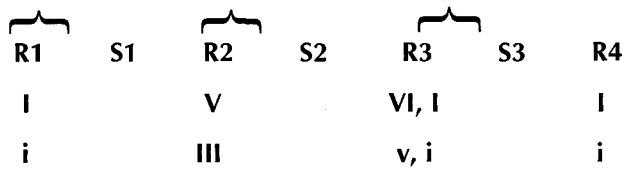


Fig. 15.3-a: Schema părții I a concertului preclasic (J. Chr. Bach, Bocherini)

Se urmărește, de asemenea, un mai mare contrast tematic, astfel încât părțile solistice sunt relativ autonome față de cele orchestrale.

O altă contribuție a lui J. Chr. Bach este aceea de a generaliza revenirea tonală încă de la ritornello 3 (R3), în special în concertele sale londoneze. Ritornello 3, de regulă cel mai scurt, va fi omis sau va fuziona cu S3 formând o adevărată repriză în tonalitatea inițială (Green).

15.3.1. Scheme structurale și tonale ale concertului preclasic și clasic

Cea mai importantă observație referitoare la evoluția concertului instrumental este aceea că structura generală a părții I, în special a secțiunilor cu solist, tind să capete caracteristicile *forme de sonată*. Ca schemă generală, se disting 6 secțiuni care pot fi grupate în cele 3 articulații mari ale *forme de sonată*: *expoziție (dublă)*, *dezvoltare și repriză*. De asemenea, structura tonală devine similară cu cea a *forme de sonată* folosită ulterior în concertele clasice. Dacă eliminăm secțiunile de tutti (ritornelli) se obține o veritabilă *formă de sonată*.

Redăm în figurile de mai jos schemele și structura tonală a concertului instrumental preclasic și clasic în două variante de tratare a secțiunii R2:

Varianta 1.

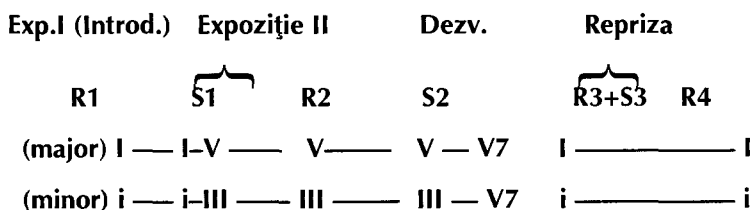


Fig. 15.3-b: Var.1 - Schema părții I a concertului preclasic și clasic (J. Chr. Bach, Mozart, Beethoven *Concertele 1 și 2 pentru pian și orchestră*)

Notă: Ritornello 2 (R2) prelungește funcția dominantei.

Varianta 2.

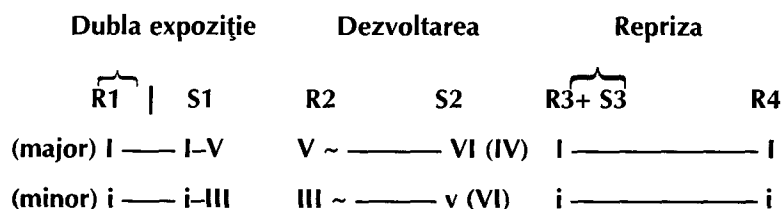


Fig. 15.3-c: Var. 2 - Schema părții I a concertului clasic
(Mozart, Beethoven)

Notă: Ritornello 2 (R2) este modulant spre o nouă tonalitate cu care debutează dezvoltarea.

1. **R1** – primul ritornello cu rol de introducere (mai târziu numit expoziția orchestrei sau prima expoziție - în cazul adoptării ideii de dublă expoziție);
2. **S1** – expoziția solistului însoțit de orchestră;
3. **R2** – al doilea ritornello; Acesta poate prelungi acordul final al secțiunii solistice S1 (varianta 1) realizând concluzia expoziției sau poate iniția o mișcare armonică progresivă (modulație) (varianta 2). În acest caz, poate fi considerat tranziție către dezvoltare sau poate fi grupat împreună cu S2.
4. **S2** – dezvoltarea solistului împreună cu orchestra;
5. **R3+S3** – repriza solistică și orchestrală;
6. **R4** – Coda orchestrală;

Cadența solistului, cu caracter improvizatoric și de virtuositate, va fi plasată în concertul preclasic între S3 și R4. În concertele clasice, cadența va fi adusă în R4, ca o întrerupere a acesteia, urmată de Coda.

15.4. Concertul instrumental clasic se axează pe opoziția dintre un solist (un singur timbru instrumental, folosit la maxima capacitate tehnică și expresivă) și ansamblul orchestral, format din mai multe partide instrumentale. De exemplu:

Partida de suflători de lemn (2/2/2/2, respectiv 2 flaute, 2 oboaie, 2 clarinete, 2 fagoturi)

Partida de alămuri (2 trompete, 2 corni)

Percuția: Timpani

Corzi: vioara I, vioara II, viola, violoncel, contrabas.

În ceea ce privește raportul solist/orchestra, se pot distinge următoarele situații:

1. expunere tematică orchestrală
2. expunere tematică solistică
3. expunerea concomitentă a solistului și a orchestrei
4. expunere antifonică (responsorială)

În cea de a treia situație se întâlnesc următoarele ipostaze:

- tema la solist / acompaniament orchestral
- tema la orchestră / scriitură de tip acompaniament la solist (figurație armonică).

Construcția Concertului clasic

Concertele instrumentale clasice se compun din 3 părți, cu mișcări diferite și contrastante:

Partea I : Allegro (*Concerto-Sonată*)

Partea II: Adagio (*Lied complex sau Lied-Sonată*)

Partea a III-a: Presto sau Allegro (*Rondo, Rondo-Sonată sau Concerto-Rondo*).

Se observă că trăsăturile formei de sonată pot fi prezente în toate cele 3 părți ale concertului instrumental clasic, generând forme hibrid, precum *Lied-Sonată* sau *Rondo-Sonată*. Termenul de *Concerto-Sonată* (v. cap. 15.4.1.) se va utiliza pentru forma de sonată adaptată genului concertant.

Pe lângă temenii de *Rondo* și *Rondo-Sonată*, se va utiliza și acela de *Concerto-Rondo* (formă folosită de Mozart și Beethoven) care îmbină caracteristicile unui rondo cu cele ale formei *Concerto-Sonată* (Green). Cu alte cuvinte, este vorba de o combinație între forma primei părți a concertului instrumental și un element tipic rondo-ului, respectiv existența unui refren (v. cap. 15.4.2.).

În subcapitolele următoare vor fi prezentate formele specifice ale părților I și III de concert. Partea mediană, de regulă formă de Lied complex sau Lied-Sonată (uneori Temă cu variațiuni sau Rondo lent) nu prezintă diferențe structurale importante față de cele studiate la capitolele respective.

15.4.1. Concerto-Sonata (Partea I de concert)

Acest termen indică structura părții I a unui concert clasic, asemănătoare formei de sonată.

Partea I Concerto-Sonata, se structurează astfel:

- Expoziția 1 – orchestrală (R1)
- Expoziția 2 – solist și orchestră (S1)
- Concluzia expoziției 2 - orchestrală (R2)
- Dezvoltare - solist și orchestră (S2) sau (R2+S2)
- Repriză - solist și orchestră (R3+S3)
- Pregătirea cadenței (R4) + Cadența
- Coda

Dubla expoziție

După unii autori, partea de debut orchestrală nu este considerată o expoziție ci o *introducere orchestrală*. În acest caz, nu se poate vorbi de o *dublă expoziție*. Această opinie se bazează pe observația că în deschiderea orchestrală nu apar toate ideile tematice din expoziția cu solist, considerată expoziția propriu-zisă. Mai mult, pot exista teme care nu se vor mai regăsi în expoziția solistului. Unitatea tonală care caracterizează partea de debut a orchestrei este, de asemenea, un argument în sprijinul ideii de *introducere*.

În schimb, se poate observa că în repriza solistică și orchestrală R3+S3 (v. cap. 15.3. fig. a, b și c) sunt aduse toate temele, atât din *introducere* cât și din expoziția solistului, realizându-se o sinteză. Această remarcă este un argument în favoarea *dublei expoziții*, adică de a considera și introducerea orchestrei o primă expoziție.

Cele două expoziții diferă prin următoarele aspecte:

1. Expoziția orchestrei se caracterizează prin unitate tonală, adică începe și se încheie în tonalitatea de bază. Materialul tematic (grupul tematic principal, puntea și grupul tematic secund) este prezentat în tonalitatea de bază (J.Ch. Bach, Bocherini, Mozart). Există și excepții, când grupul tematic secund debutează în altă tonalitate dar remodulează, încheind prima expoziție în tonalitatea de bază. În expoziția orchestrei, grupul tematic secund poate debuta în tonalități relative (Beethoven, *Concertul nr. 3 în do minor*, Chopin *Concertul nr. 2 în fa minor*), la terță mică ascendentă (Beethoven, *Concertul nr. 1 în Do major*), la omonimă (Beethoven, *Concertul nr. 5 în Mib major*, Chopin *Concertul nr. 1 în mi*), fiind însă evitată tonalitatea dominantei, care va fi adusă în expoziția cu solist.
2. Expoziția orchestrală poate fi incompletă (pot lipsi structuri din grupurile tematice sau din punte) sau să conțină elemente tematice proprii și mici dezvoltări.

3. Expoziția cu solist urmărește strategia de construcție a formei de sonată; temele pot fi dublu expuse - întâi de solist și apoi de orchestră sau invers – sau prezentate responsorial.

În general, pot fi distinse 3 tipuri de introduceri orchestrale:

- expoziția orchestrei conține *parțial* materialul muzical reluat în expoziția cu solist;
- expoziția orchestrei conține materialul muzical *complet* reluat în expoziția cu solist;
- expoziția orchestrei conține și *idei tematice proprii*, care nu se vor relua în expoziția cu solist.

În toate cele 3 cazuri, conținutul tematic se va regăsi complet în repriză.

Dezvoltarea prelucrează informația tematică din expoziție, vizând virtuozitatea solistului cu susținere orchestrală.

Repriza se realizează sub semnul unității tonale (ambele grupuri tematice vor fi aduse în tonalitatea de bază) de către solist împreună cu orchestra.

Cadența solistică apare spre sfârșitul reprizei sau în cadrul secțiunii (R4). Orchestra pregătește inserarea Cadenței de virtuozitate a solistului, prin afirmarea acordului tonicii în răsturnarea a doua. Cadența se desfășoară între această întârziere a acordului dominantei și reintrarea orchestrei pe treapta I în stare directă. Cadența poate fi scrisă de compozitor (de regulă în mai multe variante) sau solistul este liber să-și compună propria cadență.

Coda are rolul de a încheia prima parte de concert într-o manieră strălucitoare, printr-un șir de cadențe și figurații armonice virtuozice ale solistului.

15.4.2. Concerto-Rondo (Rondo de concert sau Partea a III-a de Concert)

Majoritatea concertelor clasice utilizează în partea a III-a una dintre schemele formelor de rondo sau rondo sonată. Aceste tipuri de rondo au fost studiate în detaliu la cap. 7. Prezintă aici un alt tip de rondo, numit *Concerto-Rondo* (Green), pe care îl întâlnim în anumite concerte de Mozart (Ex. Concerto K. 466 în do minor, Finale) sau Beethoven (Concertul pentru pian nr. 5 sau Concertul în Re major pentru vioară).

Așa cum *Concerto-Sonata* este adaptarea formei de sonată la condițiile concertului instrumental, tot astfel *Concerto-Rondo* va fi adaptarea la aceleași condiții a formei de *Rondo-Sonată*.

Principala caracteristică a acestui tip de rondo este aceea că în cupletul 1 este adusă o *expoziție de sonată* (TP, Punte, TS și TC), asemănătoare cu expoziția cu solist (S1) dintr-o primă parte de concert. În consecință, planul

tonal este modificat. După prima expunere a *refrenului*, încheiată pe tonica tonalității de bază, nu urmează o tranziție cu rol modulatoriu către cupletul 1. În acest caz, cupletul 1 pornește tot din tonalitatea inițială și se structurează asemenea unei expoziții de sonată: Tema principală, Punte, Tema Secundară, Temă Concluzivă. Planul tonal va fi o mișcare armonică progresivă către tonalitatea dominantei sau relativei. Celelalte cuplete vor funcționa ca dezvoltare (Cupletul 2) și repriză (Cupletul 3). Cupletul 2 poate să aducă material muzical nou sau să fie o dezvoltare. Uneori, cupletul 2 prezintă atât o temă nouă cât și o dezvoltare a materialului din cupletul 1. Refrenul 2 este asemănător sau identic cu refrenul 1, refrenul 3 poate să lipsească, iar refrenul 4 este de obicei legat de Codă (Green).

Notă: Refrenul poate fi asemănat cu ritornello din Concerto-Sonata, cu următoarele deosebiri: refrenul revine întotdeauna în tonalitatea de bază și este adus prima oară de către solist.

15.5. Concertul instrumental romantic

Concertul instrumental evoluează odată cu limbajul muzical și cu diversele orientări stilistice. *Concertul romantic* prezintă mai multe libertăți în ceea ce privește numărul, forma și dimensiunile părților.

Odată cu Mendelssohn, Schumann, Liszt, Grieg, se va instaura un nou tip de raport între orchestră și solist. Concertul instrumental va deveni o lucrare de virtuozitate pentru un solist și orchestră cu rol de acompaniament. În concertul baroc, preclasic și clasic, exista un anumit echilibru între cele două forțe, un adevărat dialog între două entități timbrale: una solistică (grup solistic) și una de grup (tutti). În concertul romantic se va tinde spre eliminarea secțiunilor orchestrale *ritornelli* și la întărirea rolului de acompaniament al orchestrei.

În prima parte a concertului romantic se va elimina expoziția sau introducerea orchestrei, prezentându-se direct expoziția cu solist - uneori precedată de o cadență a solistului. Reamintim că și Beethoven a experimentat debutul solistului în partea I (Concertele pentru pian nr. 4 și 5), dar după această introducere solistică, asemănătoare unei cadențe, urmează expoziția orchestrei în întregime. Eliminarea expoziției orchestrei precum și a altor secțiuni de tutti (ritornelli) conduce la o mai mare apropiere de structura formei de sonată. Dubla expunere se va utiliza doar la scara subsecțiunilor. De exemplu: TP orchestră / TP solist; TS solist / TS orchestră, etc.

Orientarea conservatoare în ceea ce privește forma primei părți a concertului este reprezentată de Brahms și Chopin, care păstrează dubla expoziție și anumite secțiuni tipice de ritornello.

15.5.1. Viziune comparată asupra schemelor structurale și tonale ale părții I a Concertului preclasic, clasic și romantic

Exp.1	Exp.2	Concluzia Expoziției	Dezvoltarea	Repriza (sinteză)	Coda
Tutti R1	Solo + orch. S1	Tutti R2	Solo + orch. S2	Tutti + Solo R3 S3	Tutti R4

Fig. 15.5-a Varianta 1. Concertul preclasic și clasic

(J.Ch. Bach, Bocherini, Mozart - *Concertul în do minor pentru pian*,
Beethoven - *Concertele pentru pian nr. 1 și 2*)

Exp.1	Exp.2	Dezvoltarea		Repriza (sinteză)	Coda
Tutti R1	Solo + orch. S1	Tutti R2 (modulant)	Solo + orch. S2	Tutti + Solo R3 S3	Tutti R4

Fig. 15.5.1-b - Varianta 2. Concertul clasic

(Beethoven - *Concertul pentru pian nr. 3, 4, 5 etc.*)

Expoziția	Dezvoltarea		Repriza	Coda
Solo + orch. R1 + S1	Tutti R2 (modulant)	Solo + orch. S2	Tutti + Solo R3 S3	Tutti + Solo R4

Fig. 15.5.1-c Varianta 3 - Concertul romantic (Schumann, Grieg, etc.)

15.6. Concertul modern și contemporan a propus construcția într-o singură parte amplă sau succesiunea mai multor mișcări cântate *attacca*. Compozitorii sec. XX au păstrat individualitatea solistică, mergând până la a scrie concerte pentru o familie de instrumente. De exemplu un concert pentru flaut(e) și orchestră, în care solistul schimbă diferitele tipuri de flaute: Flaut, Flaut alto în sol, Flaut piccolo și Flaut bas (v. *Concertele pentru flaut(e) și orchestră* de Doina Rotaru și *Ritual pentru fermecarea Aerului* de Livia Teodorescu-Ciocănea). Orchestra poate fi mai amplă, cu o scriitură mai elaborată, realizând un context timbral complex în care va evolua solistul.

Numărul părților diferă, păstrând însă tendința unei mai mari organicități prin cuplarea mai multor mișcări.

15.7. Forma de sonată în Concertul instrumental (Concerto - Sonata)

15.7.1. Exemplu de analiză: Beethoven *Concertul pentru pian și orchestră nr. 1 în Do major – partea I*

Expoziția I (R1=Ritornello 1)

TP - Tema I (m.1-16) *Propoziție*¹ (*Satz sau Sentence*) - structură dezvoltătoare care se încheie cu o cadență concluzivă autentică perfectă la măsura 16. Cadența din măsura 8 este mai slabă decât cea din măsura 16, fiind în poziția melodică a terței. Structura interioară a acestei teme nu este de tip *periodă*, deoarece nu reprezintă doar o expunere tematică ci un proces dezvoltător al primei fraze.

Procesul secvențial se crează la nivel de frază:

Model 1 / Secvență + M2 / Secvență.

Formula pe măsuri este: (4+4) + (4+4).

Motivul 1 - cu caracter generativ, va fi notat cu x (tema semnal)

TI_a (m.1-8) și TI_{a'} (m. 9-16)

Puntea: P1 (m.16-35), P2 (m.36-38); P3 (m.38-46)

Grupul tematic secund (GTS):

II1 (m.47-72) - 2 măsuri introducere (extensie anterioară) + 7 (model) + 7 (secvență modulatorie) + 7 (dezvoltare prin eliminare) + 3 (cadență); Formula: 2+7+7+7+3; Structura tonală: Mib ~Do;

II2 (m.73 – 86) – motivul x tratat secvențial, cu caracter remodulant către Do major;

II3 (86 –99) – Do major

II4 (99 – 106) – grup cadențial; motivul x;

Expoziția II (S1=Solo 1)

Temă episod - solistul debutează cu o temă nouă (m.107 – 118);

Puntea: P1 (m.118 –126) – cu tema I (temă semnal) la orchestră iar pianul realizează o figurație armonică; P2 (m.126-134) modulatorie; P3 – 2 subsecțiuni: P3a cu temă proprie (m.134 – 145) – Sol major / minor și P3b (m.145 – 154) – sol minor, cadență pe treapta a V-a.

¹ V. Cap. 3; Schoenberg *Fundamentals of musical composition*, cap. V pag. 20 "The Period and the Sentence" și cap. VIII pag. 58 "Construction of simple themes (4) / Completion of the Sentence".

Grupul tematic secund (GTS)

Tema II1 - Sol major, expunerea orchestrei: (m.155-162); m.162 – segment de legătură; II1 bis (m.163) - expunerea solistului;

II2 (m.174-182) structură responsorială; mică dezvoltare a primului motiv al temei secundă;

II3 (m.182 -191)

II4 (m.191-205) - cu 2 subsecțiuni (m.191 / 199);

II4_{bis} (m.205-225) - cu 3 subsecțiuni (m.205 / 211 / 217)

II5 (m.225-237) - structură cadențială;

R2 (Ritornello 2) nemodulant

II6 (m.237-256) - concluzia expoziției realizată printr-o amplă dezvoltare orchestrală (Ritornello 2); cadență pe Sol major I.

Dezvoltarea (S3=Solo3):

D1 (m.257-266) - prelucrează tema semnal (Tema I); structură modulatoare către Mib major, cu rol de pregătire a dezvoltării propriu-zise cu solist.

D2 (m.266-278) - proces secvențial cu figurație armonică și game cromatice;

D3 (m.280-292) - succesiune acordică descendentă suprapusă cu tema semnal la orchestră;

D4 (m.292-304) - dezvoltarea temei semnal prin prezentare în stretto și responsorială;

D5 (m.304-312) – combinație tematică între Tema I_a și I_{a'} ;

D6 (m.312-334) - pedală pe dominantă la Do, peste care se suprapun game cromatice; structură asemănătoare cu D2.

D7 (m.334-346) - pregătirea reprizei cu motivul x.

Repriza: (R3+S3 = Ritornello 3 + Solo 3)

TP - Tema1 (m.346-353) - prezentare orchestrală;

Puntea: P1 (m.353-360) - solistul prezintă în loc de Tema I un segment din puntea Expoziției I orchestrale.

Punte 2 - lipsește;

Punte 3 (m.360-369)

Grupul tematic secund (GTS) - în tonalitatea de bază:

- II1 (m.370-377); segment de legătură (m.377);
- II1 bis (m.378-389);
- II2 (m.389 – 397) mică dezvoltare a motivului 1 din III1;
- II3 (m.397 – 406);
- II4 (m.406-420) cu 2 subsecțiuni (m.406 / 414)
- II4_{bis} (m.420-440) cu 3 subsecțiuni (m.420 / 426 / 432)
- II5 (m.440 – 452) structură cadențială;
- II6 (m.452-465) - pregătirea cadenței solistice (**R4 - Ritornello 4**);
- Coda:* C1 (m.466-471) din II3; C2 (m.471-478) - din *motivul x* (tema semnal).

15.7.2. Beethoven: *Concertul pentru pian și orchestră nr. 3 în do minor - partea I*

Expoziția I (R1 = Ritornello 1)

TP - Tema I (m.1-16) *Propoziție* (8+8) – structură cu construcție dezvoltătoare. Prima fază a procesului dezvoltător se va nota T1a (m. 1-8) iar cea de a doua se va nota T1a' (m.9-16).

Fraza 1 se secvențează (4+4), după care urmează un proces de dezvoltare prin eliminare. Fraza 1 conține 2 motive: (2+2). Motivul 1 este compus din 2 elemente: *x (arpeggiu ascendent)* și *y (coborâre în mers treptat)*. Motivul 2 este individualizat ritmic.

La măsura 9 se constituie un nou model din suprapunerea elementelor *x*, *y* și *z* (segmente ale motivului 1: *x* = mers arpeggiat ascendent; *y* = mers treptat descendent; *z* = formulă ritmică și cadențială pe treptele V-I) care se secvențează: 2+2+2+2 (cadență). Întreaga temă principală poate fi descrisă ca o mică dezvoltare a frazei 1. Pe ansamblu se obține o amplă *Structură dezvoltătoare (frază în lanț)* sau o *Propoziție*.

Puntea: P1 (m.17); P2 (m.21); P3a (m.24) P3b (m.36 - temă proprie).

Obs. Reamintim că P1, P2, P3 reprezintă faze tonale și nu întotdeauna structuri independente.

Grupul tematic secund (GTS):

II1 (m.50) Mib major; remodulare către do minor (m.58)

II1 bis (m.62) Do major;

Tranziție (m.74) - mică dezvoltare a TP (proces secvențial) care pe ansamblu realizează o mare cadență I-IV-V-VI-IV-I-V-I (do minor);

II2 (m.85) do;

II3 (m.94) se dezvoltă motivul 2 al temei;

II4 - TC_a (m.98) - elementul y variat ritmic (diminuat) și motivul z secvențat;

TC_b (m.104) - concluzie realizată cu TP și un complement cadențial; această structură are rolul totodată de a anticipa Expoziția solistului.

Expoziția II (S1 = Solo 1)

TP - (m.111-130) cuprinde 2 structuri: T1a (m.111) și T1a' (m.122); extensie anterioară (introducere) bazată pe o scară ascendentă a gamei do minor melodic;

Puntea: P1 (m.131); P2 (m.135) ~ Mib; P3a (m.138); P3b (m.146) tema punții; P3c (m.154);

Grupul tematic secund (GTS)

II1 (m.164) Mib;

II1 bis (m.172);

II2 (m.186);

II3 (m.199) figurație plus elementul tematic z al temei principale la orchestră;

II3_{var.} (m.211);

R2 (Ritornello 2) modulant

TC_a mică dezvoltare (m.227); TC_b (m.237) concluzie cu tema punții (P3b) din expoziția I (ritornello1)

Dezvoltarea (S2 = Solo 2)

Grup 1: D1-D3 (prelucrează TP)

D1 (m.249); D2 (m.257) sol minor; D3 (m.267) modulație către fa minor;

D4 (m.279) fa minor - structură modulatorie (Reb, do, Do); suprapune elementele tematice ale TP la orchestră cu figurație melodico-armonică la pian; insistența pe o treaptă (m.280) preluat din debutul temei II2;

D5 (m.295) - elementul tematic z din TP la orchestră și figurație armonică la solist; proces de remodelare prin mers cromatic al basului și pedală pe do V (ultimele 2 măsuri).

Repriza (S3+R3 = Solo 3 + Ritornello3):

TP (m.309) - tema la orchestră, amplificată printr-o structură asemănătoare secțiunii D2 din Dezvoltare (m.317-326);

P3b - tema punții (m.326);

Grupul tematic secund (GTS)

II1 (m.340) Do major;

II1 bis (m.348) orchestră;

II2 (m.362);

II3 (m.375) figurație plus elementul z al temei principale la orchestră

II3_{var.} (m.387);

R4 (Ritornello 4)

Mică dezvoltare orchestrală a TP (m.403) echivalentă cu acel insert dezvoltător din Expoziția 1 (m.74-85) aici cu rol de pregătire a cadenței de virtuozație a solistului. Opre pe do I în răsturnarea a II-a la m.416.

Coda:

C1 (m.417) - elementul z al TP la orchestră și figurație armonică la pian;

C2 (m.425) - elementul z variat și secvențat în imitație la orchestră;

C3 (m.437) pedală pe do I; arpegii și game la solist; acorduri la orchestră.

15.7.3. Exemplu de analiză:

Grieg - Concertul pentru pian în la minor - partea I

Obs. Se renunță la dubla expoziție. Ideea de ritornello (în sensul de dublă expunere) se aplică la nivelul segmentelor de formă (Ex. TP expunerea orchestrei - TP expunerea solistului, etc.)

Expoziția

Introducerea solistului (m.1-6) bazată pe un arpeggiu de la minor armonic;

TP orchestră (m.7-19) - perioadă tripodică (complexă cu 3 fraze) de forma abb';

TP cu solist (m.19-30) - perioadă tripodică abb';

Puntea: P1 (m.31); P2a (m.35) modulatorie și P2b (m.39); P3 (m.43) pedală pe treapta a V-a din Do major;

Grupul tematic secund (GTS)

II1 orchestră (m.49-52) Do major / II1 expunerea variată a pianului (m.53)

II2 (m.57) - mică dezvoltare;

II3 (m.73) temă concluzivă la orchestră cu motivul introducerii (structură modulantă R2);

Dezvoltarea:

Grup dezvoltător sub forma unui amplu proces secvențial cu dezvoltare prin eliminare (D1, D2, D3):

- { D1 (m.89-94) Model (cu TP);
- { D2 (m.95-100) Secvență;
- { D3 (m.101-108) Dezvoltare prin eliminare;
- { D4 (m.109) prelucrarea introducerii;

Repriza:

TP (m.117-128) - expunerea solistului: *abb'* (repetarea consecventului este realizată de orchestră)

Puntea: P1 (m.129); P2a (m.133) P2b (137); P3 (141)

Grupul tematic secund (GTS)

II1 (m.147) La major; II1 expunerea pianului variată (m.151);

II2 (m.155) - mică dezvoltare;

II3 (m.171) pregătirea cadenței;

Cadența:

Secțiunea 1 (m.176) - introducere;

Secțiunea 2 (m.177) - cadența propriu-zisă (prelucrează TP);

Coda : C1 (m.207); C2 (m.211); C3 (m.217) - motivul introducerii.

15.7.4. Exemplu de analiză: Schumann -

Concertul pentru pian și orchestră în la minor - partea I

Expoziția

Introducerea solistului (m.1-4) bazată pe un arpeggiu de la minor armonic;

TP orchestră (m.4-12) - perioadă deschisă; TP solist (m.12-19) - perioadă închisă. Se formează o perioadă dublă.

Puntea:

P1 a (m. 20 cu auftakt - element tematic "a");

P2 b (m.26-element tematic "b") - digresiune tonală; P2 b' (m.42)

P3 c (m.48 - element tematic "c") - începe în re minor și modulează către Do major;

P3 d (m.59 - element tematic din TP) - pregătirea cadenței V-I din Do major.

Obs. Această structură poate fi interpretată ca fiind Tema secundară.

Grupul tematic secund (GTS)

II1 (m.67-95) - se inițiază un proces variațional al temei unice (monotematism);

II1 bis (m.95-103) repetare concentrată;

II2 (m.103) - prelucrarea elementului tematic "b" din Punte 2;

II3 (m.112)

II4 (m.134) Concluzia expoziției (Tutti orchestral - R2) - structură modulantă spre Lab major prin segmentul de tranziție dintre m.152-155.

Dezvoltarea:

D1 (m.156) - dezvoltă tema unică printr-un dialog timbral între solist și orchestră; schimbare de tempo (Andante espressivo) - asemănătoare unei variațiuni de caracter;

D2 (m.185) Dezvoltare a introducerii; revenire la tempo-ul inițial; structură antifonică;

D3 (m.205) - proces secvențial cu tema unică; D3 devine un amplu Model, secvențat în D4;

D4 (m.229) - secvență liberă, amplificată cu dezvoltare prin eliminare;

Repriza:

TP (m.259) - expunerea orchestrei; TP bis (m. 267) expunerea solistului);

Puntea:

P1 a (m. 275 cu auftakt - element tematic "a");

P2 b (m.281 - element tematic "b") - inflexiuni modulatorii; P2 b' (m.297);

P3 c (m.303 - element tematic "c") - începe în la minor;

P3 d (m.312 - element tematic din TP) - La major.

Obs. Această structură poate fi interpretată ca fiind repriza Temei secundare.

Grupul tematic secund (GTS)

II1 (m.320) - proces variațional al temei unice (La major);

II1 bis (m.348) reluare concentrată;

II2 (m.356) - cu elementul tematic "b" din Punte 2;

II3 (m.365)

II4 (m.385) - pregătirea cadenței de virtuozitate

Cadența:

Secțiunea 1 (m.402)

Secțiunea 2 (m.434) *Un poco andante*

Coda:

C1 (m.452); C2 (m.490); C3 (m.504); C4 (m. 516)

15.8. Forma de lied Complex în Concertul instrumental

15.8.1. Exemplu de analiză: Beethoven *Concertul pentru pian nr. 1 în Do major - partea a II-a*

Formă de Lied tripartit complex ABA'

A (a b a₁)- Punte - B(cc₁)-Punte- A' (a_v b_v a_{1v} b_{1v} a_v) Coda (C₁ C₂ C₃ C₄)

Lab major ~ Mi b ~ Lab Lab

15.8.2. Exemplu de analiză: Chopin -

Concertul pentru pian nr. 1 în mi minor - partea a II-a

Formă liberă de lied complex sau Rondo lent atipic ABACB'A'

Obs. Secțiunea A reluată de trei ori capătă funcția de refren, de aceea forma de ansamblu poate fi interpretată ca fiind un rondo. Este o schemă mai liberă, deoarece după cupletul 2 (C) nu se mai reia refrenul.

A (a₁ introd. a₂) B (b₁ b₂ b₂ var. b₂' var.) A_{var.} (a₂ var.) C B_{var.} (b₁ var. b₂ var. b₂' var.)

Mi Si Mi do# sol # Lab

b₂" var.) A'_{var.} (a₁ a₂ coda)

Mi

15.9. Forma de rondo în Concertul instrumental (Concerto-Rondo)

15.9.1. Exemplu de analiză: Beethoven – *Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră în do minor* - Partea a III-a: Rondo sonată

Obs. Partea mediană C aduce atât un cuplet nou cât și o dezvoltare a refrenului. Acest tip de rondo se numește Marele Rondo-Sonată ("The great Sonata-Rondo" - v. Schoenberg op.cit.)

A - Refren 1 (m.1-56) do minor

(a, a', b-cadență, a'') + (b, a''' reluarea orchestrei) = II:a :II II:ba:II *formă tripentapartită*

Tranziție (m.57-68) do ~ Mib

B - Cuplet1 - în Mib, scriitură polifonică;

Structura 1 (m.69) *dublă perioadă*; Structura 2 (m.84)

Retranziție: structura 1 (m.105) Mib ~ do; structura 2 (m.116) pedală pe do V;

A' Refren 2 - (m.128-182) do; aceeași construcție *tripentapartită*

C - Cupletul 2 (m.183-230) *formă tripentapartită*

Lab – Mib – Lab – Mib - Lab

Dezvoltare: structura1 (m.231 - dezvoltare polifonică *fugato* a refrenului; m.262 - modulație enarmonică); structura 2 (m.265 - refrenul Mi)

Retranziția (m.275-299); la măsura 291 pedală pe do V;

A'' - Refren 3 (m.299-319) concentrat;

Tranziție (m.320-332)

B' - Cuplet 3 = Cuplet 1 în Do (m.332-376)

A''' Refren 4 - falsă repriză, în Reb (m.377-388)

Retranziție către Codă (m.388-408 inclusiv cadența)

Coda: C1 (m.409-444); **C2** (m.444-464)

Teme de seminar:

- Analizați diferite concerte instrumentale și comparați modul de construcție a dublei expoziții. Analizați sub toate aspectele formele omofone studiate aplicate genului concertant.

Bibliografie muzicală:

Mozart: Concerte pentru pian, Concerte pentru vioară.

Beethoven: Concerte pentru pian (1-5)

Chopin: Concertele pentru pian (1 și 2)

Schumann: Concertul în la minor pentru pian

Grieg: Concertul pentru pian

Brahms: Concertele pentru pian (1 și 2)

Prokofiev: Concertul pentru pian nr. 3

Pascal Bentoiu: Concertul pentru pian

Doina Rotaru: Concertele pentru flaut(e) 1, 2, 3.

Gubaidulina: Offertorium – Concert pentru vioară.

Capitolul 16

Genul simfonic – Simfonia

16.1. Evoluția simfoniei¹

Expansiunea ansamblului orchestral s-a produs prin diferite modalități:

- a. multiplicarea timbrală (mărirea numărului de instrumente de același tip);
- b. lărgirea familiilor instrumentale;
- c. introducerea unor instrumente noi;

Acest fenomen de amplificare și diversificare a aparatului orchestral a avut impact și asupra formelor muzicale². Tiparele formale cristalizate în epocile anterioare capătă alte dimensiuni și totodată o mai mare diversitate. Se observă și o mai mare libertate creatoare la nivelul formei, apărând astfel variante atipice.

În capitolul precedent s-a arătat cum *forma de sonată* în genul concertant a fost adaptată celor două entități de natură timbrală: una solistică (timbrul solistic) și cealaltă de grup (timbrul orchestral).

În genul simfonic, *forma de sonată* va fi expresia cea mai pregnantă a ideii de *simfonism*, care implică o dezvoltare organică și complexă a unui material tematic, realizată cu mijloace orchestrale.

Prima parte a unei simfonii clasice sau romantice va avea formă de sonată. Simfonia modernă aduce o serie de libertăți, ajungându-se în epoca contemporană la forme unice (libere).

Simfonia clasică adoptă cea mai apropiată formă de sonată față de modelul clasic (Haydn, Mozart și Beethoven).

Simfonia romantică se remarcă prin 3 mari tendințe:

¹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ed. Stanley Sadie, 1980, cap. "Symphony".

² Teodorescu-Ciocănea, Livia; *Timbrul și Forma muzicală – Evoluția funcționalității timbrului muzical în raport cu evoluția formei*, în revista *Muzica*, Editura UCMR, 1/2002 și *Timbre versus Spectralism*, în *Contemporary music review*, 2003, vol.22, nr. 1, pag. 87-104.

1. o tendință conservatoare - care păstrează rigorile clasicismului în ceea ce privește construcția, numărul părților, planul formal și tonal. Reprezentanți: Schubert, Schumann, Mendelssohn Bartholdy, Brahms, Ceaikovski, Bruckner;
2. o abordare radicală, care tinde să spargă tiparele construcției clasice, urmărind continuitatea discursului simfonic pe toată durata acestuia (eliminarea segmentării simfoniei în părți total diferite tematic; ciclicitate tematică; încercarea de a obține o unică formă amplă simfonică).
Reprezenanți: Liszt, Berlioz, Franck, D' Indy, Sibelius, Mahler, Elgar.
3. tendințele programatice se manifestă fie prin titluri programatice (titluri care evocă imagini picturale sau fapte eroice), fie printr-un program literar asemănător unui libret care servesc înțelegerii conținutului muzical.
Reprezenanți: Berlioz, Liszt, etc.

16.2. Scurte observații stilistice

Creația simfonică a lui *Schubert* se caracterizează printr-o melodică specială și prin armonii complexe. *Schumann* și *Mendelssohn* nu au adus noutăți semnificative în ceea ce privește construcția formelor, în schimb au introdus un suflu nou de factură romantică. Contrastele mult mai mari dintre teme precum și modulațiile surprinzătoare la tonalități îndepărtate au accentuat latura lirică a lucrărilor acestor compozitori romantici.

Adevăratul continuator al simfonismului beethovenian a fost *Brahms*. Acesta respinge ideea programatismului, păstrează cele 4 părți distincte ale simfoniei și înlocuiește scherzo-ul cu un *allegretto grazioso*. Simfonismul brahmsonian este caracterizat printr-o orchestrație extrem de eficientă și rafinată. Formele abordate capătă alte dimensiuni și forță emoțională.

Ceaikovski este recunoscut ca un geniu al melodicii, care introduce teme din folclorul rusesc.

Berlioz adaugă a V-a parte simfoniei și amplifică orchestra. În "*Simfonia Fantastică*", Berlioz demonstrează că o muzică programatică nu este doar o ilustrare a unui scenariu literar ci poate să aibă autonomie prin propria coerență și logică muzicală.

La Berlioz apare ideea de leitmotiv ("ideea fixă") dezvoltată ulterior de *Wagner*.

Romanticii radicali abordează simfonia mai mult ca pe o dramă muzicală. Sunt caracterizate muzical personaje, conflicte, fapte eroice.

Liszt, în poemele simfonice sau în simfoniile *Faust* și *Dante*, urmărește o anumită desfășurare dramatică a textului la care aceste lucrări fac referire, fără a avea un program.

Bruckner reia filonul simfonismului propriu-zis. În simfoniile sale, *Bruckner* păstrează cele 4 părți distincte și contrastante precum și construcția formelor. Se manifestă totuși o mai mare expansiune a formelor precum și apariția unor procedee orchestrale inedite. În general, *Bruckner* ignoră tendințele programatice (excepție face Simfonia a-IV-a, cu titlu programatic *Romantica*).

Creația simfonică a lui *Mahler* se poate grupa astfel (Grove):

- Simfoniile II-IV - utilizarea vocilor și axarea mai mult pe imaginativ decât pe rigoarea construcției;
- Simfoniile I, V, VI, VII - pur orchestrale, reintroduc rigoarea simfonismului de tip clasic;
- Simfoniile VIII-X - introducerea părții lente ca moment de deschidere sau încheiere.

16.3. Alte genuri simfonice

Poemul simfonic este o lucrare scrisă exclusiv pentru orchestră (rare excepții precum César Franck *Poem simfonic* pentru pian și orchestră). Acesta este conceput într-o singură parte, care se bazează, de regulă, pe un poem sau pe o narațiune (Ex: *Liszt Les Préludes*, *Mazeppa*; *Richard Strauss Also sprach Zarathustra*, *Don Quixote*; etc.).

Simfonia concertantă reprezintă un gen care îmbină caracteristicile concertului instrumental cu tratarea simfonică a aparatului orchestral.

16.4. Forma de sonată în genul simfonic

16.4.1. Exemplu de analiză: *Beethoven Simfonia a V-a, partea I*

Expoziția

Motto A (m.1-5) = motivul generator x, esența tematică a TP³.

TP (TI) (m.6-33) Structură complexă dezvoltătoare (m.6-21/22-33)

(m.6-21) - *Propoziție (Satz)*⁴ - grup antecedent (complex dezvoltător al motivului generativ x); cadență deschisă do V;

³ Cook, N; *A guide to musical analysis*, pag. 279-283.

⁴ Kohs, E; Op. cit - interpretează această structură ca fiind o frază în lanț (Chaine Phrase), echivalentă cu "Sentence" (Schoenberg) – Propoziție.

(m.22-33) - *Propoziție* - grup consecvent, cadență închisă do I.

Puntea: P1 - (m.33); P2 - (m.52); P3 - (m.58)

Obs. Materialul punții este organic legat de procesul dezvoltător al TP.

Grup tematic secund GTS

Motto B (m. 59-62) – Mib major - esența tematică a Temei II (TS), ea însăși derivată din motivul generator (motto A) prin structura ritmică.

TI₁ – Mib - (m.63-93)

TI₂ (m.94-101) - dinamizare ritmică;

TI_{2bis} (m.101-109) - a 2-a expunere;

TI₃ (m.110-124) - concluzia expoziției cu o nouă revenire a motivului generativ x; elemente din punte;

Obs. Tema I și Grupul tematic secund sunt organic legate tematic și structural.

Dezvoltarea

D₁ (m.125 - 158) (motto A+TI)

D₂ (m.158-179)

D₃ (m.179-195) - proces secvențial cu motto B incomplet;

D₄ (m.195-228) - dezvoltare prin eliminare; structură antifonică;

D₅ (m.228-240) - sinteză motto B și motto A;

D₆ (m.240-248) - motto A repetat și dinamizat cu rol de pregătire a reprizei;

Repere tematice în Dezvoltare: m.125 - motto A; m.129 - Tema I ; m.145 - TI variată; m.153 - TI variată; m.179 - primul climax; m.180 - motto B; m.188 - motto B variat; m.196 - motto B variat; m.228 - motto A variat.

Repriza

Motto A (m.248) - motivul generator x în do minor;

TP (TI) (m.253-287) - *Propoziție* - structură complexă dezvoltătoare; insert agogic - solo de oboi (adagio);

Puntea: P1 (m.288); P2 (m.296); P3 (m.302).

Grupul tematic secund (GTS)

Motto B (m.303)

II₁ (m.307) - combinație cu motivul x;

II₂ (m.346) - ascensiune dinamică;

II₃ (m.362) - elemente din punte;

Dezvoltare codală: C₁ (m.374-397); C₂ (m.398-439); C₃ (m.439-478);

C₄ (m.478-482 - motto A; m.483 - TI; m.491-502 - grup cadențial).

16.4.2. Exemplu de analiză: Brahms, *Simfonia a IV-a, partea I*

Brahms păstrează, în general, schemele structurale clasice, distingându-se printr-un limbaj armonic propriu: cromatizări, modulații la tonalități îndepărtate, rezolvări întârziate ale disonanțelor, ambiguități armonice și tonale. Construcția lucrărilor simfonice este mai amplă, cu anumite inovații în ceea ce privește abordarea formele utilizate.

Simfonia a IV-a de Brahms se compune din:

Partea I - formă de Sonată;

Partea a II-a - formă de lied complex dublu bipartit AB A'B' + Codă - Lied
Sonată sau Sonată fără dezvoltare cu elemente variaționale;

Partea a III-a - Scherzo Sonată (prezintă pe lângă trio și o dezvoltare);

Partea a IV-a - Passacaglie

Partea I - Formă de Sonată

Expoziția

TP Tema I (m.1-19) - monodie acompaniată prin figurație armonică. Se crează două planuri imitative:

1. corzi (vioara I, II) și 2. suflătorii de lemn.

Obs. Tema I are 4 fraze care se structurează după înțelesul muzical astfel: Grup antecedent (F1, 2, 3) și consecvent (F 4).

Puntea:

P1 (m.19 cu auftakt) aduce o contratemă suprapusă peste T1 variată;

P2 (m.27) inițiază un proces modulatoriu prin secvențări și dezvoltare prin eliminare;

P3 (m.45) aduce o temă proprie, cantabilă, care face trecerea spre grupul tematic secund.

Grupul tematic secund GTS

Complex tematic B1

Tema II1 (m.53-57) - temă semnal, debutează pe si minor treapta a V-a;

caracter incisiv, temă expusă de suflătorii de lemn și alămuri; reprezintă o singură frază (4 măsuri);

II2a (m.57-65) - caracter cantabil, prezentată la violoncel, se suprapune peste elemente ritmice din II1;

II2a' (m.65-73) - a doua expunere variată;

II3 (m.73-80) - reprezintă o variație a structurii II1 amplificată, construită prin proces secvențial Model/Secvență; combinație cu elementul melodic din tema punții;

Tranziție (m.80-86) cu motivul inițial al TP.

Obs. Complexul tematic B1 alcătuit din II1, II2a; II2a' formează o structură de tip contrabar (antecedent și dublu consecvent). Împreună cu structura II3 care reia tematic II1, se formează o structură de tip ABBA'.

Complex tematic B2

II4: lanț de fraze care cuprinde:

II4a (m.87-91) - frază cu caracter de anacruză (m.87-90);

II4b (m.91-95) desinență cantabilă la corzi; elementul melodic al temei punții variat;

II4c (m.95-107);

II5 (m.107-137) - secțiune dezvoltătoare, construită dintr-un Model de 7 măsuri (3+4), secvență liberă și amplificată, dezvoltare prin eliminare;

II6 (m.137) - anticipă prima secțiune a dezvoltării cu motivul inițial al TP; proces de remodulare spre mi minor;

Dezvoltarea

Dezvoltarea debutează cu expunerea Temei I, în tonalitate de bază, exact ca în *Expoziție*. Acest lucru este neobișnuit pentru o simfonie clasică sau romantică, dar a rezultat din imitarea creativă a tradiției clasice de a repeta expoziția. Astfel, dezvoltarea începe ca și cum s-ar relua *Expoziția*, după care realizează digresiunea tonală și travaliul tematic;

D1 (m.145) - dezvoltarea Temei I;

D2 (m.157) proces secvențial cu model polifonic;

D3 (m.169) - structură complexă acordică; sintaxa - polifonie de omofonii;

D4 (m.184) - dezvoltarea temei II1, proces secvențial cu model polifonic de 4 măsuri urmat de un amplu proces dezvoltător și ascensiune dinamică;

D5 (m.219) - realizată cu TP (amintește de ultima structură a Expoziției); rol de tranziție;

D6 (m.227) - anticiparea reprizei; structură imitativă cu motiv din fraza 3 a TP.

Repriza

TP (m.246) - fraza 1 este augmentată ritmic și extinsă, urmată de celelalte fraze în valorile ritmice inițiale;

Puntea:

P1 (m.273) - TP variată și contratemă;

P2 (m.281);

P3(m.289) - tema punții;

Grupul tematic secund (GTS)

Complex tematic B1

II1 - (m.297);

II2a - (m.301)

II2a' (m.309) - a doua expunere variată;

II3 (m.317) - dezvoltare a structurii II1 combinată cu elementul melodic al temei punții;

Tranziție (m.324)

Complex tematic B2

II4 - lanț de fraze care cuprinde:

II4a - (m.331) - frază cu caracter de anacruză;

II4b - (m.335) - desinența melodică; variație ritmică a temei punții;

II4c - (m.339);

II5 - (m.351) structură dezvoltatoare amplificată.

Dezvoltare codală: C1(m.394); C2 (m.414); C3 (m.422) - ascensiune dinamică; C4 (m.430) - concluzia.

16.4.3. Exemplu de analiză:

Bruckner – Simfonia a IV-a “Romantica” – partea I

Simfonia a IV-a “Romantica” poartă un titlu cu referire programatică, fără a fi o simfonie cu program. Bruckner notează câteva trimiteri imagistice

referitoare la conținutul părții I: "oraș medieval în zori, sunete de trompete, cavaleri în galop prin păduri".

Partea I – Formă de Sonată

Caracteristici generale:

- formă de sonată amplă cu 2 grupuri tematice: GTP (grup tematic principal cu 2 structuri) și GTS (grup tematic secund) amplu, cu caracter dezvoltător;
- dezvoltarea cuprinde 6 secțiuni de travaliu tematic și de suprapuneri tematice;
- repriza variată și dezvoltată se încheie cu o Codă cu 4 secțiuni.

GTP (grup tematic principal)

TP = TI₁(m.1-42) - Mib major; Ruhig bewegt. *Allegro molto moderato*; prezentarea motivului generator α (m.3-5), expus de Cornii I și II pe o pedală în tremolo la corzi);

TI₂ - (m.43) introduce motivul β , caracterizat prin mers treptat ascendent și o formulă ritmică specifică; model polifonic / secvență + model cu β inversat / secvență (β inversat = β');

Puntea: P1 (m.51); P2 (m.53) - secțiune modulantă; P3 (m.67) - pedală pe Fa I;

Obs. Puntea este în întregime o dezvoltare a TI₂ (se prelucrează β și β')

Grup Tematic Secund (GTS)

TI11 (m.75) salt tonal (Reb major) introduce 2 motive noi generatoare prezentate imitativ, notate cu x (expus la vioara I – caracterizat prin note repetate staccato, imitat de violoncele) și y (expus viole imitat la Cornul I - linie melodică expresivă, cantabilă);

II2 (m.87) - mică dezvoltare care combină elemente din GTP cu cele din GTS: suprapune β' (din TI₂) diminuat ritmic cu motivul x inversat. La măsura 93 apar motivele β' diminuat și β diminuat suprapuse peste motivul x ritmic;

II3 (m. 97) - suprapunere motivul x cu motivul y. La măsura 115 apare o pedală pe Sib V;

II4 (m.119) - motivul β acompaniat de o figurație armonică la corzi, intens dinamizată;

II5 (m.131) - cuprinde motivul β cu augmentare intervalică; o nouă ascensiune dinamică; la m.139 apare motivul a la timpani (motivul apare doar ca structură ritmică ușor variată);

II6 (m.153) se construiește cu motivul β . La m.165 - climax la alături.

II7 (m.169) Concluzia expoziției – cuprinde motivul x și β' ; cadență pe Si bemol major;

Dezvoltarea (Secțiunile dezvoltării)

D1 (m.193) $\left\{ \begin{array}{l} \underline{TI_2 (\beta \text{ var. ritmic})} \\ \alpha \text{ inversat și diminuat} \end{array} \right.$

D2 (m.217) $\left\{ \begin{array}{l} \underline{TI_2 (\beta, \beta')\text{-structură imitativă}} \\ \alpha, \alpha \text{ inversat în stretto + pedală} \end{array} \right.$

(dezvoltare prin eliminare și ascensiune dinamică)

D3 (m.253) - polifonie de planuri cu motivele β și β' ; tutti orchestral; la măsura 269 - rarefiere și începutul unui al doilea val de dinamizare;

D4 (m.287) – elementele α și α inversat suprapuse peste un tremolo la corzi în registrul acut;

D5 (m.305) – tutti în *ff* (contrast dinamic); proces secvențial cu TI_2 suprapusă peste TI_1 ; Model - 8 măsuri / Secvență amplificată (12 măsuri) / Secvență liberă (8 măsuri);

D6 (m.333) – schimbare agogică, pregătirea reprizei printr-un mare *rallentando*; 2 subsecțiuni: 17+15 (m.333 / 350);

Repriza

(m.365) - repriza TP - TI_1 - pedală; elementul tematic a; figurații la flaut și vioara I. în nuanță de *ppp*;

(m.405) - repriza $TI_2 (\beta)$;

Puntea (m.413): P1 (m.413); P2 (m.415); P3 (m.427);

GTS

(m.437) - II1;

(m.449) - II2 variat;

(m.459) - II3 (x și y);

(m.485) - II4 (cu TI_2) - dinamizare ritmică;

(m.501) - dezvoltare codală: C1 - TP a și figurație armonică în nuanță de *pp*;

(m.517) - C2 - contrast dinamic: *ff* - tutti orchestral; diminuendo;

(m.533) - C3 - contrast dinamic: *pp* figurație armonică și mare crescendo;

(m.557) - C4 - tutti în *ff*, pedală pe Mi bemol I;

16.5. Forma de lied complex în simfonie

16.5.1. Exemplu de analiză: Brahms *Simfonia a IV-a, partea a II-a*

Partea a II-a – Formă de lied complex dublu bipartit, care poate fi interpretat ca lied sonată sau sonată fără dezvoltare, cu elemente variaționale (Variațiuni cu 2 teme).

Prolog (Introdúcere) - măsurile 1-4 *temă semnal* - motiv tematic anticipativ al temei A; intonații în modul frigian pe mi; celulă generatoare x particula-rizată ritmic; prezentare la unison Flaute, Oboaie, Fagoturi, Corni;

A (Mi)

a_1 (m.5) Mi major;

a_2 (m.15) - structură dezvoltătoare (proces secvențial și dezvoltare prin eliminare (m.15-21)); proces modulant (si frigian / Si major) și remodulare spre Mi major;

a_3 (m.22 - mi);

Formula: (10+7+8)

Punte: faza 1 (m.30) - motivul x variat ritmic; faza 2 (m.32) proces secvențial și dezvoltare prin eliminare; apare sensibilă pentru Si major; faza 3 (m.36) - culminație dinamică; anticipă tema B în altă ipostază ritmică (diminuare); pedală pe Si major V;

B (Si major)

b_1 (m.41) - tema B (la violoncele) este derivată din celula generatoare x care descrie un mers treptat de 3 sunete ascendent și descendent;

b_2 (m.50) - mică dezvoltare; retranziție (m. 58);

Formula: (9+8+6)

A' (Mi major)

a_1 (m.64) - variațiune contrapunctică a temei A între 2 planuri sonore: corzi și suflători;

a_2 (m.74) - structură dezvoltătoare cu rol de punte; dinamizare ritmică; antifonie (m.80-81); ascensiune dinamică;

punte faza 3 (m.84) - culminație dinamică, anticipă repriza temei B diminuată ritmic; Mi major V;

Formula: (10+10+4)

B' (Mi major)

b_1 (m.88) - variat timbral (tema la vioara I);

b_2 (m.98) - tutti orchestral;

Coda (m.103) - mică dezvoltare codală; proces de disoluție; anacruză cu tema B urmată de reapariția motivul generativ x variat și secvențat; tema A variată: *antecedent* (m.103) *consecvent* (m.106) *consecvent variat* cu rol de segment de legătură cu epilogul (m.111);

Epilog (m.113) - echivalent cu *prologul* armonizat în tutti orchestral.

16.6. Variațiuni simfonice continue

16.6.1. Exemplu de analiză: Brahms *Simfonia a IV-a, partea a IV-a*

Partea a IV-a din Simfonia a IV-a de Brahms este o formă variațională realizată pe principiul basului ostinat dar și al armoniilor ostinate. Din acest motiv, putem afirma că această lucrare reprezintă o *passacaglie* combinată cu aspecte de *ciaconnă*.

Tema Passacagliei are 8 măsuri în metru ternar (3/4), fiind prezentată omofon (succesiune acordică) la suflătorii de lemn și alamă plus timpan (armonii ostinate). Conturul melodic al acestei succesiuni acordice va deveni tema de passacaglie cu funcție de bas ostinat. Pe parcursul lucrării, tema este prezentată în diferite ipostaze: fie ca bas ostinat (caracteristică a passacagliei), fie ca armonii ostinate (caracteristică a ciaconnei). Tema are un caracter treptat ascendent, contrar caracteristicilor baroce (în baroc, tema de passacaglie era, în general, treptat descendentă).

Forma de ansamblu poate fi structurată în 3 secțiuni:

A - Tema + variațiunile 1-11

B - Variațiunile 12-15

A' - Reluarea A-ului - variațiunile 16-30

Coda conține alte 4 variațiuni (31-34) tratate liber și dezvoltător.

A - Variațiunile 1-3 reprezintă primul val al dinamizării ritmice prin trecerea de la valori de doimi cu punct la pulsația de pătrimi.

Var.1 – omofonă, antifonică, de registru, ritmică (folosește ritmul complementar - contratimp), variație timbrală;

Var.2 – apariția unei contrateme suprapuse peste tema armonizată; pulsație cursivă de pătrimi, polifonie de planuri omofone;

Var.3 – creștere a complexității scriiturii omofone printr-un tutti orchestral.

Variațiunile 4-9 reprezintă al doilea val de dinamizare ritmică, pornind de la valori de pătrimi până la sextolete de șaisprezecimi.

Var.4 – este alcătuită din 2 planuri: tema este prezentată melodic la violoncele, contrabași și fagoturi, armonizată la vioara a 2-a și viole, peste care se suprapune o altă contratemă la vioara 1 (caracterizată prin suplețe intervalică - intervale mari);

Var.5 – poliritmie (valori ritmice de optimi peste care se suprapun triolette de optimi); Polifonie de planuri - 3 planuri suprapuse:

- a) un plan superior - contratema prezentată acordic la suflătorii de lemn;
- b) un plan median cu armonie figurată;
- c) un plan în bas – tema prezentată monodic;

Var.6 – variațiune polifonică, tema în bas, figurație armonică la violoncele; Contratemă la viori și viole. Peste această scriitură a corzilor se suprapune elementul tematic din debutul TP din partea I a simfoniei;

Var.7 – ritm punctat (optime cu punct și șaisprezecime), tema variată ritmic în bas; Contratema variată ritmic în plan median; o coloană armonică la suflători, izoritmă și în sens contrar cu basul;

Var.8 – pulsație constantă de șaisprezecimi; tema variată în bas peste care se suprapune contratema variată ritmico-ornamental;

Var.9 – variațiune polifonică, cu tema variată ritmic, peste care se suprapun figurații armonice ale contratemei și elemente polifonice.

Această variațiune reprezintă punctul culminant d.p.d.v. al dinamizării ritmice și al complexității de scriitură din secțiunea 1.

Variațiunile 10-11 realizează în mod abrupt un diminuendo ritmic prin apariția valorilor de doime cu punct, specifice ipostazei inițiale a temei passacagliei. Aceste 2 variațiuni încheie Secțiunea 1 (A) a Passacagliei.

Var.10 - scriitură de tip coral;

Var.11 – scriitură polifonică și contratemă;

B - *Variațiunile 12-15 constituie o a doua secțiune (B) și se delimitează de prima secțiune prin modificări metrice, de densitate orchestrală, sintactice și tonale.*

Var.12 – tema în sopran (Flaut); schimbarea măsurii (3/2); schimbarea caracterului temei (tema este variată liber ritmico-ornamental la flaut solo, pe o pedală la corzi); densitate scăzută pe verticală, transparență orchestrală;

Var.13 – schimbă modul dar nu și centrul de mi (Mi major);

Var. 14 – coral acompaniat de o figurație armonică;

Var. 15 – creștere a complexității orchestrale față de variațiunea 14; coral acompaniat prin armonie figurată.

A - *De la variațiunea 16, se inițiază ultima grupare de variațiuni, care începe cu tema passacagliei, prezentată asemănător cu prima sa apariție.*

Var. 16 – tema prezentată omofon ca în debutul lucrării dar îmbogățită orchestral prin apariția corzilor;

Var.17 – inițiază un alt val de crescendo ritmic;

Var. 18 – polifonie de omofonii / scriitură responsorială;

Var. 19 – scriitură responsorială;

Var. 20 – pulsație de triolet de optimi;

Var. 21 – un punct culminant al valorilor ritmice, prin apariția treizecidoimilor pe o scriitură de game ascendente; acorduri placate în pătrimi;

Var. 22 – pulsație de triolet de optimi, suflătorii și corzile în mers contrar;

Var. 23 – tema la alămuri; poliritmie; proces secvențial și dezvoltare prin eliminare;

Var. 24 – tutti orchestral; poliritmie; punct maxim al intensității - nuanțe de *ff*;

Var. 25 – se reia contratema de la variațiunea 2;

Var. 26 – pulsație de triolete de optimi și figurație armonică;

Var. 27 – polifonie de planuri; tema în bas variată ritmic; Contratema - figurație armonico-melodică; elemente din T1 din partea I a simfoniei.

Var. 28-30 – culminația secțiunii 3;

Coda prezintă tema amplificată și dezvoltată într-un tutti orchestral pe 2 planuri: omofonie la suflători și figurație armonică la corzi.

Coda poate fi secționată în 4 subsecțiuni: C1 (m.253); C2 (m.261); C3(m.281) și C4 (m.297).

Cele 4 subsecțiuni pot fi interpretate ca fiind ultimele 4 variațiuni libere și dezvoltătoare ale lucrării. Alți autori secționează coda în 2 structuri dezvoltătoare ample, rezultând doar 2 variațiuni finale libere.

16.7. Fuga în lucrări orchestrale

16.7.1. Exemplu de analiză:

Bartók - Muzică pentru coarde, percuție și celestă

Partea I - Fugă

Partea II - Sonată

Partea III - Formă de arc (ABCBA)

Partea IV - Rondo

Analiza părții I:

Caracteristici: scriitură polifonică, tehnică de fugă. Fiecare intrare tematică apare la interval de $5^{ta}\uparrow$ sau $5^{ta}\downarrow$. Astfel, intrările 2, 4, 6, 8 și 10 apar la $5^{ta}\uparrow$, iar 3, 5, 7, 9, 11 apar la $5^{ta}\downarrow$.

Tema se compune din 4 segmente, care reprezintă 4 ipostaze ale unui motiv de 5 sunete:

$$\alpha_1, \alpha_2, \alpha_3, \alpha_4$$

- α_1 - 5 sunete (cromatism "întors" cuprins într-un interval de terță mare între la și do# (la, sib, do#, do becar, si becar);
- α_2 - 8 sunete = augmentare intervalică (cromatisme în cadrul unei 5^{te} micșorate la - mib) și extensie;
- α_3 - 7 sunete (cromatism "întors" în cadrul unei cvarte); Model;
- α_4 = 7 sunete (cromatism "întors" în cadrul unei cvarte); Secvență.

Ca strategie generală, lucrarea se compune din intrări tematice imitative și interludii, asemenea unei fugi. Se deosebește de fugă printr-o altă logică a intrărilor tematice. Nu mai există cuplul *subiect / răspuns*, într-un anumit raport tonal, respectiv tema în ipostaza tonicii și aceeași temă în ipostaza dominantei. *Subiectul* acestei fugi este urmat de o succesiune de "*răspunsuri*" în ordinea cvintelor ascendente alternativ cu cele descendente. Sunetul cu care debutează *subiectul* devine o axă față de care se construiesc *răspunsurile*.

Lucrarea se secționează binar: AA'

Prima secțiune este o acumulare de voci cu *tema* în ipostaza originală, iar a doua secțiune cu *tema inversată* $\perp$. Punctul culminant care reprezintă o axă pentru cele două secțiuni ("secțiunea de aur") este un *unison* pe sunetul mib la măsura 56. Cu alte cuvinte, prima secțiune evoluează către punctul culminant dinamic și expresiv - *unison pe mib* - iar a doua secțiune reprezintă *desinența*, detensionarea realizată pe baza valențelor expresive ale temei inversate. Sunetul **mib** este punctul de intersecție al mersului ascendent de cvinte (la, mi, si, fa#, do#, sol#, re# = **mib**) cu cel descendent (la, re, sol, do, fa, sib, **mib**).

Lucrarea se încheie cu o Codă, marcată de un eveniment semnificativ din punct de vedere timbral - apariția Celestei. Coda reprezintă totodată și o sinteză a celor două ipostaze ale temei (directă și inversată), care sunt aduse în suprapunere. Ultimul segment al Codei aduce α_1 și α_1 inv. pe sunetul de bază "la" în mai multe variante: în stretto, concentrate (3 sunete) și suprapuse.

Detalii:

Secțiunea A

- ◆ intrările 1-5 (m. 1-20) pe la, mi, re, si, sol;
- ◆ interludiu 1 (m. 21-26) dinamizare ritmică;
- ◆ intrări în octave (vioara 1 și 2) pe fa# în stretto cu intrare în octave (violoncele și contrabași) pe do (m. 27);
- ◆ interludiul 2 (m. 31-33)
- ◆ intrări în stretto (m. 34 cu auftakt) pe fa (viole în canon cu viorile 3 și 4), do# (vioara 2 în canon cu vioara 1); apariția timpanului cu tremolo pe sib; intrare cu α_2 pe sib la violoncele și cu α_1 pe sol# la Viole (m.35);
- ◆ structură dezvoltătoare (m.38-45) S1 cu tema pe sib (augmentare intervalică a capului tematic) în octave (violoncele și con-trabași): α_1 , α_1 , α_2 , α_2 , α_3 , α_4 ; creștere a complexității polifonice și dezvoltare a elementului tematic. Capul tematic prezintă o augmentare intervalică (2m $\rightarrow$ 5-)
- ◆ structură dezvoltătoare S2 (m. 45-56) pe mib - sunetul de intersecție (vioara 1 și 2) în stretto cu tema pe sol# variată și secvențată; pregătirea punctului culminant prin tremolo la percuție: piatti (m. 51) și tril la timpan pe sunetul la (m. 53); secvențări, dezvoltare prin eliminare, dinamizare prin mers fluent de optimi, creșterea numărului de voci prin corzi duble. Creștere a tensiunii până la punctul culminant;
- ◆ punct de intersecție al mersului de octave ascendente și descendente pe

sunetul mib - climax (m.56) - unison pe mib în octave cu excepția violoncelor și contrabașilor; schimbarea metrului - măsura de 9/8);

Secțiunea A'

- ◆ (m.57-59) - Structură expozitivă liberă și redusă cu $\perp$; 3 ipostaze ale motivului inițial; debutul descreșterii dinamice și al reducerii complexității scriiturii;
- ◆ (m.65) - Structură stretto 1 cu $\perp$;
- ◆ (m.69) - Structură stretto 2 cu $\perp$;
- ◆ (m.73) - Structură stretto 3 cu $\perp$.

Coda

- ◆ Coda: C1 (m.78) - apariția celestei cu figurație melodico-armonică peste care este adusă tema suprapusă cu inversarea ei pe sunetul de bază "la" (T / $\perp$) la distanță de trei 8^{ve};
- ◆ C2 - stretto în octave (T / $\perp$); α_1 cu α_{1inv} , α_{1redus} cu α_{1inv} și red.; α_2 suprapus cu $\alpha_2 inv$.

Teme de seminar

- Analizați diferitele tipuri de forme muzicale aplicate în genul simfonic. Comparați forma de sonată pentru un instrument solo cu aplicarea ei în muzica de cameră, concertantă și simfonică.

Bibliografie muzicală:

Mozart: *Simfonii*

Beethoven: *Simfonii*

Mahler: *Simfonii*

Prokofiev: *Simfonia a V-a*

Shostakovich: *Simfonia a VII-a*

S. Niculescu: *Simfonia nr. 2 "Opus dacicum"*.

Capitolul 17

Genul liric – Muzica de operă și balet

17.1. Genul de operă

Genul scenic de operă presupune o lucrare pentru voci și orchestră, bazată pe un libret. Spre deosebire de operetă sau musical, opera este în întregime "cântată". O lucrare de operă debutează cu o uvertură și este structurată în mai multe acte, care la rândul lor conțin tablouri și scene (numere).

În general, opera se caracterizează printr-o alternanță între diferite tipuri de structuri:

- a. numere vocale solistice de tip *arie*, *duet*, *terțet*, *cvartet*, *etc.*;
- b. numere de ansamblu realizate de soliști și cor (uneori, dacă acțiunea se oprește, acest tip de ansamblu se numește *concertato*);
- c. numere corale.

Între aceste momente există scene de tip *recitativ*, care au rolul de a dinamiza acțiunea și totodată de a lega între ele numerele muzicale (scene sau tablouri). Recitativele au o funcție *tranzitivă*, iar celelalte momente muzicale solistice sau corale au o funcție *expozitivă*.

Recitativul este o structură tipică lucrărilor scenice, bazat pe un text în proză. În aceste momente, *cuvântul* și *acțiunea* trec în prim-planul interesului scenic. Parametrii muzicali sunt aproximați: tempo liber, intonații *cvasi-parlato* sau chiar *parlato*, acompaniamentul schițat doar ca armonii, structura fiind un lanț de fraze.

Recitativul a cunoscut o evoluție de-a lungul istoriei genului. Pot fi distinse două tipuri de recitative (Zamacois, 1977):

1. *recitativo secco* (acompaniamentul este realizat de clavecin, fiind doar sugerat prin acorduri cadențiale plasate la sfârșiturile de fraze; între aceste acorduri, instrumentistul poate improviza pe respectivele armonii, subliniind momentele acțiunii, sau caracterizând personajele; în baroc, recitativul putea fi susținut fie de clavecin, fie de un instrument de coarde grav;
2. *recitativo espressivo* subordonat expresiei vocale, acompaniat de orchestră.

Aria reprezintă structura fundamentală a genului de operă prin care solistul exprimă în mod virtuos stările proprii personajului pe care îl reprezintă muzical.

Aria este o formă de expresie vocală de factură eminate melodică, cu acompaniament de orchestră.

Aria da capo (*Aria barocă*) ilustrează forma ternară ABA.

Grand Aria ca structură vocală clasică, renunță la repriză și se constituie din două secțiuni contrastante, precedate de un recitativ. Se formează arhetipul utilizat de Mozart ulterior de marii compozitori de operă precum Rossini, Bellini sau Verdi:

Recitativ

Cavatina (*tempo lent*)

Cabaletta (*tempo rapid*)

Coda

Toate momentele muzicale precum *Arii*, *Duete*, *Terțete*, etc. sunt delimitate și au o formă proprie, care poate fi oricare din cele descrise la capitolul *tipologia formelor*. Sunt posibile toate tipurile de *forme de lied*, *rondo*, *sonată*, *fugă*, etc.

Formele vocale sunt legate de text, față de care acestea își adaptează structura. Formele instrumentale, în schimb, au cunoscut o mai mare libertate, nefiind subordonate altui plan extramuzical.

În muzica vocală se crează interconexiuni între text, linii melodice și acompaniament. Totodată, muzica vocală va fi influențată de aspectele metrice ale textului, de *rime*, de structura strofelor, de aluziile descriptive sau dramatice ale textului sau de structura dialogurilor.

Modalitățile prin care muzica și textul interacționează sunt nenumărate, opera fiind ilustrarea cea mai complexă a acestei relații.

17.2. Genul de balet

Muzica de balet a evoluat de la totala subordonare față de tiparele coregrafiei clasice și academice spre un anumit simfonism care i-a conferit autonomie și totodată rolul principal în generarea liniilor de forță ale spectacolului de balet. O seamă de baleturi celebre sunt prezentate și în concerte sub forma *suitelor simfonice*, care selectează anumite scene din întregul spectacol.

Baletul este expresia sincretismului dintre gestualitatea coregrafică și muzică. Cele două arte se potențează reciproc printr-o perfectă coordonare între expresia muzicală și expresia mișcării corporale. Se realizează o corespun-

dență armonioasă între cele mai pregnante aspecte ale muzicii de balet - respectiv ritm, accente, caracter melodic - și mișcarea coregrafică. Coregrafia presupune traducerea esenței muzicale prin mijloacele specifice acestei arte. Cele două limbaje total diferite - limbajul muzical pe de o parte și limbajul coregrafic pe de altă parte - se întrepătrund, având ca element comun expresia și emoția artistică.

Baletul ca gen muzical liric se bazează pe un libret pe care îl urmărește ca desfășurare dramatică. Acesta se structurează - asemenea operei - în acte, tablouri (scene) și numere. Libretele clasice au fost în general bazate pe anumite legende sau basme (Ex. Ceaikovski: *Lacul lebedelor*, *Frumoasa din pădurea adormită*, *Spărgătorul de nuci*, etc.)

Baletele clasice se deschid cu un prolog sau cu o uvertură. Spectacolul de balet cuprinde atât scene solistice cât și scene de ansamblu.

17.2.1. Structurile de bază ale baletului clasic

Scenele solistice

Momentele solistice se numesc *variații* și pot fi comparate cu ariile din genul de operă.

Duetele poartă denumirea de *Pas de deux* și reprezintă momentele de culminație ale spectacolului de balet din punctul de vedere al lirismului (de regulă este un duet de dragoste) și totodată al virtuozității dansatorilor. Acest moment este foarte bine structurat în baletul clasic, cuprinzând 4 părți.

Pas de deux - Structura duetului

1. *Adagio* (parte lentă, în care evoluează ambii parteneri, reprezentând un duet de dragoste);
2. *Variația solistului* (parte rapidă în care solistul își etalează virtuozitatea tehnică);
3. *Variația solistei* (parte moderată sau rapidă în care solista își demonstrează virtuozitatea);
4. *Coda* - parte deosebit de energetică structurată astfel:
C1 - coda solistului; C2 - coda solistei și C3 - coda finală în care cei doi soliști evoluează împreună.

În baletele lui Ceaikovski acest tipar clasic al duetului de dragoste - *Pas de deux* - este deosebit de clar urmărit și realizat după cerințele coregrafiei academice.

Pe lângă duetele prim-soliștilor, există și scene în care evoluează personajele secundare. Aceste numere se numesc, în funcție de numărul balerinilor: *Pas de trois*, *Pas de quatre*, *Pas de six*.

Scenele de ansamblu

Ansamblul de balet participă fie prin numere proprii care accentuează un anumit moment al spectacolului fie prin *dansuri de caracter*. Dansurile de caracter sunt de obicei grupate într-o suită care ilustrează dansurile populare specifice diferitelor țări. Scenariul spectacolului crează un pretext pentru apariția acestor numere denumite dansuri de caracter. De exemplu: dans napolitan, dans ungar, dans rus, dans polonez, dans arab, dans spaniol, etc. Baletetele lui Ceaikovski abundă în aceste numere de ansamblu care colorează întreaga desfășurare a spectacolului. De multe ori și aceste dansuri de ansamblu au soliști. Soliștii care interpretează roluri secundare se numesc *corifei*.

Ansamblul de balet mai are și rolul de a participa la acțiune, de a comenta sau de a însoți personajele principale. Momentele realizate prin pantomimă se numesc *Mise en scène*.

Sincretismul spectacolului de balet este lărgit și de participarea artelor vizuale. Scenografia și realizarea costumelor potrivite epocii și respectivelor personaje sunt elementele care întregesc acest gen artistic deosebit de complex.

17.3. Analiza unei lucrări coregrafice din muzica sec. XX.

Stravinski: Suita coregrafică NUNTA (*Les Noces*)

17.3.1. Elemente de limbaj în creația lui Stravinski

Evoluția limbajului muzical a cunoscut 2 tipuri de desfășurare muzicală:

1. *germanic beethovenian*, care, sprijinindu-se pe funcționalitatea sistemului tonal, dezvoltă materialul tematic până la pierderea identității acestuia;
2. *expozitiv / enunțiativ* – inspirat din culturile naționale din afara spațiului germanic¹.

Stravinski, în tentativa de a reformula desfășurarea muzicală pe spații largi, crează o muzică repetitiv-variațională, cu structuri care se înlănțuie abrupt, fără pregătiri sau rezolvări. Asemenea unui mozaic, suprafața muzicală se compune dintr-o serie de module independente care se juxtapun. Schimbările bruște de ordin armonic sunt asemănate cu tehnica picturii cubiste. Motivele în limbajul lui Stravinski nu evoluează, ci se repetă permanent variat.

¹ Ștefan Niculescu - *Note de curs*.

Procedee variaționale la nivelul motivelor:

- permutări interioare ale sunetelor;
- variațiuni ritmico-melodice ornamentale;
- schimbarea accentelor metrice în contrast cu pulsația regulată, creând aparente poliritmii;

În cadrul unei secțiuni, un motiv poate suferi o variație considerabilă, asemenea unei "mutații genetice", devenind un motiv de sine stătător. Acest procedeu, alături de variația permanentă a motivelor asigură organicitatea lucrării. Parametrul ritmic este cel mai bine reprezentat în baletul "*Nunta*" de Stravinski. Astfel, întâlnim: izoritmii; polimetrii aparente; ritm sacadat; ritm variat. Este de remarcat faptul că instrumentația subliniază aspectul ritmic. Materialul tematic aparține unui folclor ancorat în specificul cântecelor arhaice rusești, nuanțat cu o temă de influență bizantină (tabloul II).

17.3.2. Particularități de limbaj în suita coregrafică *Nunta*

"*Nunta*" de Stravinski este o muzică de tip expozitiv, enunțativ, fără dezvoltări ale materialului tematic de tip germanic, beethovenian (care prin travaliu tematic, respectiv prin procedee dezvoltătoare precum repetiții, secvențe, dezvoltare prin eliminare, epuizează valențele materialului tematic).

Particularitățile de limbaj folosite în această lucrare sunt următoarele:

- moduri și micro- moduri (oligocordii);
- structuri mozaicate (se neagă procedeele evolutive de dezvoltare, precum procesele secvențiale sau dezvoltarea prin eliminare și se afirmă structuri permanent expozitive și variaționale);
- modul de înlănțuire a structurilor nu se face prin pregătiri, tranziții, modulații;
- nu există structuri periodice sau fraze în raport de *antecedent* - *consequent*, ci o permanentă permutare liberă a elementelor tematice. Această tehnică de permutare liberă duce la crearea unor structuri de *tip mozaic*.

17.4. Aspecte generale ale suitei coregrafice *Nunta*

(Les Noces sau The Wedding) de Stravinski

Nunta este în sensul cel mai larg o lucrare vocal-instrumentală (cantată), concepută a fi în același timp coregrafiată. Este o suită coregrafică în sensul că se compune din 4 scene de balet, reprezentând ritualuri nuptiale țărănești. Lucrarea este scrisă pentru soliști, cor mixt, 4 pianе și percuție. Este o

lucrare remarcabil de unitară, având un *puls ritmic* permanent. Orchestrația, redusă ca variație timbrală - asemănată cu contrastul alb / negru - va muta interesul auditiv spre desfășurarea ritmului. Caracterul întregii lucrări este expansiv, extravertit. Ideea lucrării datează din anul 1914, dar forma definitivă orchestrală va fi realizată în 1923. Lucrarea are 4 tablouri: 1. Cosița (prietenele cântă și împodobesc cosița miresei); 2. La mire (acasă la logodnic, care cere binecuvântarea părinților); 3. Plecarea miresei și tânguirea părinților; 4. Petrecerea nuntașilor (Banchetul nupțial).

17.4.1. Exemplu de analiză: Stravinski *Nunta* Tabloul I

Tabloul I prelucrează pe toată desfășurarea sa 12 motive diferite diatonice și cromatice, motive constituite pe micromoduri (3, 4, 5 sunete), care apar în diferite ipostaze variaționale.

Este o formă rapsodică liberă, cu elemente de rondo (repetarea unor secțiuni capătă funcția de refren).

Schema formei tabloului I din "Nunta" de Stravinski

A	a ₁ (m.1-10)	motivul 1(m.1)
	a ₂ (m.11-21 _{volta 1} / 23 _{volta 2})	motivul 2 (m.21)
B	b ₁ (m.24-31)	motivul 3 (m.30)
	b ₂ (m.32-38)	
A'	a ₁ (m.39-51)	
	a ₂ (m.52-62)	
	a ₃ (m.63-74)	
B'	b (m.75-85)	motivul 4 (m.83)
	a (m.85-90)	motivul 5 (m.90)
C	(m.90-101)	
D	(m.102-107)	motivul 6 (m.102)
C'	(m.108-117)	
E	e ₁ (m.118-121)	motivul 7 (m.118)
	e ₂ (m.122-132)	motivul 8 (m.122)
	e ₃ (m.133-139)	
C''	(m.140-152)	
F	(m.153-164)	motivul 9 (m.153)
C'''	(m.165-183)	motivul 10 (m.167)
A''	(m.183-205)	motivul 11 (m.183)
		motivul 12 (m.188)
B''	(m.207)	
A / B	(m.211-224)	

Temă de seminar

- ☐ Analizați diferite scene din baletе clasice, romantice și ale sec. XX.

Bibliografie muzicală:

*Ceaikovski: Spărgătorul de nuci,
Lacul lebedelor,
Frumoasa din pădurea adormită;
Prokofiev: Romeo și Julieta;
Bartók: Mandarinul miraculos.*

Partea a 6-a

Orientări analitice ale secolului XX

Capitolul 18

Metode de analiză a formelor tonale

Metoda referențial-descriptivă
Metoda pozitivist-constructivistă
Metoda hermeneutică
Metoda energetică
Metoda formală
Metoda structurală
Metoda formal-constructivistă
Metoda holistică (Gestalt Theory)

Incursiunile muzicologice de la începutul secolului XX au pendulat între *impresionismul critic*, preocupat de condițiile exterioare actului creator (ambianță, psihologie) și *structuralismul* aplecat asupra tehnicilor pure de limbaj (Rothfarb, 1992).

18.1. Metoda referențial-descriptivă verbalizează sensurile muzicale prin intermediul termenilor extra-muzicali.

În secolul al XVIII-lea, mai mulți autori au caracterizat și definit conținutul muzicii ca fiind o reflectare a vieții interioare.

Hegel consideră că *“muzica conține subiectivul însuși...”* este o pură rezonanță a vieții lăuntrice” ...” ea își extinde domeniul spre a acoperi emoțiile specifice sufletului...” Scopul muzicii este acela de a transpune aceste emoții sufletești în muzică.

Ferdinand Hand scrie asemănător despre conținutul muzicii *“...muzica este expresia directă a vieții interioare...este simțirea devenită sunet”*.

Scrierile despre muzică abundă în descrieri și imagini aproape picturale. **E.T.A.Hofmann**, referindu-se la Haydn, Mozart sau Beethoven a adoptat o *atitudine descriptivistă*, poetizând conținutul muzical.

18.2. Metoda pozitivist-constructivistă adoptă o atitudinea obiectivă, detașată de orice implicație a emoționalului. Aceasta utilizează operațiile de descompunere în unități din ce în ce mai mici pentru a explica astfel conexiunile interioare ale lucrărilor studiate și apoi a viziona ansamblul, recompunând elementele constitutive. Reprezentanții acestei grupări de teoreticieni răspund la întrebarea fundamentală "ce anume conține muzica?" astfel: "muzica nu conține altceva decât note" (Rothfarb, 1992).

Eduard Hanslick avertizează asupra pericolului de a lua "ad literam" sugestiile programatice ale anumitor compozitori și de a descrie imagini picturale sau senzații presupuse a fi conținute de textul muzical. Discreditând deci poetizările, el îi îndeamnă pe teoreticieni - în lucrarea sa "*On the musically beauty*" - să-și focalizeze atenția asupra proceselor pur muzicale.

Premiza de bază a lui Hanslick este aceea că *muzica nu este referențial - expresivă*. Imaginile vizuale sau auditive pătrund în mintea ascultătorului prin asociație, nu rezidă în muzică. "Emoții și imagini poate au stimulat pe compozitor, dar ele sunt intraductibile și deci inaccesibile nouă". A nu se confunda conținutul muzical cu efectul său psihologic. "Notele sunt într-adevăr singurul conținut al muzicii, dar nu ca material primar acustic". Discursul muzical consistă dintr-o combinație artistică a sunetelor, dintr-o inter-relație vie și dinamică a acestora care se prezintă ca atare viziunii noastre mentale. Astfel ea posedă înțelesuri incorporate, nu este referențialistă, ci "absolut" expresivă, în sensul că își este sieși suficientă. Regulile gramaticale seci din cărțile de teorie pot sugera că undeva în afara notelor se găsește conținutul muzical. Hanslick consimte că anumite emoții sau imagini pe care le intuim pot juca un rol în originile proceselor pre-compoziționale sau în actul interpretativ. Compoziția însă este *constructivă*, pur obiectivă și este ghidată de tehnica pură, nu de sentimente. El afirmă că "*Formele sonore în mișcare reprezintă unicul conținut al muzicii*".

Reacțiile împotriva accentuatului *pozitivism și intelectualism* declarat de E. Hanslick, precum și împotriva *tendințelor sale formaliste*, nu au întârziat să apară. S-ar putea spune chiar că ele au coexistat, situație care a favorizat apariția altor importante puncte de vedere.

18.3. Metoda hermeneutică este o metodă descriptivistă, care verbalizează *sensurile filozofice* ascunse în unitățile formale (Hermann Kretzschmar).

Principala operațiune în analiza hermeneutică o constituie determinarea conținutului afectiv al evenimentelor locale: motive, teme, ritmuri, progresii armonice și apoi determinarea conținutului spiritual al întregului prin interpretarea efectului cumulativ al părților.

Muzicologul german **Hermann Kretzschmar** (1848-1924) critică viziunea lui Hanslick, principala sa obiecție fiind aceea că "...muzica este mai mult decât un teren de joacă pentru forme sonore în mișcare... ea comunică un *conținut spiritual*"¹ (Kretzschmar, H). Pentru a traduce acest conținut spiritual el propune o **analiză hermeneutică** (termen aplicat de Lee A. Rothfarb **teoriei tematicii afectelor** proprie lui Kretzschmar). Metodologia sa interpretativă "distilează afectele dintre sunete și verbalizează structura prin care acestea se dezvoltă".² Trecând prin sunete și forme către afecte ne ridicăm de la nivelul formal la o activitate spirituală. El neagă orice dezvoltare logică și formală independentă în afara unei manifestări spirituale.

Forma este învelișul prin care se comunică un conținut spiritual. Înțelegerea muzicii transcende aspectul său formal.

Kretzschmar neagă analiza pur formală considerând-o "o jonglerie cu concepte și fraze scolastice pretins științifice, care se îndepărtează de esența lucrurilor. Ca adept al reformei educației de la începutul secolului XX, motivația pedagogică a acestui teoretician a fost aceea că "antrenamentul hermeneutic este instruirea premergătoare pentru educația estetică" ... "de vreme ce procesul formativ al imaginației artistice este un produs al jocului sentimentelor, studiul acestora conține cheia explicării creativității artistice".³

Hermeneutica este deci o încercare de a susține doctrina afectelor pe parcursul unei lucrări întregi sau altfel spus de a stabili intențiile compozitorului bazate pe caracterul temei muzicale.

Rezumând tipul de analiză propus de Kretzschmar, se poate spune că acesta "sensibilizează" discursul muzical, prezentându-l ca pe un discurs "afectiv" care ar descrie însuși conținutul spiritual. Deși are o poziție non-referențială, limbajul său bazat pe afecte îl trimite în câmpul "referențialului".

¹ Kretzschmar, H., *Gesammelte Schriften aus den Jahrbuchern der Musikbibliothek*, Peters vol.2 (Leipzig, 1911) trad. engl. Edward Lippman în *Musical Aesthetics: A historical Reader*, vol 3 (Stuyvesant, N.Y.1990)

² Braun, W., "Kretzschmars Hermeneutik", *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, ed. C. Dahlhaus, *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, vol.43 (Regensburg 1975) pg. 33-39, 1975, trad.în engl. și comentarii Lee A.Rothfarb în *Journal of Music Theory* vol. 36.1, 1992

³ Kretzschmar, H., "Anregungen", [*Vorschule der Musickaesthetik*] 56, 65, 66.

18.4. Metoda energetică focalizează interesul analizei asupra tensiunilor create la nivel armonic și formal (August Halm).

August Halm este un muzicolog care, prin scrierile sale, se plasează în curentul așa-zis **"energetic"**. Pentru Halm, evenimentele muzicale reprezintă valori energetice care se cumulează într-o construcție teleologică pe care o numim **"FORMĂ"**. Această concepție are convergențe cu **"forme în mișcare"** ale lui Hanslick și cu **"sistemul dinamic"** al lui Dilthey.⁴

Conținutul muzical pentru Halm este o activitate dinamică de natură pur muzicală. Acesta respinge orice interpretare psihologică și atrage atenția asupra faptului că nu trebuie confundat elementul psihologic cu cel logic în muzică.

Obiectivul principal în analizele sale este acela de a explica escaladarea logică a forțelor, a tensiunilor proprii discursului muzical. Halm vorbește despre energii și despre desfășurarea lor ca fiind proprietăți intra-muzicale. *"Avem o dramă a forțelor în muzică, nu o dramă a persoanelor sau a personificărilor"*⁵, avertizează Halm. Ca și Hanslick, acesta consideră perfecțiunea formei ca fiind principalul scop al compozitorului iar înțelegerea formei cea mai importantă achiziție pentru ascultători.

Compozitor activ, interpret, teoretician și profesor, Halm își ilustrează teoriile prin numeroase analize. În concepția sa, desfășurarea muzicală reprezintă de fapt o confruntare de forțe, o dramă a factorilor dinamici de natură energetică, această **"dramă"** fiind singurul element concret care poate fi analizat. Halm reevaluează continuu impactul evenimentelor locale în lumina celor precedente și următoare, evidențiind inter-relația dintre interpretările retro-auditive și cele pre-auditive (Rothfarb, 1992).

"Înțelegerea muzicală se construiește progresiv, în afara relațiilor dinamice și reciproce dintre întreg și evenimentele locale, ca și cum am parcurge cu mintea drumul înainte și înapoi deasupra cercului hermeneutic".⁶ Ajungem astfel să înțelegem procesul dinamic și apoi să **"reexperimentăm"** desfășurarea sa teleologică, așa cum ar spune Dilthey.

Halm respinge muzica programatică - pe care o consideră **"coruptă estetic"**. De asemenea consideră că analizele bazate pe interpretări programatice sau emoționale **"ruinează muzica"**. În consecință, analizele trebuie să se con-

⁴ Dilthey, W., *Gesammelte Schriften* vol. 7, trad.engl. Heiges, L.,K., "The understanding of other persons", *Descriptive psychology and Historical understanding* De [Stuttgart 1959].

⁵ Halm, A., "Musikalische Bildung", în *Wickersdorfer Jahrbuch* II, 1909-10 (Jena, 1911, 63 trad. engl. și comentarii Lee A Rothfarb în *"Journal of Music Theory"* vol 36.1, 1992

⁶ Rothfarb, L. A., "Hermeneutics and Energetics : Analytical alternatives in the Early 1900", *Journal of Music Theory* vol.36.1, pag.43-61, 1992.

centreze exclusiv asupra "spiritului obiectiv" al operei de artă. "*Nici o intenție nu poate substitui invenția...*"⁷ a spus Hanslick, subliniind un punct de vedere comun cu Halm și Dilthey.

18.4.1. Exemplu de analiză "energetică" - A. Halm⁸;

Elemente tehnice. L. van Beethoven: Sonata *Waldstein*

Analiza primelor 23 măsuri

Operațiunea principală în analiza lui Halm este aceea de a explica logica escaladărilor și detensionărilor energetice care rezultă din desfășurarea armonică. Logica demersului tonal ajută la identificarea relațiilor imediate și globale dintre evenimentele textului muzical. Primele două fraze din Sonata "*Waldstein*" de Beethoven (măsurile 1-8) corespund tematic, dar articularea lor prin trecerea bruscă de la Sol major la Si bemol major creează o tensiune la nivelul profund armonic. Prima frază indică o modulație din Do major către tonalitatea dominantei, respectiv Sol major (măsurile 1-3) iar a doua frază, reprezentând o progresie armonică, pornește direct din Si bemol major modulând la tonalitatea dominantei, respectiv Fa major (măsurile 5-7).

Arcul tonal rezultat din juxtapunerea celor două fraze paralele, de la Do major (măs.1) la Si bemol major (măs.5), este interpretat prin prisma tensiunilor ca evidențiind o "recesiune" armonică, o pierdere energetică.

Concatenarea celor două fraze prin trecerea bruscă de la Sol major la Si bemol major precum și transferarea inflexiunii modulatorii la dominantă în noua tonalitate generează o tensiune a cărei potențial energetic va cere o redirecționare a discursului muzical. Această relansare se va realiza în măsurile 9-11 printr-o pedală extinsă pe dominantă, precum și prin repetitivitatea melodică, spațializarea și accelerarea pulsației ritmice.

Reorientarea spre Do major este considerată de Halm ca fiind un rezultat logic, datorat "dezorientării tonale" generată de trecerea bruscă spre Si bemol major.

Rezolvarea pe tonalitatea minoră (do minor) în m.12 prelungește tensiunea armonică invocând deplina rezolvare în tonalitatea de bază (Do major). Tensiunea acumulată este "descărcată" în m.14 odată cu reinstaurarea tonalității Do major.

De la m.14 începe o nouă fază dinamică. Aceasta "absoarbe" tensiunea din prima fază și o intensifică.

⁷ Hanslick, E., *On the Musically Beautiful: A contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music*, trad. în engl. și ed. de Geoffrey Payzant (Indianapolis, 1974)

⁸ Halm, A., "Musikalische Bildung" 50-53 trad în engl. și comentarii Lee A Rothfarb în *Journal of Music Theory* vol. 36.1, 1992 pag. 57-60.

Modificările de detaliu în planul de suprafață, înfățișează tema într-o nouă ipostază: modificare de registru (mai înalt), figurația armonică realizată prin valori mai scurte respectiv pulsație de șaisprezecimi la ambele mâini care, de fapt, înlocuiesc figurația inițială de tip martellato (hammer-stroke style). Aceste variații semnalizează o intensificare a tensiunii dramatice la nivelul de suprafață al textului.

Implicațiile în planul mai adânc al armoniilor conduc la asociații ale evenimentelor aflate la distanță unele față de altele în context. Noile relații armonice dintre model și secvența acestuia - respectiv Do major și re minor din m.14-18 - relevă o clară deschidere față de situația similară din m.1-5 (Do major- Si bemol major) din faza paralelă.

În timp ce modulația Do major - Si bemol major (m.1 -5) neutralizează energia generată de relația de cvintă ascendentă din interiorul primei fraze, modulația Do major - re minor din m.14-20 subliniază mersul în direcția cvintelor ascendente respectiv Do major - Sol major, apoi Sol major - re minor (între fraze), apoi re minor - la minor. Această ascensiune gradual armonică escaladează potențialul energetic al discursului.

Halm ierarhizează evenimentele armonice după gradul lor energetic și după valoarea lor de impact în contextul muzical. Conexiunea dintre Sol major și re minor (sfârșitul modelului și începutul secvenței) din a doua fază este mai "energetică" decât situația similară din prima fază Sol major - Si bemol major. Explicația constă în aceea că auzul nostru tinde să disocieze elementele primului raport (Sol major -Si bemol major) dată fiind depărtarea ca număr de cvinte dintre cele două tonalități. De fapt, după criteriul tematic, conexiunea se face de la începutul fazei dinamice respectiv Do major (m.1) - Si bemol major (m.5), ceea ce produce o și mai mare ruptură. Dimpotrivă relația Sol major - re minor predispune auzul la asociere. Această legătură este mai puternică, mai "energetică" explică Halm, deoarece implică un proces mai complex armonic și cuprinde tritonul "fa - si" în a doua fază dinamică.

O conexiune mai subtilă se realizează prin arcuirea tonală de la începutul modelului până la începutul secvenței (Do major-re minor).

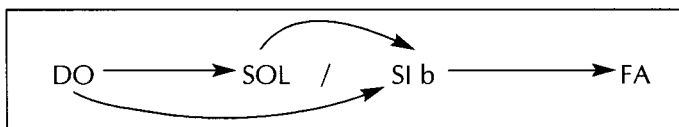


Fig. 1. Prima fază dinamică - m.1-4 (n.a.)

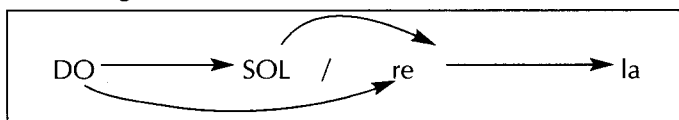


Fig. 2. A doua fază dinamică - m.5-8 (n.a.)

Punctul culminant al tensiunilor se realizează în m.22 odată cu acordul cu sextă mărită care pregătește dominantă pentru tonalitatea mi minor.

Faza se încheie însă cu rezolvarea pe tonalitatea Mi major, ca o replică la jocul major / minor din prima fază dinamică (Do major- do minor). Deși tensiunea scade odată cu rezolvarea armonică, Halm subliniază din nou comunicarea dintre evenimentele armonice aflate la distanță, respectiv comunicarea dintre evenimentele locale și cele translocale. În acest caz relația globală dintre tonalitatea de bază - Do major - cu care au început primele două faze dinamice și Mi major - câmpul armonic la care s-a ajuns la sfârșitul fazei a treia - evidențiază un raport tensionat. Tensiunea globală persistă până la sfârșitul expoziției și se disipează în două etape. În prima etapă trecerea de la tonalitatea Mi major la mi minor reduce gradat tensiunea. Energia rămasă se descarcă odată cu armonia tonalității Sol major care apare puțin înainte de semnul de repetiție și care trimite înapoi la tonalitatea de bază Do major.

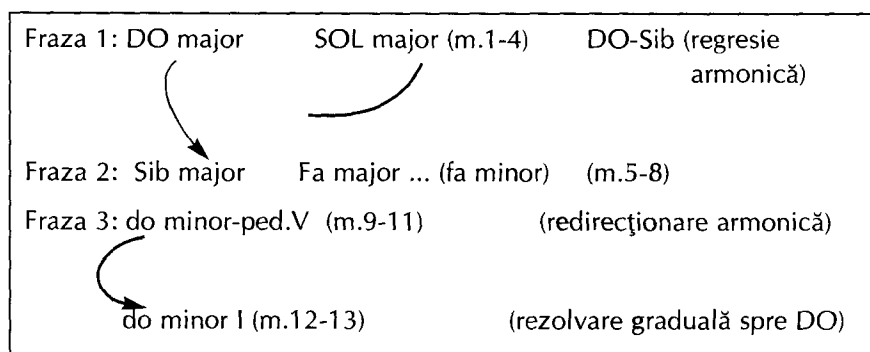


Fig.3 Prima fază dinamică - detalii (n.a.).

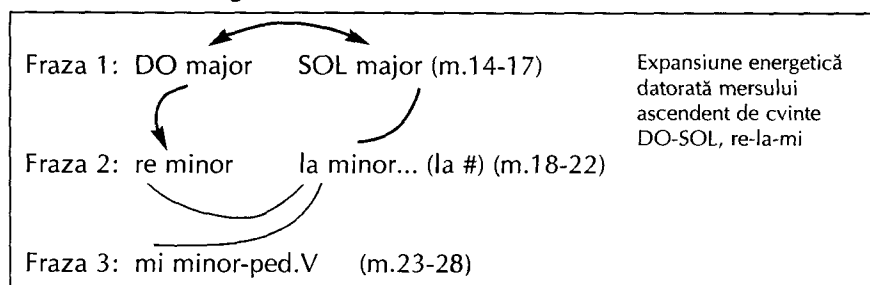


Fig. 4 A doua fază dinamică - detalii (n.a.).

18.5. Metoda Formală este denumită astfel într-un înțeles mai larg, acela de a formaliza, a pune în coduri un anumit text. Aceasta metodă identifică arhetipurile arhitectonice (respectiv încadrează lucrarea în tiparele formale

cunoscute) și studiază relațiile dintre unitățile structurale. Pune în evidență simetrii, contraste, proporții. Este o viziune eminentamente statică și se confundă în anumite privințe cu metoda structurală.

18.6. Metoda structurală descompune textul muzical în unități subordonate unele față de celelalte și stabilește relațiile dintre acestea. Studiază structura lucrării în termenii funcțiilor și relațiilor dintre secțiuni și elemente.

În primele decenii ale secolului XX și-au făcut apariția pe terenul științific importante teorii care demonstau o anumită globalitate structurală a psihicului uman. Aceste teorii au dat o anumită explicație asupra activității mentale și afective a ființei umane. Ferdinand de Saussure pune bazele lingvisticii, apoi școala de la Praga instalează structuralismul lingvistic prin reprezentanții săi: N. S. Trubetkoi și R. Jakobson. Ideea de structură reprezintă unul dintre conceptele centrale ale evoluției cunoașterii. Sigmund Freud propune un model de structurare a aparatului psihic, capabil să cuprindă fenomene și manifestări dintre cele mai complexe, postulând imuabilitatea psihismului ființei umane.

Structuralismul, un curent orientat spre depistarea structurilor în obiectul cunoașterii a pătruns atât în știință cât și în artă. Fenomenologia, "Gestaltpsychologie", teoria informației, neo-pozitivismul și alte direcții științifice și filozofice, toate au influențat nu numai creația artistică dar și teoria despre artă, respectiv creația muzicală și teoria acesteia

Un punct de cotitură în evoluția cunoașterii a fost apariția cuvântului "magic" **STRUCTURĂ**, termen care avea să pătrundă aproape în toate domeniile științifice inclusiv în cele umaniste și care părea la un moment dat să explice mare parte dintre fenomenele cercetate.

Opera lui W. Dilthey a marcat această cotitură, mai ales prin faimoasa sa comunicare "*Idei cu privire la o psihologie descriptivă și analitică*" (1894), în care folosește consecvent termenul de structură în filozofie, istorie, cultură, și psihologie.

În psihologie, conceptul a fost înlocuit strict terminologic de sinonimul "GESTALT" prin care se înțelege formă, tipar, structură ale cărei părți sunt determinate de întreg și ale cărei însușiri esențiale nu pot fi epuizate de suma părților.

Cariera noțiunii de "structură" de la Dilthey încoace va culmina cu suprapunerea acestui termen peste tezaurul de idei și întrebări stărnite de implicațiile sale de la Aristotel și Abelard până în zilele noastre.⁹ Operând cu

⁹ Nemoianu, Virgil *Structuralismul*, Ed. pentru Literatura Universală

noțiunea de structură, mai ales pentru a înțelege originea psihologică a actului artistic, Dilthey descoperă poate cea mai importantă corelație dintre psihicul uman și actul creator: "Ceea ce se exprimă nu sunt procesele interioare ale poetului, ci o **structură** creată în aceste procese încă separabilă de acestea...." Astfel, obiectul literaturii și al poeziei este total distinct de procesele psihice din mintea poetului sau a cititorilor. Se realizează o **structură psihică** distinctă care intră în lumea sensurilor și pe care o înțelegem printr-o retragere din acea lume, în aceea a originilor mentale." Această structură exterioară Dilthey o numește "**sistem dinamic**" care reprezintă "o succesiune de stări determinate din interior, care se presupun unele pe altele astfel încât nivelele înalte se construiesc pe cele joase"¹⁰

Ideea de sistem dinamic trimite la **forma teleologică**, potrivit căreia fiecare eveniment funcționează în relație organică cu întregul.

Amândoi, Kretzschmar și Dilthey vorbesc despre conținutul afectiv și despre experiența afectivă care se reflectă în înțelegerea lucrărilor de artă. Kretzschmar vorbește despre conținutul lor afectiv iar Dilthey cercetează originea psihologică a artei. Tărâmul lor comun se întemeiază pe ideile de bază ale filozofului Dilthey. Acesta și-a focalizat inițial studiul pe aspectele psihologice ale proceselor creative și a formulat o viziune emotiv-referențialistă asemănătoare viziunii lui Kretzschmar. Ideile de mai târziu se opun abordării hermeneutice a lui Kretzschmar și mai mult chiar, generează alte curente de analiză.

Dilthey consideră că analiza hermeneutică este proprie numai limbajului literar. El recunoaște importanța "cercului hermeneutic" care spune că un întreg sinoptic poate fi înțeles numai în lumina părților sale componente și invers, părțile pot fi ulterior înțelese numai odată cu viziunea întregului. Iată o concepție contrară teoriei lui Kretzschmar care consideră analiza hermeneutică un proces aditiv - întregul este suma segmentelor individuale. Ideile mai târzii ale lui Dilthey aduc din nou un suflu de obiectivitate și pozitivism.

Comentând despre înțelegerea muzicală Dilthey spune: "În istoria analizei muzicale obiectul cercetat nu este procesul psihic prin care s-a realizat lucrarea muzicală, ci mai degrabă ceva obiectiv specific organizării sunetelor (Tonzusammenhang) care ajunge în imaginație sub formă de expresie". Obiectul de studiu al lucrărilor și teoriilor muzicale îl reprezintă relațiile mai degrabă muzicale decât psihologice. În procesul creativ, compozitorul trăiește în exclusivitate în lumea muzicală și nu în aceea a simțurilor, a sentimentelor. Pentru Dilthey, în muzică, semnul și semnificația, forma și conținutul sunt una și aceeași. "*Nu există dualitatea: viață trăită și muzică; nu*

¹⁰ Makreel, A., *Dilthey: Philosopher of the Human Studies* (Princeton, 1975)

există lume dublă...Nu există punte între experiența trăită și muzică".¹¹ Dilthey focalizează interesul analitic în artă către un exterior mai luminos, acela al sistemelor dinamice.

18.7. Metoda formal-constructivistă (Riemann) reliefează rețeaua de relații dintre suprafața articulată și structura profundă a unei piese sau secțiuni muzicale. Concepția lui Riemann este un exemplu relevant al faptului că abordările analitice, în general, pot coexista. Deși considerat un analist formal - constructivist¹², Riemann vorbește despre energii care străbat muzica (Lebenskraft). Aceste energii sunt actualizate în conturul frazelor, în gradația dinamică, fluctuații de tempo, agogică. Din această perspectivă, Mezer îl consideră pe Riemann aparținând orientării formale, cinetic-sintactică. Teoria lui Riemann cu privire la structura frazei se întemeiază pe pattern-ul "ne-accentuat / accentuat", bază pentru toate nivelele construcției muzicale. Unitatea fundamentală este numită Motiv, și reprezintă o singură unitate de energie care conține o creștere, un punct culminant și o descreștere. Când două astfel de motive se află în succesiune, ele formează un nivel superior structural. Același mecanism este valabil pentru toate nivelurile structurale ierarhizate. Motivul nu are conotații tematice în teoria lui Riemann. O lucrare care ar fi total aservită schemei teoretice ar fi construită din module regulate, fiecare modul cuprinzând 8 măsuri de 2/4 sau 3/4 și cuplate în perechi de 16, 32, 64 măsuri. Modulul de 8 măsuri este prezentat astfel: Zweitaktgruppe (2 măsuri - pereche de unități motivice); Halbsatz (Fraza) – unitate de 4 măsuri în relația antecedent / consecvent; Perioada – modul de 8 măsuri. Muzica reprezintă abateri "artistice" de la aceste tipare, prin lărgiri sau comprimări, procese disturbatoare ale simetriilor.

Forma muzicală este construită din unități structurale care interacționează, creând suprafețe lărgite sau comprimate. Aceste interacțiuni se desfășoară împotriva unui background absolut, regulat ierarhic și recunoscut ca pattern de construcție.¹³

¹¹ Dilthey, W. idem.

¹² New Grove Dictionary of Music and Musicians "Analysis"

¹³ Riemann: "Analysis of Bach's 48 Preludes and Fugues"; London: Augener 1936.

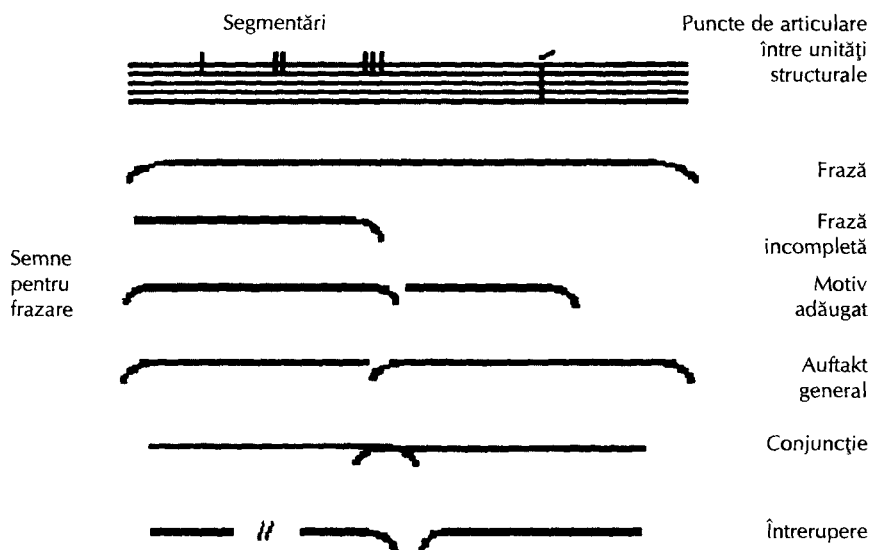


Fig.6. Convenții grafice (Hugo Riemann)

18.8. Metoda holistică (Gestalt theory-Schenker) abordează textul muzical ca pe un întreg ce nu poate fi descompus artificial și apoi recompus. Aceasta metodă privește muzica tonală ca pe un întreg subordonat unei structuri fundamentale unice - respectiv relației dominante - tonică (denumită *Ursatz*). Autorul acestei teorii este H. Schenker.

Teoria analitică a lui Schenker conține o serie de "revelații" care pot fi racordate la actualul stadiu al gândirii muzicale. Teoria sa se întemeiază pe realitatea fenomenului acustic primar. Schenker demonstrează validitatea teoriei sale prin faptul că relația esențială pentru sistemul tonal, respectiv aceea dintre tonică și dominantă precum și acordul perfect major se găsesc în primele armonice ale unui sunet fundamental și constituie "nucleul" la care se raportează întreaga muzică tonală.

Schenker explică prin metoda sa de analiză forma unei lucrări, aruncând o cu totul altă perspectivă asupra organicității fluxului muzical și asupra articulațiilor sale.

Schenker consideră că sistemul tonal este expresia unei legități naturale.

Nota: Viziunea analitică a lui H.Schenker a constituit de la apariția ei și până astăzi o continuă provocare pentru muzicieni. Negată sau adoptată până la "fanatism", reinterpretată sau perfecționată de către discipoli, teoria lui Schenker pretinde că identifică nucleul germinativ al muzicii. Lansându-se într-o pătrundere "abisală", Schenker distinge straturi, nivele structurale care se suprapun și se determină reciproc după principiul reducției, al absorbției evenimentelor de la suprafață către nivelul ultim, de profunzime și de maximă simplificare.

Nivelele semnalate de Schenker (fig. 7) reprezintă reformulări din ce în ce mai abstracte ale desfășurării muzicale conținute de text. Aceste nivele care rezultă fac abstracție de desfășurarea propriu-zis temporală a lucrării analizate. Ele se prezintă ca niște structuri polifonice progresiv simplificate, extratemporale, "en dehors du temps".

Astfel, fiecare nivel structural reprezintă o ipostază diferită a întregului, conținând ca într-o *hologramă*, întreaga substanță muzicală a lucrării analizate.

Mai mult chiar, nivelul ultim și fundamental totodată numit de Schenker "Ursatz", ajunge să aibă aceeași formă de reprezentare pentru oricare dintre lucrările aparținând muzicii tonale. "Quot erat demonstrandum" ar spune Schenker, al cărui scop a fost chiar acela de a delimita "adevărată artă muzicală" după principiul tonalității.

"Ursatz-ul" nu este altceva decât o proiecție a primelor armonice ale unui sunet fundamental. Structura fundamentală (Ursatz) se reduce esențialmente la un acord perfect major, imitație artistică a desfășurării primelor armonice" (Méeus 1993). Spre deosebire de contemporanul său H. Riemann care se ocupă de aspectele organizării și articulării discursului muzical la nivelul "suprafeței", Schenker se lansează într-o pătrundere "abisală", care pune în evidență nivelele structurale de profunzime.

Edificiul structural "absolut" conceput de Schenker, capabil să atașeze cele mai mici evenimente de suprafață unei structuri generative inițiale (Ursatz), relevă faptul că principiul succesivității evenimentelor muzicale și conexiunile acestora la nivelul suprafeței nu mai prezintă relevanță în contextul acestei teorii. Viziunea lui Schenker se opune prin originalitatea sa teoriilor întemeiate pe principiul succesivității și care funcționează prin segmentarea și ierarhizarea evenimentelor de suprafață,

Principiul succesivității este înlocuit cu acela al subordonării generalizate a evenimentelor, prin tehnica reducățiilor și a "prolungațiilor". Lucrarea analizată este redusă printr-o serie de nivele intermediare la structura primordială, fundamentală (Ursatz), prin care se definește în esența sa, armonia tonală.¹⁵

¹⁵ Coerdevey, A., (1993). *L'analyse schenkerienne et ses frontiere*, Revue de Musicologie, nr. 1, pag. 5-7.

327

The image displays a musical score for Chopin's Etude op. 10 nr. 12, analyzed through three layers (Schichten) of Schenkerian analysis. The notation is in G major and 3/4 time.

- 1. Schicht (2 Teilig):** This layer shows the fundamental structure of the piece. It is divided into two main parts, each containing four measures. The notes are simplified to their root positions, with intervals indicated by numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12). The first part is marked with a '1' and the second with a '2'.
- 2. Schicht (4 Teilig):** This layer provides a more detailed analysis, showing the progression of the melody and the underlying harmonic structure. It is divided into four measures, each with a specific interval analysis (e.g., (1. Quartung), (2. Quartung), (3. Quartung), (4. Quartung)). The notes are connected by lines, and the intervals are labeled with numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12).
- 3. Schicht:** This layer shows the final, most detailed analysis of the piece. It includes the original notation, with various annotations and markings. The notes are connected by lines, and the intervals are labeled with numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12). The notes are also labeled with their pitch classes (e.g., C, D, E, F, G, A, B).

Below the musical notation, there are structural diagrams (Stufen) that show the progression of the piece. These diagrams are labeled with 'I' and 'II' and include various markings (e.g., (Teiler), (Teiler), (Teiler), (Teiler)).

Fig.7. Schenker, 1969 *Five Graphic Music Analyses* - Chopin, l'Etude op. 10 nr. 12

Orientările moderne sunt ramificații ale acestor abordări formulate de H. Riemann, și H. Schenker.

Analizele lui Hugo Riemann, Heinrich Schenker - inițiatori de sisteme analitice - precum și alte propuneri, originale sau derivate ale unor autori ca: Lorenz, Allen Forte, Ruwet, Nattiez, Céléstin Déliege, La Rue, Eugène Narmour, Lerdhal & Jackendoff, reprezintă tot atâtea puncte de vedere care pun în evidență o realitate comună, proprie limbajului muzical. Această realitate rezidă în proprietatea acestui sistem intonațional de a genera structuri arborescente.

18.9. Concluzii asupra metodelor analitice

În urma acestor considerații asupra incursiunilor analitice de diverse orientări, se reliefează complexitatea și subtilitatea muzicii în raport cu sistemele și schemele logice care se aplică în vederea explicării acesteia din diferite puncte de vedere.

Toate aceste tipuri de analiză descrise și comentate, deși consecvente pozițiilor ideologice adoptate de autori, deși perfect demonstrate pe textul muzical analizat, se dovedesc a nu avea un grad suficient de generalitate pentru a acoperi complexitatea problematicii muzicale și devin uneori inoperante când sunt aplicate în alte contexte.

În majoritatea lor, aceste sisteme de analiză au fost concepute pentru înțelegerea și decodificarea unui anumit segment din istoria muzicii. Exemplele s-au limitat la lucrări care făceau parte din aceeași sferă stilistică. Oricare dintre metodele analitice devine un "pat al lui Procust" în momentul aplicării ei nediferențiate altor tipuri de sintaxă și construcție muzicală.

Adecvarea tipului de analiză naturii profunde a muzicii ar demonstra pe de o parte validitatea orientărilor analitice iar pe de altă parte ar mări gradul de suplețe și de operativitate al acestora.

Interesantă ar fi extrapolarea particularităților fundamentale ale acestor teorii, astfel încât ele să funcționeze în sfera competenței lor oriunde în istoria muzicii.

Conținutul muzical se exprimă și se comunică indiferent de limbajul adoptat de compozitor. Acest conținut își găsește similitudini la un metanivel care transcende curentele și epocile artistice. Odată înțeleasă și determinată natura sa, conținutul muzical ar putea fi decodificat prin cea mai adecvată metodologie analitică, aleasă din mulțimea sistemelor și teoriilor existente.

Astfel, o analiză hermeneutică sau energetică, desprinsă din sfera tonală, ar

trebui să poată să explice construcția și conținutul muzical al unei lucrări moderne de factură modală sau serială și de asemenea să funcționeze în analiza unei lucrări renescentiste. Reversul unei analize adecvate naturii specifice a lucrării studiate ar fi propunerea unei demonstrații de "virtuozitate" analitică prin alegerea unei singure lucrări și supunerea acesteia, la limită, mai multor tipuri diferite de analiză.

Totuși, s-a dovedit că nici formalizările abstracte sau analizele pur sintactice, nici cele filozofice, semiotice sau psihologice nu au realizat o cuprindere a fenomenului muzical sub toate aspectele. Orientările ulterioare apărute de-a lungul secolului XX au transformat domeniul analitic într-un teren spiritual de maxim interes. Conectate la evoluția limbajelor precum și la informația științifică din ce în ce mai densă a ultimelor decenii, analizele muzicale au suscitât chiar latura creativă muzicologică. Interpretările teoretice ale textelor muzicale au devenit acte de creație în domeniul muzicologic prin rafinamentul observației și subtilitatea argumentărilor pur muzicale sau științifice. Unele decodificări ale lucrărilor muzicale au relevat înțelesuri și conexiuni originale. Planurile multiple de conotații descifrate în procesul analitic au reliefat complexitatea semantică a fenomenului de creație în domeniul muzical. *Gândirea despre sunete a stimulat nemijlocit gândirea cu sunete, propriu-zis muzicală.*

Parcursul drumului analitic pe cale exclusiv rațională în miezul inefabil al "jocului secund", a incitat și continuă să incite spiritul uman a cărui particularitate definitorie este comunicabilitatea. A comunica un mesaj înseamnă a transfera complexitatea informației și a transmite totodată valențele semantice ale acestora. Comunicarea unui mesaj artistic se realizează prin intermediul formei, parametrul esențial care îi conferă acestuia inteligibilitate.

Percepția formei ca un ansamblu de elemente previzibile face ca mesajul să devină asimilabil. Studiul formei, percepută fie în momentul audiției, adică în "densitatea prezentului", fie în mod discursiv în procesul de explorare, adică în "extensia duratei imediat perceptibile", constituie un important aport în cunoașterea structurii mesajului. Se cunoaște faptul că o serie de norme sau reguli de structură ca periodicitatea și subordonările succesive permit analiza structurilor mesajului prin intermediul teoriei informației¹⁶. Aceasta a sugerat posibilitatea de a se realiza modele ale percepției senzoriale prin utilizarea programării computerizate.

"Ceea ce este real este modificarea continuă a formelor; forma nu este decât un instantaneu luat în timpul unei tranziții... Percepția noastră face în așa fel încât să solidifice în imagini discontinue conținutul fluid al realului. Când

¹⁶ Moles, Abraham; "Théorie de l'information et perception esthétique", ed. Flammarion, Paris, 1958.

imaginile succesive nu se deosebesc prea mult unele de altele, le considerăm o amplificare sau o diminuare a unei imagini medii sau ca o deformare a acesteia în diferite sensuri. La această medie ne gândim noi când vorbim despre esența unui lucru... În mișcarea evolutivă ne aranjăm în așa fel încât să obținem imagini stabile ale instabilității, or, viața este o evoluție. Noi ne concentrăm asupra unei perioade a acestei evoluții într-o imagine stabilă pe care o numim formă și, atunci când modificarea este suficient de mare pentru a învinge fericita inerție a percepției noastre, spunem că respectivul corp și-a schimbat forma. În realitate, corpul își schimbă forma în fiecare moment, sau, forma nu există, căci ea aparține imobilului, pe când realitatea înseamnă mișcare”(H. Bergson, "Evoluția creatoare"). Extrapolând această subtilă observație filozofică, ne întrebăm dacă spiritul nostru are proprietatea de a crea imagini organizate asupra materiei sonore, pe care le distingem ca forme, sau formele există în afara gândirii, ca o noțiune mai generală care își află aplicarea și în afara psihologiei noastre. "Teoria Formei" sau "Psihologia Formelor"¹⁷ caută posibile răspunsuri în domeniul percepției muzicale.

Desigur, analiza fenomenului muzical sub toate aspectele rămâne alături de creația propriu-zisă, una dintre cele mai provocatoare și mai temerare "aventuri" ale spiritului uman aplecat asupra lui însuși.

¹⁷ Guillaume, Pièrre; *"La psychologie de la forme"*, ed. Flammarion, Paris, 1937.

Bibliografie

[A]

- ADLER, Samuel, 2002: *The Study of Orchestration*, 3rd edition, New York, Norton
APEL, Willi, 1970: *Harvard Dictionary of Music*, 3rd edition, Cambridge: Harvard University Press

[B]

- BACARABA, P., 1989: *L'analyse Schenkerienne et l'interprétation musicale*, Textes préparatoires au 1er Congres Européen d'analyse musicale, 21/*Analyse musicale*
BERGER, W.G., 1979: *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu*, București, Editura Muzicală
BUCIU, D., 1981: *Elemente de scriitură modală*, București, Ed. Muzicală

[C]

- CADWALLADER, Allen, 1992: Schenker's high-level motives, *Journal of Music Theory*, vol. 36.1.
CAPLIN, E. W., 1998: *Classical Form – A Theory of Formal Functions for Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York, Oxford, Oxford University Press
COERDEVEY, A., 1993: L'analyse schenkerienne et ses frontières, *Revue de Musicologie*, nr. 1
COMES, L., 1984: *Lumea polifoniei*, București, Editura Muzicală
COMES, L. & ROTARU, D., 1986: *Tratat de Contrapunct vocal și instrumental*, București, Editura Muzicală
CONE, Edward T., 1968: *Musical Form and Musical Performance*, New York, Norton
COSMA, O. C., 1967: *Oedip-ul enescian*, București, Ed. Muzicală
COOK, N., 1987, 1994, 1996, 1997: *A Guide to Musical Analysis*, Oxford University Press

[D]

- DALHAUS, C., 1974: Schoenberg and Schenker, *Proceedings of the Royal Musical Association*
DELIËGE, Célestin, 1986: L'analyse Post-Schenkerienne: quand et pourquoi?, *Analyse musicale*, nr. 1

DIBBEN, Nicola, 1994: The Cognitive Reality of Hierarchic Structure in Tonal and Atonal Music, *Music perception*, vol. 12, nr. 1

DEDIU, D., 2004: *Radicalizare și guerrilla*, București, Editura Muzicală

DUNSBY, J. & WHITTALL, A., 1988: *Music Analysis - in theory and practice*, University of London, King's College, London / Boston

[E]

ERICKSON, R., 1975: *Sound structure in music*, Berkeley University of California

[F]

FIRCA, Gh., 1998: *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, București, Editura Muzicală

FORTE, A. and GILBERT, S., 1982: *Introduction to Schenkerian Analysis*, New York, Norton

[G]

GÉDALGE, ANDRÉ, 1987: *Trattato della FUGA*, Milano, Editura Curci

GIULEANU, V., 1986: *Tratat de Teoria Muzicii*, București, Editura Muzicală

GREEN, M. Douglas, 1965, 1979, 1993: *Form in tonal music - an introduction to Analysis*, Ed. Holt, Reinhart and Winston, New York, London

GUILLAME, P., 1937: *La psychologie de la forme*, Paris, Editura Flammarion

GUT, Serge, 1993: Plaidoyer pour une utilisation pondérée des principes riemanniens d'analyse tonale, *Analyse Musicale*, nr. 1

[H]

HALM, A.: *Musicalische Bildung*, *Wickersdorfer Jahrbuch* II, trad. engl. și comentarii Lee A Rothfarb în *Journal of Music Theory* vol 31, 1992

HANSLICK, E.: *On the Musically Beautiful: A contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music*, trad. în engl. și ed. de Geoffrey Payzant (Indianapolis, 1974)

HEGEL, G.W.Friedrich: *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*, trad. în engl. T. M. Knox (Oxford, 1988)

HERMAN, V., 1982: *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, București, Editura Muzicală

HINDEMITH, Paul, 1945: *The Craft of Musical Composition*, London, Schott

*** *Harvard Dictionary of Music*, 3rd edition, Cambridge, Harvard University Press, 1970

[I]

ILIUȚ, V.: *De la Wagner la contemporani*, vol. 1-4, 1992-1998, Editura Muzicală

UCMR București, vol. 5, 2001, Editura UNMB

[J]

JONAS, Oswald, 1982: *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker: The Nature of the Musical Work of Art*, New York, Longman

[K]

KIRKPATRICK, Ralph, 1953: *Domenico Scarlatti* Princeton, Princeton University Press

KOHS, B. Ellis, 1976: *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis*, Boston, Houghton Mifflin Company

[L]

LEICHTENTRITT, Hugo, 1951: *Musical Form*, Cambridge, Mass.: Harvard UP

LERDAHL, F & JACKENDOFF, R., 1985: Toward a Formal Theory of Tonal Music, *Journal of Music Theory*, vol.39

LERDAHL, F and JACKENDOFF, R., 1983: *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Mass., MIT Press

LORENZ, Alfred, 1966: *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, Tützing: Schneider, 2nd ed., 4 vol.

[M]

MAKREEL, A., 1975: *Dilthey: Philosopher of the Human Studies*, Princeton

MALENGREAU, Thérèse, 1994: A propos de deux études de Chopin op. 10 nr. 12 et op. 25 nr. 11, *Préparation aux épreuves d'analyse musicale*, Editura ESKA

MEEÚS, Nicolas, 1993: Du bon usage de l'analyse schenkerienne, *Analyse musicale*, nr. 1

MEYER, L., 1956: *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press

MEYER, L., 1973: *Explaining Music: Essays and Explorations*, Chicago UP

MOLES, Abraham, 1958: *Théorie de l'information et perception esthétique*, Editura Flammarion, Paris

[N]

NARMOUR E., 1977: *Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*, Chicago, University of Chicago Press

NATTIEZ, Jean-Jacques, 1975: *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris

NEMESCU, O. S., 1983: *Capacitățile semantice ale muzicii*, București, Editura Muzicală

NEMOIANU, Virgil.: *Structuralismul*, București, Editura pentru Literatură Universală

NEWMAN, W. S., 1963: *The Sonata in the Classic Era*, Chapel Hill, University of Carolina Press

NICULESCU, Ștefan, 1980: *Reflecții despre muzică*, București, Editura Muzicală

[R]

- RÉTI, Rudolph, 1951, 1962: *The Themantic Process in Music*, New York, Macmillan Publishers Limited
- RIEMANN, H., 1936: *Analysis of Bach's 48 Preludes and Fugues*, London, Augener
- ROSEN, Charles, 1972: *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, London, Faber
- ROSEN, Charles, 1980: *Sonata Forms*, New York, Norton
- ROTHFARB, L. A., 1992: Hermeneutics and Energetics: Analytical alternatives in the Early 1900, *Journal of Music Theory*, vol.36.1
- RUWET, Nicholas, 1972: *Langage, musique, poésie*, Paris, La Seuil

[S]

- Sadal, Yizhak, 1985: *Analyse musicale: par l'oeil ou par l'oreille?*, *Analyse musicale*
- SALZER, Felix, 1962: *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*, New York, Dover
- SAVA, Iosif, 1991: *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*, București, Editura Muzicală UCMR
- SCHENKER, H., 1969: *Five Graphic Analysis*, Dover
- SCHENKER, H., 1979: *Free Composition*, Longman
- SHOENBERG, A., 1970: *Fundamentals of Musical Composition*, Editura Faber and Faber London

[T]

- TEODORESCU-CIOCĂNEA, Livia, 2001: Timbrul și conexiunile sale cu forma și sintaxa muzicală, *Teză de doctorat*, Biblioteca Universității Naționale de Muzică București
- TEODORESCU - CIOCĂNEA, Livia, 2002: Timbrul și Forma muzicală - Evoluția funcționalității timbrului muzical în raport cu evoluția formei, în *Muzica*, București, Editura UCMR
- TEODORESCU-CIOCĂNEA, Livia, 2003: Timbre versus Spectralism, *Contemporary Music Review*, 22 (1+2), pag. 87-104, Taylor & Francis Ltd. Routledge UK
- TEODORESCU-CIOCĂNEA, Livia, 2004: *Timbrul muzical - Strategii de compoziție*, București, Editura Muzicală
- TIMARU, Valentin, 2003: *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Oradea, Editura Universității Oradea

[V]

- VIERU, A., 1980: *Cartea modurilor*, București, Editura Muzicală
- VOICULESCU, D., 2000: *Fuga în creația lui Bach*, București, Editura Muzicală

[W]

- WEBERN, A., 1988: *Calea spre muzica nouă*, București, Editura Muzicală

[Z]

ZAMACOIS, Joaquin, 1977: *Curso de formas musicales*, Span Press Universitaria

*** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. Stanley Sadie, 1980, London, Macmillan Publishers Limited

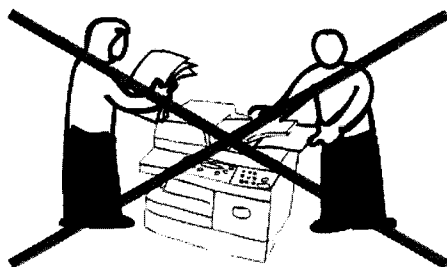
Reviste de muzicologie: Contemporary Music Review, Music Perception, Journal of Music Theory, Journal of New Music Research, Journal of the Acoustical Society of America, Analyse Musicale, Perspectives of New Music, Computer Music Journal, The Psychology of Music, Preparation aux epreuves d'analyse musicale (Eska), Studii de Muzicologie, Revista Muzica

*** Repertoriul din muzica preclasică, clasică, romantică, modernă și contemporană

ACEASTĂ LUCRARE ESTE PROTEJATĂ
DE LEGEA DREPTULUI DE AUTOR !

VĂ MULȚUMIM DACĂ NU VEȚI FOTOCOPIA ACEASTĂ LUCRARE
INTEGRAL SAU PARȚIAL !

RESPECTAȚI EFORTUL AUTORULUI ȘI AL ECHIPEI REDACȚIONALE
ȘI SUSȚINEȚI PUBLICAREA ALTOR LUCRĂRI SIMILARE !



PUTEȚI ACHIZIȚIONA LUCRĂRILE NOASTRE DIN

LIBRĂRIA MUZICALĂ G. Enescu
București, piața Sfinții Voievozi nr. 1
(lângă Liceul de muzică G. Enescu)

SAU

PUTEȚI COMANDA ONLINE VIZITÂND

WWW.LIBRARIAMUZICALA.RO

E-MAIL: GRAFOART1991@GMAIL.COM
TEL.: 0747 236 278 (07-GRAFOART)



LIVIA TEODORESCU-CIOCĂNEA, compozitoare și pianistă, este conferențiar universitar doctor la catedra de compoziție a Universității Naționale de Muzică din București, unde predă compoziție, forme și analize muzicale. A publicat cărți precum *Timbrul muzical - Strategii de compoziție* (Ed. muzicală, 2004) și articole în revista *Muzica*, în volumele *George Enescu International Musicology Symposium* și în *Contemporary Music Review* (Routledge, vol 22). Creația sa cuprinde lucrări de muzică de cameră, vocală, simfonice și concertante precum: *Archimedes Symphony*, *Lebenskraft*, *Ritual pentru fermecarea Aerului*, *Le Rouge et le Noir* – balet în 3 acte și *Deesses de l'Air*. A câștigat *Endeavour Award 2008* Postdoctoral Research Fellowship la Monash University, Melbourne, Australia. Ca pianistă, a interpretat Messiaen *Visions de l'Amen* și *Turangalila Symphony*, recitaluri Chopin, Schubert și Debussy.

„**Tratatul de Forme și Analize muzicale** vădește o pilduitoare înclinație spre sistematică: claritatea se îngemănează cu rigoarea, terminologia e decantată de orice balast și reflectă nivelul atins de muzicologia românească avansată. Pare că nimic nu este superfluu în această carte, care reușește să parcurgă toate stadiile articulării formale, de la elementele microstructurale (motiv, frază) la cele arhitectonice ale lucrărilor ample (simfonie, concert, oratoriu sau unele genuri scenice). Excursul teoretic se împletește armonios cu analizele demonstrative ale unor texte judicioase așe, de la Baroc la muzica secolului XX. Se insistă mereu pe structura tonal-armonică ce trebuie conștientizată într-o rostire muzicală, cu deschidere spre alte lumi sintactice și morfologice.

Spre deosebire de alte tratate de Forme apărute la noi, care se înscriu pe linia bibliografică germano-franceză, trimerile bibliografice ale Lievei Teodorescu-Ciocănea înclină spre filiera anglo-americană, de un colorit aparte.“

Prof. univ. dr. Dan Voiculescu

„Această lucrare teoretico-didactică este rodul al unei îndelungate și fertile activități de cercetare a fenomenului muzical, în toată complexitatea sa, cât și a unei fructuoase practici pedagogice de lungă durată la catedra de compoziție - disciplina Forme și analize muzicale din cadrul Universității Naționale de Muzică din București.

Acest tratat are o valoare didactică de mare preț datorită modului extrem de competent de abordare a problemelor conținute. Fiind elaborat în baza unei strategii ce are ca obiectiv asimilarea, la modul sistematic, a informațiilor prezentate - și anume: de la morfologie la sintaxă, de la formele simple la cele complexe etc. - lecturarea lui de către cititor se face fără dificultate, datorită clarității și coerenței expunerii.

Sunt îndeplinite astfel condițiile ideale în constituirea unui asemenea tip de carte ce are în vedere transmiterea unor cunoștințe extrem de elevate la un mod cât se poate de accesibil și într-o modalitate succintă de prezentare. În felul acesta, intenția autoarei își atinge pe deplin scopul fundamental în oferta respectivului tratat. Acesta se adresează, în primul rând, promoțiilor succesive de studenți ai Academiei și Universităților de Muzică din țară, elevilor avansați ai liceelor de muzică, dar și altor categorii de muzicieni (mai ales instrumentiști), de asemenea, profesorilor de muzică la susținerea examenelor de grad, studenților masteranzi și chiar unor categorii de doctoranzi (în vederea pregătirii examenelor și referatelor). Salut cu căldură tipărirea tratatului purtând semnătura Lievei Teodorescu-Ciocănea, apariția lui fiind extrem de necesară la ora actuală, după decenii în care nu s-a mai editat nimic pe această temă.“

Prof. univ. dr. Octavian Nemescu

ISBN: 978-606-8486-70-3

ISMN: 979-0-707653-42-5



PREȚ: 30⁰⁰ LEI

Pentru comenzi, accesați site-ul:

www.LIBRARIAMUZICALA.RO

Editura Muzicală GRAFOART