

Valentin Timaru

ANALIZA MUZICALĂ

între conștiința de

GEN

și conștiința de

FORMĂ



2003

Valentin Timaru

ANALIZA MUZICALĂ

între conștiința de

GEN

și conștiința de

FORMĂ

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

TIMARU, VALENTIN

Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă / Valentin Timaru – Oradea: Editura Universității din Oradea, 2003

307 p., 24 cm

Bibliogr.

Index.

ISBN 973-613-368-0



CUPRINS

Prefață	7
Introducere	
Conceptul de limbaj muzical privit prin prisma unei abordări analitice	11

A	
GENUL MUZICAL	
ca reflectare a caracterului	
unei compoziții	15

Capitolul 1	
Categorii ale genului muzical	17

Capitolul 2	
Cele mai utilizate genuri muzicale	19
2.1. Genuri ale succesiunii simple	19
2.1.1. <i>Suita</i>	19
2.2. Genul coral al succesiunii determinate	20
2.2.1. <i>Liturgia</i>	20
2.2.2. <i>Misa</i>	21
2.3. Genul concertant	22
2.3.1. J.S. Bach: <i>Concertul în re minor</i>	23
2.4. Genurile sonato-simfonice	24
2.4.1. <i>Sonata instrumentală</i>	25
2.4.2. <i>Cvartetul de coarde</i>	26
2.4.3. <i>Simfonia</i>	26
2.5. Genurile muzical-dramatice	27
2.5.1. <i>Opera</i>	28
2.5.2. <i>Diversificări ale creației de gen</i>	28
2.6. Genurile vocal-simfonice	29
2.6.1. <i>Cantata</i>	29
2.6.2. <i>Oratoriul</i>	29
2.6.3. J.S. Bach: <i>Matthäus Passion</i>	29
2.7. Misa și Requiem-ul	31
2.7.1. J.S. Bach: <i>Misa în si minor</i>	32
2.7.2. Mozart: <i>Krönungs Messe</i>	33
2.7.3. Mozart: <i>Requiem</i>	33
2.7.4. Verdi: <i>Requiem</i>	36
2.7.5. Faure: <i>Requiem</i>	36
2.8. Genul muzical expresie a organizării globale a timpului muzical	37

UNITĂȚILE SEMANTICE ale limbajului muzical

Capitolul 1	
<i>Figura și celula</i>	41
1.1. <i>Figura</i>	41
1.2. <i>Celula</i>	43
1.3. <i>Evoluția discursului muzical pe baza celulei și a figurii</i>	45
Capitolul 2	
<i>Articulația muzicală</i>	49
Capitolul 3	
<i>Motivul-fraza-perioada (ca model structural pentru un anumit tip de Articulație muzicală)</i>	54
3.1. <i>Motivul</i>	54
3.2. <i>Fraza</i>	57
3.3. <i>Perioada</i>	60
Capitolul 4	
<i>Evoluții ale Articulației muzicale</i>	64
4.1. <i>Construcții periodice atipice</i>	64
4.1.1. <i>Perioada aditivă</i>	64
4.1.2. <i>Perioada substractivă</i>	66
4.2. <i>Asimetria perioadei</i>	67
4.2.1. <i>Asimetria contingentă</i>	67
4.2.2. <i>Asimetria constitutivă</i>	68
4.3. <i>Desprinderi de gândirea periodică</i>	69
4.4. <i>Alte tipuri de articulații muzicale</i>	71
4.4.1. Debussy: <i>Marea</i>	71
4.4.2. Webern: <i>Gleich und Gleich</i>	72
4.4.3. Enescu: <i>Simfonia de cameră</i>	73
4.4.4. Stravinsky: <i>Sacre du printemps</i>	73
4.4.5. Honegger: <i>Simfonia III-a</i>	74
4.4.6. Hartman: <i>Concerto funebre</i>	77
4.4.7. Lutoslawsky: <i>Musique funebre</i>	79
Capitolul 5	
<i>Tema muzicală</i>	82
C.D.¹ morfologia și structura	84
(exemple comentate)	

C
PRINCIPIILE de BAZĂ
ale FORMELOR MUZICALE

	85
Capitolul 1	
Principiul stroficității	87
1.1 Principiul de formă	87
1.2. Forme strofice în baroc	89
1.3 Forme strofice în clasicism	99
1.4. Formele strofice în romantism	106
1.5 Forme strofice în muzica veacului XX	113
1.6 Privire de ansamblu asupra formelor strofice	125
C.D. ² analize - formele strofice	126
Capitolul 2	
Principiul de refren (Formele de rondo)	127
2.1 Principiul de formă	127
2.2 Analize	128
2.3. Privire de ansamblu asupra rondoului monotematic	142
C.D. ³ analize - formele de rondo	144
Capitolul 3	
Principiul variațional (Formele de variațiuni)	145
3.1 Principiul de formă	145
3.2 Tipurile de variațiuni	146
3.3 Variațiunile pe ostinato	146
3.4 Variațiunile ornamentale	167
3.5 Variațiunile libere și de caracter	173
3.6. Interferența diverselor tipuri de variațiuni	184
3.7. Concluzii	193
C.D. ⁴ analize -Variațiunile pe ostinato	195
C.D. ⁵ analize - Variațiunile stricte și libere	196
Capitolul 4	
Principiul Arhetipului expozițional	197
4.1. Arhetipul expozițional	197
4.2. Forma de fugă (fuga bachiană)	198
4.3. Analiza unor fugi din alte epoci stilistice	212
4.4. Forma de fugă și arhetipul expozițional	220
C.D. ⁶ analize -Forma de fugă-sonată	223
4.5. Forma de sonată	224
4.6. Privire de ansamblu asupra formelor cu arhetip expozițional	260
C.D. ⁷ analize Forma de sonată ¹	262
C.D. ⁸ analize Forma de sonată ²	263

Capitolul 5	
Îmbinarea diferitelor principii de formă.....	264
5.1. Rondo-ul sonată	264
5.2. Joncțiunea sonată-fugă.....	266

D	
ORGANIZAREA GLOBALĂ	
a Timpului muzical ca	
simbioză dintre formă și gen	271

Capitolul 1	
Gândirea ciclică și împlinirea formei prin gen.....	273
1.1. Repere ciclice în configurarea genurilor multipartite.....	273
1.2. Leit-motivul simbol și vehicul al dramaturgiei muzicale.....	281
C.D. ⁹ analizeGenul muzical ¹ (Beethoven-Wagner)	285

Capitolul 2	
Organizarea globală a timpului muzical.....	286
2.1. Prokofiev: Concertul pentru pian nr. 1.....	286
2.2. Enescu: Simfonia de cameră.....	288
C.D. ¹⁰ analizeGenul muzical ² (Prokofiev-E nescu)	291

Capitolul 3	
Noi perspective ale simbiozei dintre formă și gen.....	292
3.1. Tema muzicală ca articulație elastică.....	292
3.2. Tema muzicală invariantă structural.....	294
3.3. Arhetipul expozițional ca reper de macrostructurare.....	295
3.4. Structurări vectoriale.....	297
Încheiere.....	299

Bibliografie.....	301
--------------------------	------------

INDEX cu lucrările analizate	
pe parcursul acestui volum.....	304

Prefață

Fiind solicitat în repetate rânduri de a expune pe scurt problemele esențiale ale disciplinei de Forme și Analize muzicale, am ajuns la concluzia că este necesară redactarea **cu prioritate** a unui **ghid de analiză muzicală** și mai puțin a unui **curs de forme**. După ani de zile în care m-am îndeletnicit cu explicarea formelor și a genurilor muzicale am sesizat că începând cu denumirea acestei discipline de învățământ și terminând cu metodele utilizate ne plasăm undeva așa departe de creația muzicală încât chiar și cele mai bune intenții ajung să eșueze pe plaja aridă a unor abstracțiuni tot mai străine de actul artistic viu. De câteva decenii bune se acceptă ideea că o creație muzicală se configurează cu coerență doar în contextul unor scheme formale prin care sunt perpetuate sintagmele limbajului sonor organizat în baza unui schematism aprioric. Profesioniștii caută structuri de formă, *expoziții*, *A-B-A-uri*, *refrene de rondo*, *teme de variațiuni* etc. etc. Amatorii se instruiesc și ei încercând cu disperare să-și imagineze muzicile lor preferate în contextul unor schematizări parțial însușite, încarcerându-le astfel în forme de *bar*, de *sonată* sau *fugă*. În acest adevărat 'vârtej metasonor' creația muzicală se îndepărtează tot mai mult de firescul său ajungându-se până acolo unde vorbim despre muzică prin orice altceva numai prin muzică nu. Atunci să nu ne mirăm că o buna parte din subgrupele profesionale ale breslei muzicienilor refuză să mai coopereze cu bunăvoință în direcția unor conștientizări analitice. Interpreții, mai ales, preferă să cânte și nu să se chinuie cu analizele structurale amănunțite, cu defalcările motivice sau cu evoluțiile celulare, cu modulațiile continue sau cu elaborările tematice din etapele de tratare și alte asemenea detalieri extrase din arsenalul rafinementelor analitice tot mai 'împănate' cu adnotări tehnice. Pe de altă parte însă, aceiași interpreți simt nevoia de a-și segmenta logic lucrările pe care le studiază, pentru frazare, pentru dozarea expresiei, pentru memorizarea eficientă și nu în ultimul rând pentru înțelegerea deplină a creațiilor cărora urmează a li se dedica. În acest demers de cele mai multe ori se pune preț pe observarea creației globale, deci pe conștientizarea genului muzical. Aici se va intra în conflict cu structurarea cursului de '*Forme muzicale*' care ajunge undeva la sfârșit (sau poate nu ajunge deloc) la explicarea genului muzical. Este adevărat că studierea structurării genurilor muzicale presupune parcurgerea unor etape preliminare începând cu '*Morfologia și Structura*' ajungând mult mai târziu la explicarea și perceperea '*Principiilor de Formă*'. Genurile muzicale sunt **doar detectate**, fie prin niște sumare descrieri în cadrul unui curs de *istorie a muzicii*, fie în contextul unor *prelegeri de estetică muzicală*. Și într-un caz și în altul problema genurilor muzicale este lăsată în suspensie fiind tratată, din punctul de vedere al structurării limbajului sonor și al logicii scriiturii, cu o nepermisă superficialitate. Dar nu putem numi un vinovat al acestei situații nefirești atâta timp cât **impropriu-numitele forme muzicale** s-au conștientizat pe deplin ca obiectiv al analizei abia în mijlocul secolului al XIX-lea.¹ Până la acele timpuri tiparele structurale erau mai degrabă niște apanaje ale genurilor, respectiv ale compozițiilor muzicale în întregimea lor, făcând parte integrantă din arta scriiturii a cărui meșteșug se însușea sub îndrumarea unui maestru la clasele de compoziție.

¹ Conceptul de *Formă muzicală* este o emanație a muzicologiei (când, cristalizându-se ca știință a muzicii, criteriile prioritare ale analizei devin, organizările sonore, structurile limbajului și principiile de formă) și nu a artei compoziției care continuă să rămână ancorată firesc în configurarea genului.

Iată motivul pentru care am pus mai mult preț pe aspectul de **analiză muzicală** (ca efect al observației asupra creației în integralitatea sa) și mai puțin pe 'o gramatică' a articulării și structurării elementelor de limbaj sau pe precizările de rutină referitoare la anumite 'tipare formale'. Astfel că în paginile ce urmează elementul coagulant va fi găsit în considerațiile asupra genului muzical, gândind în consecință momentele analizei. Fiind vorba de analiza unei muzici, care aparține în primul rând unui gen, optica respectivă devine cu mult mai satisfăcătoare. În locul împlinirii unui **Tratat de Forme muzicale**² am imaginat această încercare de a descrie geneza analizei muzicale plasată între gen și formă, adică între cele două categorii fundamentale ale structurării discursivității limbajului sonor.

Lucrarea de față o concepem în patru mari secțiuni care sunt flancate de o *introducere* în obiectivul analizei și de o *concluzie* asupra perspectivelor de diversificare a tipurilor de abordare analitică; structura de principiu a cărții fiind următoarea:

Introducere:

*Conceptul de limbaj muzical privit
din perspectiva unei abordări analitice.*

- A. Genul muzical** o reflectare a caracterului creației muzicale.
- B. Unitățile semantice** ale limbajului muzical.
- C. Principiile de bază ale formelor muzicale.**
- D. Organizarea globală a timpului muzical; joncțiunea formă- gen.**

Concluzie:

Diversificări ale unei potențiale abordări analitice

Deși materialul cuprins aici este bazat în esență pe cursurile de forme tipărite de noi anterior, prin noua abordare contextuală credem că depășește stadiul unei simple reeditări. Am căutat deci o reevaluare a disciplinei care în perspectivă contemporană va trebui să se numească simplu: **Analiză muzicală**. În sprijinul adnotării că este o reevaluare vine atât structurarea problematicei analizei cât mai ales atașarea unui corpus de documente audio (sub forma de CD) ca și planșe sonore analitice. Grupând observațiile noastre sub cupola atotcuprinzătoare a genului muzical am ajuns în situația de a deschide și a concluziona materialul acestei cărți pe baza sa, secțiunile **A** și **D** intercondiționându-se reciproc, aidoma expoziției cu repriza dintr-o construcție tematică arhetipală.

Dar înainte de abordarea cu succes a unei analize muzicale este necesar să avem o fermitate conceptuală și mai ales o consecvență în utilizarea celei mai adecvate

² Primul nostru proiect a fost un *Tratat de Forme și Analize muzicale* din cuprinsul căruia s-au tipărit până în prezent doar primele două volume (*Morfologia și structura formei muzicale* și *Principiul Stroficității*). Următoarele trei volume, nedefinite și rămase în manuscris își propuneau epuizarea problematicei ridicate de către această disciplină (*Principiul de Refren* și *Principiul Variațional* [vol.III], *Arhetipul Expozițional și Formele complexe* [vol. IV] respectiv *Forma -Genul și Organizarea globală a timpului muzical* [vol.V]). Dar între timp am conceput *Compendiu de Forme și Analize muzicale*, părăsind pentru moment proiectul inițial. Fără a-l considera nedemn de a fi finalizat (mai ales pentru nevoile claselor de muzicologie) am găsit de cuviință acum de a aborda *Organizarea și structurarea timpului muzical* din perspectiva unificatoare a genului.

terminologii. Acesta este motivul pentru care am gândit alcătuirea unui succint **Dicționar noțional-terminologic** ca un material preliminar, necesar atât pentru niște recapitulări cât mai ales pentru multe clarificări. Gândit ca o un «memorator» în care reperele terminologice necesare unei analize sunt ordonate după criteriile unui dicționar, acest **Îndreptar** sperăm să fie segmentul cel mai util celor ce sunt puși în fața acestui demers³. Acolo am pus mai mult preț pe clarificări noțional-terminologice și mai puțin pe exemplele muzicale. În paginile acestui volum vom împlini, în consecință, acel minus completându-i totodată informațiile cu un set de analize dintre care unele vor fi completate de «eșantioanele sonore», imprimate pe suport **CD** și înserate la finele fiecărui capitol. Prin aceasta am dorit să 'muzicalizăm' acest curs, care în abstractul său ar putea ajunge să alunge muzica din partitură. În schimb, față de cursurile noastre anterioare, segmentele teoretice, condensate în articolele numitului **Dicționar**, vor lipsi permițându-ne doar scurte trimiteri la locurile respective. Această carte devine astfel un **Curs de analiză**, atingându-și obiectivul propus.

Paginile de încheiere, *Concluzia*, care marchează o potențială diversificare a demersului analitic se dorește a fi un preambul pentru adâncirea acestei cercetări într-un al doilea volum care dorim să cuprindă:

Strategii în abordarea unei analize muzicale.

Prof.Univ.Dr. Valentin Timaru

³ Ideea nu este nouă deoarece Dumitru Bughici a editat la *Editura muzicală* un asemănător **Dicționar de Forme și Genuri muzicale** (Dicționar ce a devenit începând cu deceniul opt al secolului trecut unul din reperele cele mai des folosite în lucrările românești de analiză.) Nu avem nici cea mai mică intenție de a minimaliza acest demers meritoriu, dar bunele sale intenții eșuează tocmai prin multe ambiguități atât de ordin conceptual cât mai ales de ordin terminologic.

Precizare: Față de obiectivul ideal propus aici suntem datori cu o mică adnotare.

Din motive economice tirajul acestei editări este foarte limitat, mai mult chiar am fost nevoiți de a accepta un tiraj *de lux* în care să existe cele zece **Compact Discuri**, și un tiraj obișnuit unde la paginile respective doar să li se menționeze locul. Am consimțit la acest compromis gândindu-ne la o semnificativă diferențiere a prețului ofertei, fapt ce ar putea satisface astfel o mult mai largă categorie de muzicieni interesați în achiziționarea acestui tratat.

În consecință drepturile acestei ediții fiind concesionate de către autor **Editurii Universității Oradea**, subliniem că o considerăm a fi **singura în măsură de a comercializa acest tiraj**. Pe această cale atragem atenția că multiplicarea materialului existent aici, prin orice mijloc și mai ales tentativa de valorificare a unor copii prezumtive (inclusiv la nivelul documentelor **CD**), este un gest contravențional care intră sub incidența legii drepturilor de autor.

INTRODUCERE

Conceptul de limbaj muzical privit din perspectiva unei abordări analitice.

Limbajul muzical ca și concept ține de geneza și existența unui sistem specific de manifestare a comunicării prin arta sunetelor. În măsura în care creația muzicală se configurează pe impulsul unei intenționalități creatoare se materializează și acel vehicul al comunicării pe care suntem îndrituiți, în mod inevitabil, de a-l denumi **limbaj**. Susținem aceasta chiar dacă din perspectiva evolutiv-istorică desprinderea muzicii de ambiantul vechiului sincretism artistic este destul de vag localizată în timp.

În strânsă legătură cu abordarea unei analize muzicale se naște pentru început întrebarea de ce punem atâta preț pe căutarea unui tipar al compoziției muzicale, tipar denumit în mod uzual *Formă*.⁴ Probabil datorită dimensiunii temporale a creației muzicale, dimensiune care « spațializează » efectiv evenimentele sonore. **Înălțimea și durata** sunt cele două calități ale sunetului prin care se creează atât premisele discursivității cât mai ales perspectivele spațializării; de aici aceste posibile conotații plastice ale creației muzicale. Iar faptul că o compoziție muzicală se transmite/receptează doar prin discursivitate temporală împlinirea sa se realizează abia după parcurgerea timpului optim al ființării sale. Astfel că din strădania de a surprinde noțional aspectul entitativ al unei creații muzicale s-a ajuns la imaginarea conceptului de *Formă muzicală*. Deci **modul de organizare a evenimentelor sonore, care prin derularea lor în timp se pliază pe anumite tipare arhitectonice** acoperă noțional termenul de *Formă muzicală*.

Pornind de la coordonata orizontal-lineară (denumită în mod frecvent **monodică** - unde se disociază melodice, ritmica, dinamica și timbrul) și până la cealaltă extremă a existenței muzicii, coordonata verticală, (denumită și **multifonică** - unde se reliefează omofonia, polifonia și heterofonia) forma muzicală articulează o arhitectonică proprie artei sunetelor. La nivelul **forme muzicale** se urmărește organizarea timpului muzical în **linearitatea sa discursivă**, analiza structurală a compoziției fiind jalonată de legile morfologiei și ale sintaxei muzicale.

Configurarea sintagmelor muzicale ca microunități de limbaj este rezultatul unei geneze continue, de aici permanenta obsesie în conștientizarea logicii pe baza căreia are loc acest proces. Și atunci prețul care se pune pe *Organizarea sonoră*, pe *Celulă*, *Figură*, *Incizie melodică* sau pe *Articulația muzicală* ca repere fundamentale în conducerea unui demers analitic devine acel *sine qua non* gramatical din debutul oricărei analize muzicale cu pretenții de profesionalism.⁵

Revenind la planul morfologic și sintactic reținem doar faptul că

⁴A se vedea în acest sens cele consemnate în articolul *Limbajul muzical, Celulă, Figură, Incizie muzicală* din *Dicționarul terminologic*; precum și adnotările din articolul dedicat *Analizei muzicale*.

⁵Se întâlnește în unele medii "hiper rafinate" afișarea unui dispreț suveran la adresa acestui demers logic (pe cât de rigid tot pe atât de necesar). Refugiul în așa numita analiză estetică, stilistică etc. înseamnă escarotarea unui anumit semidictism snob și foarte bine cosmetizat. Or dimensiunea gramaticală care reglează logica limbajului sonor rămâne o necesitate, un adevărat reper de bază, al oricărei analize muzicale.

la nivel **MORFOLOGIC** limbajul muzical își structurează unitățile semantice (creându-și un vocabular propriu) ;

la nivel **SINTACTIC** se articulează un anumit tipar (în general în aceeași unitate de mișcare) sau se reunesc mai multe părți în totalitatea mișcărilor unui gen.

Am pornit deci de la premisa că:

Forma muzicală înseamnă modul de organizare a evenimentelor sonore care prin derularea lor în timp se pliază pe anumite tipare arhitectonice.

Față de care mai putem completa următoarele:

Muzica este un limbaj care structurându-și unitățile sale semantice poate contura o creație artistică doar în momentul în care servește o intenționalitate creatoare, iar atunci în mod inevitabil articulează și o anumită arhitectonică sonoră.

Or atunci :

Forma muzicală ne apare ca un concept abstract prin care recapitulăm «o panoramă sonoră» deja desfășurată în timp. Este deci concretizarea creației muzicale ca entitate. În măsura în care intenționalitatea creatoare se exprimă prin evenimente sonore anume organizate în desfășurarea lor în timp avem de-a face pe de-o parte cu o **formă muzicală**, iar pe de alta parte cu **creația artistică** a unui compozitor, dintr-un anumit timp și care exprimă un mesaj de o anumită încărcătură emoțională.

Aici analiza muzicală se poate limita la nivelul primar al deslușirii *Structurii muzicale* (cu toate detaliile aferente) sau se împlinește la nivelele superioare ale *Stilisticii* și *Esteticii*.⁶

Genul și Forma muzicală - ca rezultante ale structurării timpului muzical - **reliefează că muzica este un limbaj** cu morfologia propriului vocabular vehiculat în perimetrul unei sintaxe specifice.

Planul morfologico-sintactic atestă conștiința de limbaj.

Stilistica muzicală - ca modalitate de vehiculare a limbajului sonor printr-o individualizare a vocabularului - **subliniază toate particularitățile de vehiculare ale acestuia.**

Rostirea limbajului configurează o arie stilistică.

Estetica muzicală - ca știință a expresiei artistice - observă esența problemelor frumosului în contextul limbajului muzical. **Mesajul limbajului împlinește consistența unui spațiu estetic.**

Prin diversificarea subgrupelor profesionale până acolo unde în muzică s-au configurat profesii distincte s-a ajuns la necesitatea unei redimensionări a opticii asupra

⁶ A se revedea articolul despre *Analiza muzicală*

analizei muzicale. Dacă în a doua jumătate a veacului XIX s-a consfințit o anumită *viziune plastică* asupra muzicii vorbindu-se curent despre o *formă muzicală*, astăzi cu greu mai putem analiza o compoziție doar din perspectiva structurării timpului muzical pe baza unor scheme, respectiv a unor "predestinări structurale".⁷

Au apărut în consecință și alte optici ale abordării care s-au dorit a fi alternative la rigiditățile schematismului vechilor soluții analitice. Din perspectiva diversificării necesităților profesionale, focalizarea observației asupra creației muzicale se reorientează astăzi cu un anumit pragmatism spre parametrii necesităților concrete. În prezent, recunoaștem sau nu, subgrupele profesionale ale breaslei muzicienilor au deja propriile strategii de abordare a analizei, care din perspectiva științei muzicologice rămân doar ipoteze până în momentul când acestea vor fi validate de adevărul obiectiv al partiturii. Există încă o păgubitoare intoleranță față de necesitatea obiectivă a diversificării unei analize. Pentru un compozitor elementul maximului interes este oferit de articularea spațiului muzical, de alegerea celor mai eficiente soluții în manipularea scriiturii, de joncțiune a diverselor organizări sonore, sau de echilibrare a gradației psihologice.

De aici s-a născut mitul că un compozitor este cel mai chemat dintre muzicieni pentru elaborarea unei analize perfecte confundându-se competența sa în arta scriiturii cu știința observației. Dar de la un moment dat însă compozitorul, depășind stadiul propedeutic al gramaticii sonore, ajunge la stadiul de a impune semenilor săi un șir de explicații extrase din arsenalul "tehnicilor de compoziție" abordate; iar de pe acea poziție poate manifesta chiar un dispreț snob față de rigorile analizei structural-gramaticale.

Pe de altă parte interpretul impulsional de cu totul alte interese, se concentrează în analiză asupra articulării tensiunilor expresive, a dinamicii, agogicii, a echilibrării elementelor de tempo, în vederea relevării cu acuratețe și coerență maximă a muzicii respective. O analiză împănată cu detalii tehnice nu-i va fi nici odată de folos.

Dar o *analiză muzicală* ca imagine obiectivă a realităților codificate în partitură își va plia observația și în funcție de obiectivul urmărit. Drumul spre conștientizarea creației ca ansamblu, ca tot unitar, urmează a fi parcurs în mod diferit. Iată de ce susținem faptul că există în prezent o mare diversificare a tipurilor de analiză, ele răspunzând în fond fie unor curiozități diverse, fie unor multiple necesități profesionale.

Iar profesionalismul în analiză se configurează, după cum am mai spus, abia atunci când acest demers izvorăște din reperele obiective ale compoziției consemnate în paginile partiturii oglindind însă cu franchețe și scopul urmărit. O analiză în sine și pentru sine nu există, ea fiind pe de o parte total dependentă de creația muzicală supusă atenției, iar pe de altă parte de interesul subiectiv pe care-l manifestăm față de aceasta. Or prin insistența noastră asupra constatării că fiecare subgrupă profesională își are un anumit tip de analiză am dorit doar să subliniem că specificul practicii profesionale naște la modul firesc și responsabil tipuri diferite de analiză.

Însă aceste probleme ne propunem să le abordăm în fapt, prin soluții concrete, în cel de al doilea volum. Prin *<Strategii în abordarea unei analize muzicale>* ne postăm încă de la nivelul titlului pe acceptarea acestei realități, volumul propunând variante ale abordării analitice raportate la aceeași lucrarea muzicală. Prin aceasta dorim să

⁷ Chiar dacă de cele mai multe ori demersul analitic îmbină observațiile prin intersectarea planului structural cu aria stilistică și spațiul estetic, la nivelul unui profesionalism elevat avem obligația de a conștientiza existența acestor nivele ale observației.

subliniem unicitatea creației muzicale care rămâne neștirbită ca entitate în contextul
acelei diferențieri potențiale a tipurilor de analiză abordate în raport cu ea.

A

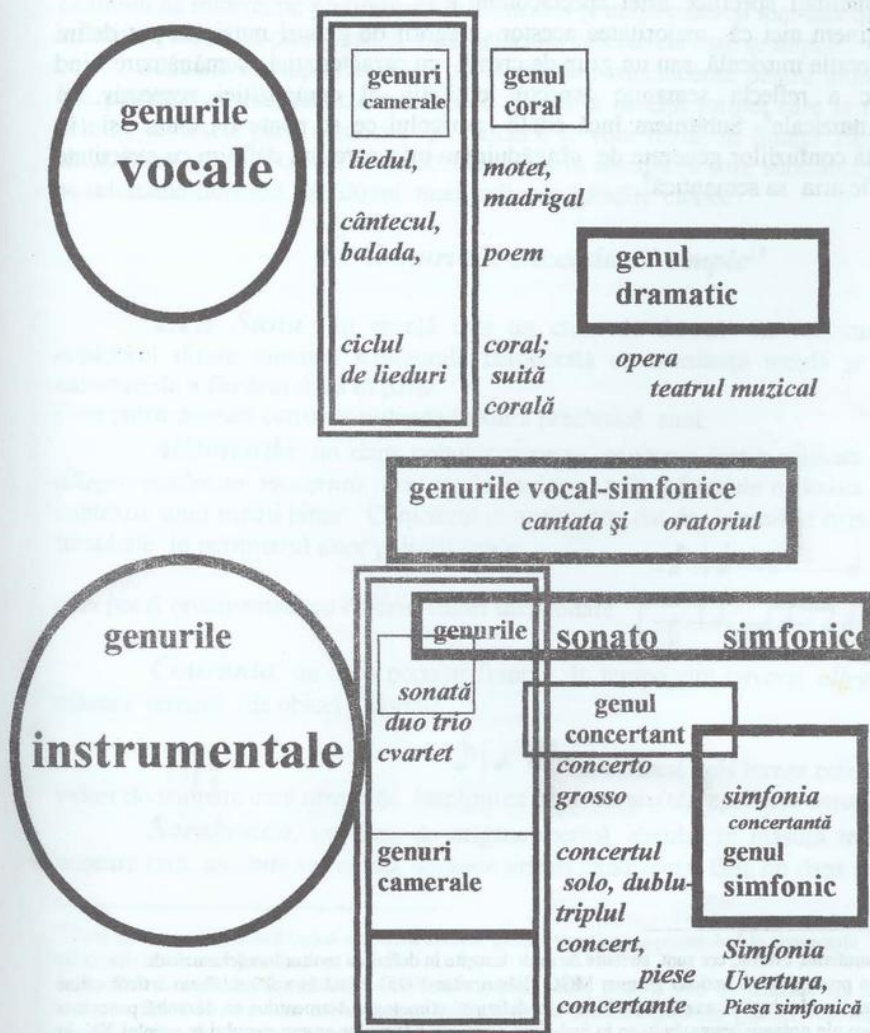
GENUL MUZICAL
ca reflectare
a caracterului unei compoziții

A
GENUL MUSICAL
ca reflectare
a caracterului unei compozitii

CAPITOLUL 1

Categorii ale Genului muzical

Genul muzical ca noțiune, etimologie și categorii terminologică l-am tratat pe larg în **Dictionarul terminologic**. În completarea celor sintetizate acolo propunem o rememorare a **categoriilor de genuri muzicale** ordonate în tabelul de mai jos după criteriul surselor sonore, respectiv al numărului de executanți:



În planul orizontal am marcat categorisirea genurilor pe criteriul surselor sonore folosite unde:

Cele două mari categorii ale creației muzicale sunt grupate în funcție de



principalele surse sonore **vocalul** și **instrumentalul**. Aici am înserat însă ca poziție intermediară **genurile vocal-simfonice** și în imediata lor apropiere (dar - după cum se poate observa - mai puțin detașate de vocal) **genurile dramatice**.

În planul vertical se pot distinge principal altele două mari coloane în funcție de numărul executanților unde se disociază:

Genurile camerale (destinate unui număr restrâns de executanți) și

Genurile specifice diverselor tipuri de ansambluri cum ar fi : coral, concertant , simfonic, vocal-simfonic respectiv dramatic (un vocal-simfonic ca ansamblu dar cu funcționalități specifice artei spectacolului).

Reținem aici că majoritatea acestor categorii de genuri muzicale pot defini principal o creație muzicală sau un grup de creații cu caracteristici asemănătoare fiind în măsură de a reflecta semantic aspectul entitativ al compoziției respectiv, al compozițiilor muzicale⁸. Subliniem încă odată pericolul ce se poate ivi chiar și în prezent datorită confuziilor generate de «îngăduința» prin care nu definim cu exactitate fie termenul, fie aria sa semantică⁹.



⁸ Sonată, concert, simfonic, cvartet, cor sunt atribuite de mult însușite în definirea multor lucrări muzicale.

⁹ În ultima ediție a prestigiosului lexicon german MGG (Bärenreiter-1995) există în volumul 3 un articol extins despre gen (Gattung) unde după o amplă introducere în definirea etimologiei termenului se dezvoltă panorama accepțiunilor istorice ale noțiunii, expunându-se în încheiere o sinteză a teoriilor asupra genului în secolul XX. În esență, chiar și aici, rămânem însă cu insatisfacția că termenul nu și-a găsit încă «independența semantică» fiind în continuare cantonat în ambiguități nedorite. *[Este surprinzător cum continuăm să fim atât de impenetrabili la sugestiile logicii în utilizarea terminologiei muzicale măcar la nivelul rafinamentului profesional; acesta fiind și motivul pentru care insistența noastră asupra acurateții terminologice va fi prioritară și în aceste pagini.]* [În acest sens, detaliările din **Dicționarul noțional-terminologic** doresc a aduce precizările necesare.]

CAPITOLUL 2

Cele mai utilizate genuri muzicale

În acest capitol intenționăm doar descrierea celor mai utilizate genuri muzicale pe linia sublinierii caracteristicilor specifice de gen. Ne ferim pentru moment de conturarea unor analize care să cuprindă observații de amănunt asupra structurării detaliate acestora deoarece aici dorim doar să menționăm *segmentele/secțiunile* configurărilor globale (mai ales privind logica *multipartiționării* genurilor complexe)¹⁰. Vom încerca să aducem un quantum de informație preliminară în domeniul genului muzical mai ales din dorința de a substitui confuziile care persistă încă, aducând corectivele care se impun.

Genurile monopartite ni se par mai puțin concludente pentru moment, deoarece din perspectiva unei analize structurale rămân la nivelul formei care le reliefează¹¹. În schimb diversele părți analizate pe parcurs, le vom reuni, în finalul acestui volum, în integritatea genului căruia le aparțin mai ales în situația în care substanța lor muzicală se interconstruiește pe filonul unei rafinate gândiri ciclice¹².

2.1 Genuri ale succesiunii simple¹³

2.1.1 Suita în esență este un ciclu de dansuri instrumentale bazate pe echilibrul dintre unitatea structurală coroborată cu constanța tonală și diversificarea caracterială a fiecărui dans în parte.

Cele patru dansuri constant utilizate în *suita* preclasică sunt:

Allemanda, un dans popular german, conceput într-o mișcare între *allegro*, *allegro-moderato*, *moderato*, mai rar în *andante*, având formule melodice anacruze în contextul unui metru binar. Caracterul dansului este dat de formulele ritmice anacruze încadrate în perimetrul unor pulsații egale



care pot fi ornamentate cu diverse valori divizionare



Couranta, un dans popular francez, în tempo vioi (*vivace*, *allegro-vivace*), în măsură ternară (de obicei 3 doimi).



Acest puls ternar este îmbogățit prin valori divizionare care urmăresc împlinirea unei *cursivități* specifice dansului.

Sarabanda, un dans de origine iberică, derulat în măsură ternară și într-o mișcare rară: *andante sostenuto*, *andante* uneori chiar *lento*. Este un dans așezat și serios,

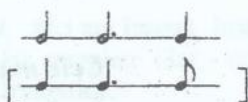
¹⁰ Vom încerca să descriem logica alcătuirii acestor genuri complexe, comunicând în consecință doar un minim de informație în această direcție.

¹¹ De pildă la capitolul formelor strofice vom analizat coruri, lieduri, părți de simfonie sau de concert etc. În secțiunea finală în care vom reveni asupra problemelor de structură specifice genului vom marca și disocierea caracteristicilor de gen ale unor compoziții monopartite care în mod regretabil sunt conștientizate a fi forme muzicale!

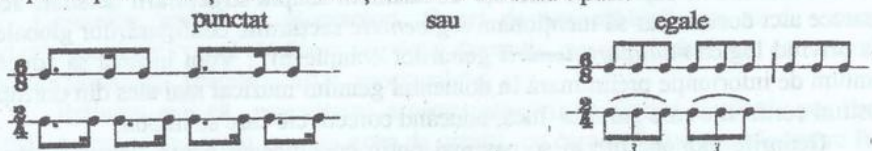
¹² Cum, spre exemplu, va fi cazul la Beethoven sau Frank.

¹³ Prin succesiunea simplă a părților înțelegem înșiruirea unui anumit număr de părți fără ca această înșiruire să fie condiționată de legi muzicale specifice cum ar fi gândirea ciclică, sau de acele succesiuni determinate de un libret, respectiv de logica alăturării unor mai multe texte poetice.

structura ritmică derivând din următoarea osatură:



Giga, dans popular englez într-un tempo alert (*molto allegro, vivace, allegro*), care poate avea atât metru binar cât și ternar. Se caracterizează prin salturi intervalice mari pliate pe constanța unor ostinații ritmice de două tipuri:



Între Sarabandă și Gigă se mai puteau adăuga diferite alte dansuri spre exemplu:

Gavota, Bourrée, Loure, Menuet, Poloneza Siciliana ș.a.

Ca și formă fiecare dans păstra o structură principal identică: cea mai des utilizată fiind forma bistrofică a căror ambe strofe erau repetate.

2.2 Genul coral al succesiunii determinate

2.2.1 Liturgia¹⁴

Este termenul generic pentru denumirea serviciului public practicat de biserica creștină primară. Mai târziu termenul s-a restrâns și a definit doar serviciul public al bisericilor de rit oriental spre deosebire de cele apusene a căror serviciu public se va numi *misa*. În cazul unor liturghii «de concert» datorate viziunii unitare a unui compozitor, aspecte relevante cu pregnanță începând abia cu creațiile de gen ale mijlocului de secol XIX¹⁵, s-a urmărit cu predilecție dramaturgia **Liturghiei Sfântului Ioan Gură-de-Aur** (ca fiind cea mai reprezentativă liturghie a cultului public din ritul oriental). Aceste compoziții sunt ample creații corale *a cappella*, deoarece în cultul răsăritean nu se admit inserțiile instrumentale; compozitorii respectând această cutumă și-au conceput lucrările în consecință.

În tipăriturile care reunesc *Cântările sfintei Liturghii* sunt selectate următoarele momente: **Ectenia mare**, cele trei **Antifoane** (cu adausurile unor **Antifoane speciale** pentru **Sărbătorile Împărătești**), **Veniți să ne închinăm**, **Sfinte Dumnezeule** (**Trisaghionul**), **răspunsurile mici**, **Ectenia întreită**, **Ectenia catehumenilor**, **Heruvicul**, **Ca pe Împăratul**, **răspunsurile mari**, **Sfânt**, **Pre Tine te laudăm**, **Axionul duminical** (precum și câteva **Axioane speciale**), **Tatăl nostru**, **Unul Sfânt**, **bine este cuvântat**, **trupul lui Hristos**, **Văzut-am lumina**, **Fie numele Domnului binecuvântat**.¹⁶

Între viziunile diferiților compozitori asupra articulării unitare a unei liturghii sunt bineînțeles mari deosebiri, grație acelor cauze subiective generatoare de unicitate și

¹⁴ A se urmări detalierile expuse în articolul aferent din **Dicționarul terminologic**

¹⁵ Strădaniile compozitorilor ruși Davidov, Bortneanski, Glinca sunt mai degrabă încercările acestora de a introduce cântul polifonic în practica liturgică. Ceaikovski este considerat primul compozitor important de liturghie răsăriteană. În acest context credem că lui Gheorghe Dima (cu doar șapte ani mai tânăr), dintr-o anumită ignoranță, i se face încă o mare nedreptate prin necunoașterea marelui său merit în articularea *Liturghiei Sf. Ioan Gură-de-Aur*, ca și compoziție cu adevărat unitară.

¹⁶ Sugerăm compararea acestei immologii uniformizate cu structura Liturghiei descrisă în **Dicționarul terminologic**

inedit.

Ceaikovski în celebra sa Liturghie și-a ordonat imnologia astfel:

Ectenia mare, Ectenia mică, Slavă, Antifoanele, Trisaghionul, Ectenia catehumenilor, Heruvicul - Ca pe Împăratul, Crezul, Sfânt - bine este cuvântat, Pre Tine Te laudăm, Axionul, Tatăl nostru, Văzut-am lumina, Fie numele Domnului.

Gheorghe Dima, în schimb, își începe Liturghia de la Trisaghion urmând apoi structura de principiu a acesteia până la sfârșit.

În primele decenii ale secolului XX compozitorii au impus, din considerente practice, o anumită standardizare a imnologiei, standardizare adoptată apoi de majoritatea colecțiilor de *Cântări ale Sfintei Liturghii*, atingându-se astfel un anumit prag al uniformizării imnologice. **Ecteniile** s-au «comprimat» într-o pagină de partitură fiind marcate numeric de la **I** la **XII**, din modalitățile de cuplare determinate de momentul sau de ectenia de rând rezultând variantele adecvate momentului liturgic. În legătură cu acestea mai erau scrise două sau mai multe **Amin-uri**, precum și câteva variante de **Ție Doamne, Dă-ne Doamne**. Urmează **Mărire (Slavă) Tatălui** (cu sau fără Antifoane), **Veniți să ne închinăm, Sfinte Dumnezeule (Trisaghionul)**, apoi unele variante de **Ectenii solemne, Heruvicul-Ca pe Împăratul, Treimea cea de o Ființă, Sfânt-Bine este cuvântat, Pre Tine Te laudăm Axionul, Unul Sfânt, Văzut-am Lumina, Fie numele Domnului binecuvântat**. Acoperind într-o anumită proporție cerințele muzicale ale ritului compoziția în cauză putea fi utilizată în cultul public integral, parțial, sau în tandem cu alte creații muzicale destinate momentului respectiv (în cultul public al **Liturghiei orientale** se obișnuiește frecvent ca imnologia să fie combinată preluându-se imne de la mai mulți compozitori, rigorile tipiconale fiind singurele repere urmărite cu mare strictețe). Privită din perspectiva creației muzicale culte **Liturghia** aparține *genului succesiunii simple*; iar ca și compoziție corală amplă, subgrupe *genurilor corale ale succesiunii simple* deoarece succesiunea părților este condiționată doar de rațiuni tipiconale.

2.2.2 Misa¹⁷

Este expresia Liturghiei ce se practică în Biserica de Apus. Prima compoziție în acest gen este considerată *Missa de la Notre Dame* alcătuită de către Guillaume de Machaut (1300-1377) în baza unei imnologii de veche tradiție gregoriană. Lui Machaut îi datorăm următoarea structură a Misei (structură care va deveni mai apoi rigorea standardizată a Ordinariului):

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei, Ite missa¹⁸ est.

Kyrie *eleison*, ca primă secțiune a Misei, păstrează expresia grecească primordială a invocației *Domne miluiește* invocație cuplată cu adnotarea *Cristoase miluiește*.

Gloria *in excelsis Deo*.[Mărire în cer lui Dumnezeu și pace pe pământ oamenilor de bunăvoință. Te laudăm, Te binecuvântăm, Te adorăm, Te preamărim.

¹⁷ A se vedea articolul din **Dictionar....**

¹⁸ Formulare din care s-a preluat mai apoi genericul de *Missa*

Doamne, Dumnezeu, Împărate ceresc, Dumnezeu, Părinte atotputernic, Îți mulțumim Ție pentru Slava Ta cea mare. Doamne, Fiule unul născut, Isuse Cristoase, Doamne Dumnezeu, Mielul lui Dumnezeu, Fiul Tatălui, care iei asupra Ta păcatele lumii, miluiește-ne pe noi; Tu care iei asupra Ta păcatele lumii, primește rugăciunea noastră. Tu, care șezi de-a dreapta Tatălui, miluiește-ne pe noi. Fiindcă Tu singur ești preaînalt. Isuse Cristoase, împreună cu Spiritul Sfânt întru mărirea lui Dumnezeu Tatăl. Amin.]

Credo in unum Deum, Pater omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium..... [Cred într-unul Dumnezeu, Tatăl atotputernicul, creatorul cerului și al pământului, al tuturor văzutelor și nevăzutelor.....]

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis. [Sfânt, Sfânt, sfânt Domnul Dumnezeu Oștirilor cerești. Pline sunt cerurile și pământul de mărirea Ta. Osana în înaltul cerului. Bine este cuvântat cel ce vine în numele Domnului. Osana în înaltul cerului.]

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem. [Mielul lui Dumnezeu, care iei asupra Ta păcatele lumii, miluiește-ne pe noi. Mielul lui Dumnezeu, care iei asupra Ta păcatele lumii, miluiește-ne pe noi. Mielul lui Dumnezeu, care iei asupra Ta păcatele lumii, dă-ne nouă pacea.]

Practica tradițională gregoriană urma aceeași cutumă ca cea bizantină în ceea ce privește exprimarea imnologiei în ipostază pur vocală¹⁹. Chiar și dezvoltarea gândirii polifonice a evoluat mult timp în perimetrul acestei expresii pur vocale.

În cărțile de cânt liturgic (în *Liber usualis* de pildă) există o secțiune denumită *Cantus ordinarii Missae* în care sunt grupate următoarele intervenții imnologice:

Gloria Patri ad Introitum (cuprinzând intonațiile respective în toate cele opt tonuri ale misei), apoi **Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei** și **Ite Missa est** (care poate fi urmată doar de **alleluia**, sau poate cuprinde și invocația **Deo gratias** - cu sau fără **alleluia**).

Missa de la Notre Dame în monumentalitatea sa era însoțită de un ansamblu de suflători, corul fiind conceput de asemenea într-un discurs armonic foarte evoluat pentru vremea la care a fost compus. Machaut deschide astfel perspectivele ancorării acestui gen în perimetrul exprimării vocal-simfonice²⁰.

2.3 Genul concertant

Genul concertant este unul dintre cele mai semnificative genuri muzicale instrumentale. Caracteristica sa de bază este succesiunea dintre Articulații muzicale *Tutti* și *Solo*. Aceasta însemna practicarea a doua tipuri diferențiate de discurs muzical: *Tutti* o scriitura densă de orchestră în care instrumentul solist tăcea de obicei²¹; *Solo* o scriitura pentru instrumentul solist, când grupele orchestrale fie își reduceau densitatea prezenței lor, fie acompaniau cât se poate de discret solistul. În vederea ilustrării celor expuse mai

¹⁹ *Cantus planus* -ul fiind principal identic cu *monodia bizantină* la nivelul grijii cu care se cultiva *monodia* eminamente vocală.

²⁰ Motiv pentru care vom reveni asupra Misi în subcapitolul dedicat genurilor vocal-simfonice, Oratoriului în special.

²¹ În concertele de vioară baroc solistul executa opțional partida viorii I.

sus vom schița analiza sumară a unui concert bachian. Vom aduce, în consecință, doar niște succinte consemnări asupra principiilor de formă implicate la nivelul părților, aspectul esențial (în acest moment) fiind doar alternanța dintre articulațiile muzicale *tutti* și *solo*.

2.3.1 Johann Sebastian BACH

Concertul în re minor

pentru clavecin și orchestra (B.W.V. 1052)

[analiza succintă a structurării genului]

Concertul este scris în trei mișcări: *Allegro*, *Adagio*, *Allegro*. Acestea urmează tipologia strofică specifică genului concertant practicat în baroc și anume: începe și se sfârșește cu aceeași Articulație *Tutti* care parcă încadrează forma²². Între aceste repere fixe ale structurării se derulează o perpetuă alternanță *Solo-Tutti*, alternanță ce utilizează fie material motivic din «marele tutti», fie un material muzical nou.

Partea întâi este «înramată» de următorul *Tutti*:

Violino I

Violino II

Gembalo

Viola

Continuo



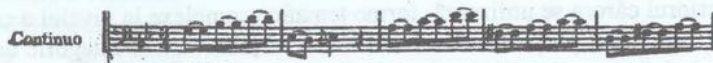
Prima Articulație *Tutti* (numită și *Marele Tutti*) încadrează («înramează») o perpetuă alternanță dintre solo și tutti, având mai multe inserțiuni episodice (ce apar în țesătura de solo):

Allegro

C/re

T-ti	solo	t./so	solo	t-ti	solo	t-ti	solo	solo	t-ti	s-lo	s-lo	s-lo	T	T-ti
re	re	la	la	Fa	la	la	Do	re	sol	—	—	re		re
6 ms	6	9	6	12	16	6	29	13	9	8	14	36	12	6
1-	.	.	.	..	..	..	..	..	.	.	..	..	..	190

Partea a doua este o formă liberă de variațiuni pe ostinato, *marele tutti* fiind în fapt planul ostinato:



Cont.



²² Această tipologie de alcătuire strofică (vezi principiul stroficității) mai poartă impropriu numele de "Formă de concerto" fiind după cum am spus bazată pe «Marele Tutti» Articulație ce este reluată la sfârșit ca și repriză statică.

Adagio $\frac{3}{4}$

tutti	var. 1	var. 2	var. 3	var. 4	var. 5	var. 6	tutti
ostinat o sol	sol	do	re Si _b	do	la	sol	sol
12	12	4	13	15	3	14	13
1.....12	13....25	26....29	30...4 2	43.....5 7	58...60	61...74	74...87

Partea a treia se bazează pe acest Tutti (care seamănător primei părți "înramează" și această ultimă mișcare)²³:

TUTTI

Allegro $\frac{3}{4}$

T.	s.	T	s	s	T	s	s	T	s	T	s	s	s	T	s	T
re 1	13	la 29	41	55	re 61	73		sol 177		Si _b		187	213	re		re 286

Structurarea de principiu a genului a rămas neschimbată în ceea ce privește alternanța Tutti /Solo; dar, în articulațiile respective se vor implica treptat și alte principii de formă, motiv pentru care vom reveni asupra concertului instrumental în secțiunea finală a acestui volum.

2.4 Genurile sonato-simfonice

În aceasta mare categorie de genuri muzicale distingem lucrări multipartite în interiorul cărora se utilizează forme tematice complexe la nivelul a cel puțin uneia dintre părți. Numărul părților se limitează la 3-4 mișcări. Este o categorie de lucrări muzicale ce cuprinde lucrări tipic instrumentale, la originea lor găsindu-se acele **canzoni da sonar**²⁴.

²³ Datorită comportamentului special al acestui Mare Tutti structurarea concertului baroc este în mod impropriu numită **formă de concerto**. Vom vedea la timpul potrivit că este vorba de o **tipologie de alcătuire strofică** limitroafă cu practicile *Da Capo* și nimic mai mult. Elementul specific genului concertant este doar **alternanța solo-tutti**.

²⁴ A se vedea cele expuse în articolul *Sonata* din Dicționar....

Sonata ca termen ce denotă acest gen tipic instrumental va fi expres utilizat doar la nivelul genului cameral solo, în ansamblu urmând a se numi duo, trio, cvartet etc.; sonata scrisă pentru orchestră se va numi **simfonie**. Din cadrul genurilor sonato-simfonice propunem, pentru moment, descrierea celor mai caracteristice: Sonata instrumentală, Cvartetul de coarde și Simfonia.

2.4.1 Sonata instrumentală ,

după cum am mai spus, este o lucrare concepută în ciclu pentru un instrument solo sau pentru un instrument acompaniat.

În *baroc Sonata* cuprindea în general patru unități de mișcare. Exemplificăm în acest sens sonatele pentru vioară solo de Bach:

Sonata I în sol minor B.W.V. 1001	Sonata II în la minor B.W.V. 1003	Sonata III în DO Major B.W.V. 1005
I-Adagio	I-Grave	I-Adagio
II-Fuga	II-Fuga	II-Fuga
III-Siciliano	III-Andante	III-Largo
IV-Presto	IV-Allegro	IV-Allegro assai

După cum se poate vedea în fiecare sonată mișcarea a doua este o fugă²⁵.

În *Sonata clasicilor vienezi* genul era conceput la nivelul reuniunii a 3 (mai rar 4) mișcări:

Mozart sonata pt. pian (LA) Kv.331	Mozart sonata pt. pian (DO) Kv.545
I-Andante grazioso (variațiuni)	I-Allegro de sonată
II-Menuetto cu Trio	II-Andante (Rondo monotematic- coda)
III-Allegretto, Rondo Alla Turca	III-Rondo

După cum se poate observa în această sonată nici una dintre mișcări nu are o **formă de sonată**; ea are în schimb în mișcările extreme două **forme tematice** (variațiuni și rondo) ceea ce-i legitimează cu prisosință apartenența la genul **sonată**!

²⁵ Aceste fugi vor fi analizate în acest volum la capitolul destinat fugii.

Beethoven sonata op.2nr.1 [fa]	Beethoven sonata op.13. [do]	Beethoven sonata op.27.nr.2 [do#]
I Allegro (sonată)	I Grave-Allegro(sonată)	I Adagio sostenuto (sonată)
II Adagio	II Adagio cantabile (rondo lent)	II Allegretto (Scherzo cu trio)
III Menuetto -trio	III Rondo allegro (rondo-sonată)	III Presto agitato (sonată)
IV Prestissimo		

2.4.2 Cvartetul de coarde

este un gen muzical care cuprinde un ciclu de 3-4 mișcări conceput pentru două violine, viola și violoncel gândite ca un ansamblu omogen²⁶.

primele 8 măsuri din Cvartetul KV 458 de Mozart

Allegro vivace assai.

2.4.3 Simfonia

este genul cel mai reprezentativ pentru muzica simfonică²⁷. Prin intermediul său se atinge o culme a exprimării limbajului muzical, acest gen configurând expresia unei dramaturgii muzicale în sine, prin sine și pentru sine. Concepută printr-o aparentă rigiditate, în care distingem un tipar riguros al genului, simfonia a pus la dispoziția compozitorilor un vast câmp de acțiune, putând fi diversificată pe planul expresiei practic la infinit.

Revenind la rigiditate ei principală distingem rigoarea următorului tipar:

I Allegro de sonată	II Mișcare lentă	III Menuet/Scherzo cu Trio	IV Finale Allegro-molto
(cu sau fără introducere lentă)	(lied, variațiuni, sonată sau rondo lent)	(formă cu Da Capo)	(formă de sonată, sau variațiuni)

²⁶ Apare în procesul de ștergere a diferențelor dintre *sonata da chiesa* și *sonata da camera*, accentuarea posibilităților tehnice și expresive ale instrumentelor, preponderența scriiturii de tip monodie acompaniată, dialog dintre două instrumente soliste (*sonata a tre*). În această ultimă fază apare *sonata a quattro*. Pe această linie Haydn își crează cvartetele sale atingând prin seria cvartetelor op.17 maturizarea genului.

²⁷ Termenul de *simfonie-simfonic* dobândește treptat sensul de muzică instrumentală pentru ansamblu mare respectiv pentru orchestră. *Simfonia* devine astfel exponentul sonatei ca gen exprimat prin orchestră, iar termenul de simfonic denumește tot mai riguros doar acea muzică ce este scrisă pentru orchestră.

Cele patru mișcări tradiționale configurează perimetrul (metaforic spus «geografia») unei dramaturgii muzicale specifice²⁸.

Partea întâi structurată după legile formei de sonată (bi sau tri-tematică). Personajele (respectiv cele 2-3 teme) se expun, se dezvoltă, intră în conflict sau în dialog, se metamorfozează și apoi se recapitulază. Prin aceste adevărate avataruri se creează posibilitatea derulării unor repere de intenționalitate dramaturgică așezate în perimetrul unei expresivități specifice. [La acest nivel ne găsim, în mod îndubitabil, în interiorul unui proces rafinat de exprimare a gândirii muzicale abstracte.]

Partea a doua structurată după principiul stroficității, al variațiunii (mai rar al sonatei), este un moment al liniștii sau al frământării, al meditației sau al reveriei, bazat pe derularea unor imagini izvorâte dintr-o introspecție intimă. Este o parte lirică, meditativă, expresivitatea ideilor muzicale fiind primordială. Retragera în profunzimea vieții interioare, în miezul unor revelații individual-subiective, iată doar câteva imagini ale unei «părți lente de simfonie».

Partea a treia este principal destinată mediului în care omul, ființă virtualmente socială, își împlinește nevoia sa de comuniune cu semenii. Acceptarea conduitei și a convențiilor sociale se va ilustra la modul cel mai sugestiv prin rigorile unor dansuri de epocă. La vremea nașterii simfoniei acest dans se numea **menuet**²⁹, dar mai apoi va deveni **vals**, sau chiar **marș** (ca simbol al coagulării unei voințe colective) și multe alte asemenea sugestii simbolice³⁰.

Partea a patra, finalul este o revenire la dramaturgia de sonată unde prin teme noi, sau prin recapitulări ale unor materiale tematice anterioare se încheie aceasta amplă construcție muzical-expresivă.

În simfonie principiile de formă utilizate la nivelul părților sale sunt mai puțin importante decât caracterul, funcțiunea sau zona lor expresivă. Iată de ce odată apărută simfonia a dovedit o impresionantă vitalitate³¹.

2.5 Genurile muzical dramatice.

Lucrările muzicale aparținătoare acestei categorii genuistice sunt creații muzicale complexe bazate pe un libret și destinate reprezentării scenice. Ele sunt construite din mai multe momente (numere muzicale) cum ar fi: uvertura, ariile, duete, terțete, cvartete....diverse ansambluri vocale, recitative, coruri, interludii instrumentale, balet (cu excepția unor anumite tipuri de recitative, toate fiind acompaniate de

²⁸ De la Simfonia giocosa până la Simfonia tragică, de la Scherzando până la funebru, de la Simfonia multipartită până la Simfonia în două mișcări (*Simfonia «Neterminată»* de Schubert - care în cele două mișcări ale sale este foarte terminată și doar comparația cu tradiția celor patru părți i-a adus acest atribut); de la Simfonia Eroică la Simfonia Liturgică - dramaturgia pur muzicală a fost exprimată de către diversele sensibilități creatoare în perimetrul acestui cuprinzător gen.

²⁹ Asupra căruia Haydn și mai apoi Beethoven, cel neprimat în înalta societate, a conturat acele glume amare denumite *Scherzo*.

³⁰ În "Simfonia fantastică" Berlioz își definește partea a doua, compusă pe scheletul unui vals, "un bal"!

³¹ Dacă ar fi să o comparăm cu genurile literare existente, simfonia are cele mai multe elemente comune cu romanul. Or cum acest gen literar nu a murit odată cu epoca stilistică în care s-a născut, tot așa și simfonia își menține viabilitatea și în contextul contemporaneității noastre atât de controversată.

orchestră).

2.5.1 Opera ³²

fiind cea mai reprezentativă creație, în limbajul uzual acoperind chiar terminologic întreaga creație de gen, o vom lua ca prototip pentru descrierea structurării principale a genului:

Uvertură Preludiu [Prolog]	Actul I	Actul II și/fără Actul III	Actul IV sau [ultimul Act cu/fără epilog]
	succesiuni [Tabloul I	de <i>Scene</i> și simple succesiuni de	<i>Tablouri</i> sau tablouri: Ultimul Tablou]
	cuprind: <i>arii, recitative, duete, ansambluri, coruri, baletе,</i> <i>interludii orchestrale</i>		
de obicei pur instrumentale	structuri	concepute	în vocal- varii ansambluri instrumentale

În strânsă legătură cu structura libretului o astfel de creație muzicală se poate secționa, după cum se vede, în *acte, scene, prolog, epilog* etc. Fiind destinate prezentării scenice aceste creații sunt integrate și în spațiul plastic al unui anume decor gândit în legătură cu libretul față de care se concepe și costumația personajelor. Apărute la joncțiune cu teatrul, creațiile muzical-dramatice aveau să poarte în subsidiar mereu complexul convenționalului generat de neverosimilul exprimării printr-un cântat continuu. Aceste creații se integrează unor producții artistice sincretice în care datorită nevoii de mediere dintre limbajele convivente ne obligă de a adopta și implicit de a accepta multe compromisuri ce vizează pe alocuri nefirescul. Problema calității artistice și a virtualităților dramaturgice ale libretului este în esență problema tuturor creațiilor muzical-dramatice.

2.5.2 Diversificări ale creațiilor de gen

Opera este un gen sincretic în care elementele sale componente se vizualizează în cadrul ambiental configurat de spațiul scenografic. Personajele se exprimă la fel ca și în teatru prin plastica gesturilor, dar, spre deosebire de acesta, printr-o convenție a unui cântat perpetuu.

Aici este locul unde s-a forjat cel mai mult în revigorarea genului pornind de la rigiditățile începuturilor (numerele cântate, recitativele forțat muzicalizate) trecându-se prin apariția recitativelor dramatice, sau a unor recitative lirice de tip *arioso*, ajungându-se la fuziuni organice dintre arie și recitativ sau la soluțiile de compromis (dar de mare forță sugestivă) a *sprechgesang*-ului. În funcție de echilibrarea acestor componente ale genului creația muzicală se va nuanța prin noile accepțiuni

³² Teoreticienii genului propun nuanțări terminologice prin disocieri de tipul: *operă, dramă muzicală* și mai nou prin termenul de *teatru muzical*.

terminologice: *Dramă muzicală*, *Teatru liric* sau *Teatru muzical*. Cinematografia a creat premisele unui nou tip de creație lirică : *Opera cinematografică* (creată în mod expres sau doar adaptată); acest aspect particular poate fi frecvent întâlnit și în context radiofonic unde a apărut chiar și numita *Operă radiofonică*.

În această categorie de creații muzicale, primordial scenice, pot fi incluse și *vodevilul*³³, *opereta*³⁴ sau *musicalul*³⁵ creații ce sunt bazate pe alternanța numerelor cântate cu secțiuni de proză (mai puțin sau mai mult extinse). Aici în funcție de talentul creatorilor, de substanța libretului, putem găsi atât creații artistice reprezentative cât și exprimări artistice de un pregnant convenționalism propulsat în atmosfera unui neverosimil continuu.

2.6 Genurile vocal-simfonice

În aceste genuri sunt încorporate lucrări scrise pentru soliști, cor și orchestră. În cadrul vocal-simfonicului distingem *Cantata* și *Oratoriul*.

2.6.1 Cantata

este o lucrare de proporții mai restrânse în care atât aparatul vocal cât și cel instrumental pot fi mai reduse, în funcție de subiectul literar care-i este suport.

2.6.2 Oratoriul

este, în schimb, o lucrare muzicală de mari proporții, bazată pe un libret, având în consecință un pronunțat caracter dramatic. Este structurată în mai multe părți, corul și orchestra având de obicei un rol determinant în accentuarea construcției monumentale a genului. Este un gen predilect narative, aspectele dramaturgiei sale relevându-se din doar discursivitățile muzicale. Un *Oratoriu*, grație detașării sale de arta spectacolului, se va divide în părți în loc de acte iar personajele, fiind imaginate în zonele timbrale cele mai adecvate lor pot ajunge a fi «cumulate» de către un singur solist (unui bas, spre exemplu, i se poate încredința în *Oratoriu* mai multe «roluri»).

2.6.3 Johann Sebastian BACH

Matthäus-Passion Oratoriu în două părți
pentru soliști, dublu cor și orchestră (B.W.V. 244)
[analiza succintă a structurii genului]

Lucrarea este concepută sub semnul unei complexități demne de profunzimea subiectului abordat. Planul dramaturgic se proiectează pe trei nivele:

1) *planul epic* reprezentat de Evanghelistul care narează Patimile Mântuitorului așa cum sunt ele consemnate în Evanghelia lui Matei,

2) *planul dramatic* în care prin inciziile antifonice sau dialogurile dramatice ale

³³Termen desemnând în muzica franceză din Renaștere cântece vesele sau satirice. Inițial polifonice ca *Vilanela* italiană, genul se simplifică devenind spre mijlocul sec.16 monodic și cu un mai accentuat caracter popular. Începând de la sfârșitul secolului 16 spectacole comice în proză, cuprinzând și numere cântate... Din vodelul se va naște în sec.18 opera comică." *Dicționar de termeni muzicali*, Ed Științifică, Buc., 1984.

³⁴Teatru caracterizat prin alternarea numerelor muzicale cu dialoguri în proză. Prin această structură, ca și prin conținutul său, în care predomină elementele lirice și comice, cu unele situații dramatice factice ducând obligatoriu la o rezolvare fericită a 'conflictelor', opereta continuă în sec. 19 tradițiile operei comice franceze și ale *Siengspiel*-ului german (" *Dicționar de termeni muzicali* op.cit)

³⁵*Musical* neologism nord-american de folosință internațională, sinonim la origine cu comedia muzicală sau cu o varietate de operetei, m. s-a definit treptat ca un spectacol constituit pe o acțiune dramatică unitară (distingându-se astfel de 'spectacolul de revistă' sau de *musichall*, alcătuit din piese de sine stătătoare) (" *Dicționar de termeni muzicali*, op.cit. p.314)

partidelor corale se "remodelază dramaturgic" anumite secvențe legate de martirajul lui Isus,

3] *planul introspecțiilor participative* marcat prin evlaviea unor comentarii de coral care înscăunează sentimentul profund al veșniciei pecetluite prin credință. Cele două părți ale oratoriului ca "libret dramatic" se împart astfel:

Prima Parte: Pregătire pentru Paști, Isus își prevestește moartea, Cina cea de taină, Isus în Ghețimani, trădarea lui Iuda și prinderea lui Isus. Din punct de vedere muzical conține 36 de numere prin care se derulează coruri, recitative și arii, coruri cu soliști.

Partea a doua cuprinde judecarea și moartea lui Isus. Din punct de vedere muzical conține 67 de numere (deci de la 37 la 103) marcate de asemenea prin coruri, recitative și arii, coruri cu soliști. La nivelul acestui capitol ne-am propus doar descrierea genului din perspectiva acestei capodopere bachiene. O analiză a acestei ample lucrări necesită un alt spațiu editorial. Pe de altă parte abordarea analitică a unei asemenea complexități componistice presupune și ancorarea într-o anumită strategie a derulării unei observații coerente. Perspectivele abordării pot fi multiple începând cu relația muzicii cu textul evanghelic și terminând cu echilibrarea dramaturgiei muzicale. Toate aceste în strânsă legătură cu structurarea fiecărui număr în parte și legătura dintre câteva momente muzicale simbol cum ar fi de pildă coralul nr.22 (Mi major-do₂ minor-Mi major) reluat în partea întâi și la nr.23 (Mi₂ major- do minor- Mi₂ major) folosit apoi în partea a doua la nr.58 (Re major - si minor- Re major), la nr.63 (Fa major - re minor- Fa major) și la nr. 93 (Do major - la minor - la minor_v):

Soprano.
Flauto traverso I, II.
Oboe I, II. Violino I.
cel Soprano.

Alto.
Violino II, cello, Altn.

Tenore.
Viola cel Tenore.

Basso.

Organo e Continuo.

CHORAL. Core I, II.

Er-ken - ne mich, mein Hü-ter, mein Hir-te, nimm mich an, Dein Mund hat mich ge - la - bet
Vondir, Quell al - ler Gü-ter, ist mir viel Guts ge - tan.

mit Milch und sü - ßer Kost, dein Geist hat mich be - ga - bet mit man-cher Himmels-lust.

mit Milch und sü - ßer Kost, dein Geist hat mich be - ga - bet mit man-cher Himmels-lust.

Aici numai o analiză completă a textelor de coral, prin conotațiile sale profunde, raportate la constanța acestor fizionomii muzicale simbol, precum și tonalitățile în care

este ancorat, ne poate edifica asupra intenției care l-a condus pe Bach la soluțiile amintite.³⁶

Personajele Oratoriului sunt fie repere epice cum ar fi *Evanghelistul*, fie vocea solistică ce urmează a sonoriza prin același timbru mai multe personaje (indicate cu precizie în partitură)³⁷.

În încheierea observațiilor asupra *Oratoriului* subliniem că, mai ales datorită suportului dramatic oferit de libret, există tendința de a sugera fuziunea cu opera. Această tendință se reliefează pe mai multe planuri acoperind diverse interese profesionale. De exemplu dinspre arta spectacolului odată cu apariția regizorului de operă se manifestă din partea acestuia un interes aparte pentru mari capodopere ale genului vocal-simfonic³⁸. Unele montări sau adaptări, câteodată chiar mari reușite, vin să împrăștiere dimensiunea muzicală a repertoriului tradițional³⁹. În peisajul celei de a șaptea arte întâlnim de asemenea multe accente oratoriale mai ales în cazul când se vizează monumentalitatea (Prokofiev, spre exemplu, cu muzica sa pentru filmul *Alexander Newsky* al lui Eisenstein).

Un al doilea caz este acela când compozitorul însuși 'cochetează' cu fuziunea genurilor intitulându-și din start creația: *Operă-Oratoriu*⁴⁰.

2.7 Missa și Requiem-ul

Ca și genuri specifice al muzicii culte europene, după cum am amintit, au evoluat cu predilecție spre abordări vocal-simfonice de tip oratorial. Astăzi cu greu mai putem rosti cuvântul *Misă* sau *Requiem* fără a ne imagina soliști, cor și orchestră.

În ipostază de vocal-simfonic *Missa* se structurează în principiu pe cele cinci secțiuni ale *Ordinariului* (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus și Agnus Dei; în *Requiem* Gloria este înlocuită de rugăciunea *Requiem aeternam*..), modalitatea de abordare componistică diferind de la compozitor la compozitor în special la nivelul elaborării muzicale a textului liturgic. Astfel unii autori includ sau nu includ secțiunea *Credo*; alții concep sub-secțiunea *Benedictus* independent de *Sanctus*; unii încheie cu *Dona nobis pacem* din *Agnus Dei*, alții adaugă tradiționalul *Ita missa est*. Vitalitatea genului a fost alimentată, pe de o parte, de mediul cultural creștin al Europei, iar, pe de altă parte de marile disponibilități muzicale oferite de conciziunea-simbol a textului liturgic.

Prin *Misă* ca gen vocal-simfonic, se standardizează chiar și aparatul vocal-instrumental al *Oratoriului* (este vorba de cvartetul vocal-solo: Sopran, Alt, Tenor, Bas; corul mixt și orchestra care va fi cea a timpului: baroc, clasică, romantică sau modernă)

Născute din tradițiile muzicii de cult aceste creații vocal-simfonice au fost

³⁶ După cum am mai spus coralele aparțin planului *introspecțiilor participative*, corul de început împreună cu corul final "înrâmând" parcă acest eșafodaj. Ne propunem în consecință să abordăm, în volumul al doilea al acestui Tratat, câteva secvențe analitice pe marginea prezentului Oratoriu.

³⁷ Și din acest unghi de vedere lucrarea ar merita de a fi adâncită prin niște detalieri analitice, obiectivul propus de volumul II (*Strategii de abordarea unei analize muzicale*) fiind cadrul cel mai propice pentru un asemenea demers.

³⁸ Aspect de criză al genului de operă datorat în primul rând ruperii spectacolului de creația timpului său; nevoia de primenire a repertoriului realizându-se prin asemenea soluții de compromis.

³⁹ Fenomen detectabil și în contextul altor arte, cum ar fi literatura spre exemplu, unde adaptările, dramatizările sau ecranizările unor capodopere literare este foarte des întâlnit.

⁴⁰ Cum este cazul Oratoriului *Meșterul Manole* pe care Toduță l-a subintitulat *operă-oratoriu*.

treptat încorporate în marele repertoriu al creației culte datorită detașării lor de funcția liturgică primară. Devenite creații muzicale în sine aceste pagini de referință în contextul creației marilor compozitori sunt reluate în contexte speciale (momente festive sau comemorative) chiar în cadrul oficiilor liturgice, aceasta mai ales datorită forței lor expresive.

2.7.1 Johann Sebastian BACH

Messe in h-moll (B.W.V. 232) [analiza succintă a structurii genului]

Lucrarea este concepută în patru mari Secțiuni, fiecare dintre aceste având un număr variabil de subdiviziuni (disociate sau nu în numere distincte):

MISSA (secțiunea întâi)

Kyrie

1. Kyrie eleison (cor-orchestra)
2. Christe eleison (2 Soprane, ansamblu de coarde restrâns viori și continuo)
3. Kyrie eleison (cor-orchestra ; fugă)

Gloria

4. Gloria in excelsis (cor și orchestra)
5. Et in terra pax (cor și orchestra)
6. Laudamus te (sopran solo, violină solo și ansamblu de coarde)
7. Gratias agimus tibi (cor și orchestra)
8. Domine Deus (sopran, tenor solo și ansamblu de coarde cu flaut)
9. Qui tollis peccata mundi (Soliști, 2 flauți și ansamblul de coarde)
10. Qui sedes ad dextram Patris (alto solo, oboi, cordari)
11. Quoniam tu solus sanctus (bas solo, corno da caccia, 2 fagoți și continuo)
12. Cum Sancto Spiritus (cor și orchestra)

SYMBOLUM NICENUM (secțiunea a doua)

1. Credo in unum Deum (cor și orchestra)
2. Pater omnipotentem (cor și orchestra)
3. Et in unum Dominum (sopran, alt solo, 2 oboi și cordari)
4. Et incarnatus est (cor și cordari)
5. Crucifixus (cor, 2 flauți și cordari)
6. Et resurrexit (cor și orchestra)
7. Et in Spiritum sanctum Dominum (bas solo, 2 oboe d'amore și continuo)
8. Confiteor (soliști și continuo)
9. Et expecto (cor și orchestra)

SANCTUS (secțiunea a treia)

1. Sanctus (cor și orchestra)

OSANNA, BENEDICTUS, AGNUS DEI

et DONA NOBIS PACEM (secțiunea a patra)

1. Osana in excelsis (cor, soliști și orchestra)
2. Benedictus (tenor solo, flaut și continuo)
3. Osana in excelsis (cor, soliști și orchestra) [repriză statică în maniera *da capo*]
4. Agnus Dei (alto solo viori și continuo)
5. Dona nobis pacem (cor și orchestra)

2.7.2 Wolfgang Amadeus MOZART

Krönungs Messe (KV 317)

[analiza succintă a structurii genului]

Mozart își structurează lucrarea pe cele cinci secțiuni ale *Ordinariumului* cu mențiunea că tratează *Sanctus* și *Benedictus* ca două secțiuni distincte. Prin diversificarea scriiturii el sugerează anumite subsecționări dar nu le marchează expres în partitură.

Kyrie

(cor , soliști și orchestră)

Gloria

Credo

Credo.....(cor și orchestră)

et incarnatus est.....(Soliști și orchestră)

Crucifixus.....(cor și orchestră)

et in Spiritum Sancto..... (soliști și orchestră)

et unam Sancta catholica.....(cor , soliști și orchestră)

Amen. (Credo in unum Deum Amen - coda cu întreg ansamblu)

Sanctus - Benedictus

Sanctus (cor și orchestră)

Benedictus (Soliști și orchestră)

Osanna (cor și orchestră)

Agnus Dei

Agnus Dei (sopran solo și orchestră)

Dona nobis pacem (reluat la cor și orchestră)

În *MISSA da REQUIEM* *Gloria* era înlocuită cu invocația *Requiem aeternam* de unde și denumirea prescurtata a acestei misse: «*Requiem*», denumire în uz pentru lucrările vocal simfonice respective.⁴¹

2.7.3 Wolfgang Amadeus MOZART

Requiem (KV 626)

[analiza succintă a structurii genului]

În viziunea lui Mozart lucrarea are șapte mari secțiuni, secțiunile III, IV și V fiind subdivizate în părți distincte.⁴²

⁴¹ Dacă în cazul Missei 'Ordinarul' îi dă acesteia o structură standardizată, în cazul Requiemului diversificarea structurării este cu mult mai evidentă și aceasta în funcție de viziunea creatoare a compozitorului respectiv, motiv pentru care descriem structurarea acestui gen în viziunea a trei compozitori aparținând unor etape stilistice diferite.

⁴² Această ultimă creație mozartiană este aureolată de mister, istoriografia nereușind până la această dată să ne ofere o altă optică unanim acceptată de marea masă a muzicienilor în afară de finalizarea acestei partituri de către discipolul său Franz Xaver Sussmayer, care se crede că are chiar girul lui Wolfgang Amadeus, asimilată în consecință ca 'autentic' mozartiană.

I INTROITUS

1. Requiem aeternam

II KYRIE ELEISON

1. Kyrie eleison (fugă dublă pe (cor și orchestră)
Kyrie și Christe;
cor și orchestră)

III SEQUENZ

1. Dies Irae (cor și orchestră)
2. Tuba mirum (soliști și orchestră)
3. Rex tremendae majestatis (cor și orchestră)
4. Recordare, Jesu pie (soliști și orchestră)
5. Confutatis maledictis (cor și orchestră)
6. Lacrimosa dies illa (cor și orchestră)

IV OFFERTORIUM

1. Domine Jesu Christe
(cor, soliști și orchestră)
2. Versus: Hostias et
preces (cor și orchestră)

V SANCTUS

1. Sanctus Dominus Deus
Sabaoth (cor și orchestră)
2. Benedictus (soliști, cor și
orchestră)

VI AGNUS DEI

1. Agnus Dei (cor și orchestră)

VII COMMUNIO

1. Lux aeterna (sopran solo, cor și orchestră)

2.7.3.1 Retroversiunea textului latin utilizat de Mozart în Requiem

I Requiem aeternam...

[Odihnă veșnică dăruiește acestora, Doamne și lumina cea nestinsă luminează-le lor. Ție se cuvine cântare, Stăpâne, în Sion, pe Tine te preamărească în Ierusalim, ascultă cererea mea, că la Tine va veni tot trupul. Odihnă veșnică dăruiește acestora, Doamne și lumina cea nestinsă luminează-le lor.]

II Kyrie eleison

[Doamne miluiește-i, Cristoase miluiește-i, Doamne miluiește-i.]

III (Sequenz)

1. *Dies Irae*... [Ziua mâniei, ziua aceea va prefăce totul în cenușă, precum David și Sybilla mărturisesc. Ce zi a mâniei va fi aceea, când va veni judecătorul să răzbune toate, crunt.]

2. *Tuba mirum* [Tuba minunilor răsunând peste mormintele lumii, pe toți morții îi va aduna în fața tronului. Morții și viii vor geme cu suspin, când toată făptura se va înfățișa, să dea seamă de faptele sale. Se va deschide cartea în care toate sunt scrise, din care se va judeca lumea. Apoi va ședea judecătorul și toate cele ascunse se vor vădi, nimic nu va rămâne nerăzbat. O, ce voi zice atunci, sărac de mine? Pe cine voi chema ocrotitor, când și dreptii se vor cutremura?]

3. *Rex tremendae Majestatis* [Doamne atotputernic, care ești bun cu cei buni, izvorul harului, mântuiește-mă.]

4. **Recordare Jesu pie** [Ia aminte dulce Isus, cât te-am supărat în viață, să nu mă pierzi în ziua aceea. Înfrântu-te-ai de suferințe, pentru mine moarte ai luat pe cruce, să nu fie zadarnică atâta jertfă. Judecător preadrept al răzbunării mântuiește-mă înaintea acelei zile a judecății. Gem de atâta vinovăție, de păcate îmi roșește fața, Doamne, treci cu vederea celui ce se roagă. Tu care ai iertat pe Maria (Magdalena) și pe tâlhar l-ai ascultat, și mie mi-ai dat nădejde. Plânsul meu este demn, dar Tu bunule din bunătatea Ta, nu mă lăsa să pier în foc. Primește-mă în turma Ta, de osândă scapă-mă, lasă-mă să stau de-a dreapta Ta.]

5. **Confutatis maledictis** [Când blestemații răzvrățiți vor fi aruncați în gheena focului, pomenește-mă cu cei binecuvântați ai tăi. Mă rog zmerit din inima care se prefăce în cenușă, să porți grija mântuirii mele.]

6. **Lacrimosa** [Acea zi de plâns amar, din țărână va ridica spre judecată, tot trupul vinovat. Acestora dă-le iertare, Dumnezeu, Doamne dulce Isuse, dăruiește-le odihnă, Amin]

IV (Offertorium)

1 **Domine Jesu Criste** [Doamne Isuse Cristoase! Împăratul mării! Mântuiește sufletele tuturor celor repauzați în credință și scapă-i de pedepsele iadului și de abisul fără de margini! Scapă-i pe aceștia de gura leului, să nu-i înghită iadul să nu cadă în întuneric: ci steagul sfântului Mihail să-i conducă spre lumina sfântă pe care odinioară ai promis-o lui Avram și sminției lui.]

2 **Hostias et preces** [Jertfele și rugăciunile noastre în cântări le oferim ție Doamne. Tu primește-le pentru sufletele acelorale ale căror pomenire facem astăzi: fă tu Doamne ca sufletele acestora să treacă din moarte la viață, precum odinioară ai promis-o lui Avram și seminției lui.]

V (Sanctus)

1. **Sanctus** [Sfânt, Sfânt, Sfânt e Domnul Sabaoth! Plin este cerul și pământul de mărirea Lui! Osana întru cei de sus!]

2. **Benedictus** [Bine este cuvântat cel ce vine în numele Domnului. Osana întru cei de sus.]

VI (Agnus Dei)

Agnus Dei [Mielul lui Dumnezeu, cel ce ridici păcatele lumii, dă acestora odihnă veșnică. Mielul lui Dumnezeu, cel ce ridici păcatele lumii, dă acestora odihnă veșnică. Mielul lui Dumnezeu, cel ce ridici păcatele lumii, dă acestora odihnă veșnică.]

VII (Lux aeterna)

Lux aeternam [Lumina veșnică să le lumineze acestora, Doamne, cu sfinții tăi în veșnicie, căci bun ești Tu. Odihnă veșnică dăruiește-le lor, Doamne, și lumina fără de sfârșit să le lumineze lor]

2.7.4 Giuseppe VERDI

Requiem [analiza succintă a structurii genului]

1. *Requiem*

(cor, soliști și orchestră)

2. *Dies Irae*

Dies Irae.... (cor și orchestră)

Tuba Mirum.... (Bas, cor și orchestră)

Mors stupebit ei natura....

insertie *Dies Irae*

Liber scriptus....(Ms. , cor și orchestră)

Quid sum mister...(Sopran, Ms., Tenor și orchestră)

Rex tremendae majestatis (soliști, cor și orchestră)

Recordare..... (Sopran, Ms. și orchestră)

Ingemisco..... (Tenor și orchestră)

Confutatis.... (Bas, cor și orchestră)

Lacrimosa (cvartet solo, cor și orchestră)

3. *Offertorio*

Domine Jesu Christe , Libera eas de ore leone,

Hostias et proces tibi (soliști și orchestră)

4. *Sanctus*

Sanctus Hosana

Benedictu Hosana

5. *Agnus Dei*

(Sopran, Ms. și cor cu orchestră)

6. *Lux aeternam*

(Ms., Tenor , bas și orchestră)

7 *Libera me*

Libera me

insertie *Dies Irae*

Requiem aeternam.... et Lux perpetua luceat eis (Sopran, cor și orchestră)

2.7.5 Gabriel FAURE

Requiem (Op.48)

[analiza succintă a structurii genului]

Lucrarea este concepută pentru sopran , bariton solo, cor și orchestră. De remarcat că Faure nu include Secvența *Dies Irae*, în schimb încheie cu *In Paradisum*:

I Introit et Kyrie (cor și orchestră);

II Offertorium (bariton solo, cor și orchestră)

III Sanctus (cor și orchestră)

IV Pie Jesu Domine (sopran solo și orchestră)

V Agnus Dei (cor și orchestră)

VI Libera me (bariton solo și orchestră)

VII In Paradisum (cor și orchestră)

3.8 Genul muzical - expresie a organizării globale a timpului muzical;

[Observații preliminare asupra noțiunii de formă și de gen]

Înainte de a dezvolta morfologia și structura configurativă a limbajului muzical și, mai ales, de a descrie principiile de formă am expus câteva considerații asupra genului muzical. Dintre criteriile de clasificare ale genului⁴³ în final reținem cu prioritate pe acela prin care creațiile muzicale se grupează în funcție de *locul, rolul* și mai ales *destinația comunicării*. În funcție de aceasta suntem capabili de a defini marile categorii ale creației muzicale, conștientizate generic prin următoarele *tipuri de muzică*:

1 - muzica populară,

2 - muzica religioasă și de cult,

3 - muzica ușoară ,

4 - muzica ambientală,

5 - muzica de jazz

6 - creația muzicală cultă;

Dacă primele două tipuri de creație muzicală sunt de sorginte orală având decantate în ele o impresionantă experiență colectivă, următoarele două tipuri, grație funcționalității lor, rămân tributare gustului colectiv a cărui emanație sunt. Tipurile 1,2,3 și 4 sunt muzici în care amatorismul diletant fuzionează cu un anumit nivel de profesionalism, relația amator-profesionist fiind determinată atât de nivelul competenței cât și de talentul sau de gustul celor care le practică. Sunt muzici transmise pe cale orală, transcrise parțial în diverse colecții sau partituri realizate ocazional, interpretul fiind personalitatea determinantă, compozitorul este eventual amintit, dar de cele mai multe ori rămâne un necunoscut⁴⁴. Creația muzicală cultă este singura care se referă la un creator și la partiturile acestuia. Grijă față de limbajul utilizat , față de echilibrul reliefării evenimentelor sonore, prin alegerea soluțiilor cele mai optime sunt doar câteva coordonate prin care acest tip de creație muzicală se deosebește net de celelalte. De aici și atributul deloc măgulitor de *muzică grea*. Dar abia la acest nivel putem vorbi în esență despre conceptul de *formă* sau de *gen muzical*.

Este adevărat că genul muzical definește creația muzicală în întregimea sa iar ca

⁴³ A se vedea articolul din *Dicționar...*

⁴⁴ Dacă la nivelul muzicii populare interpretul este esențial pentru propulsarea unui anumit repertoriu, la nivelul muzicii de cult nevoile ritului selectează anumite creații muzicale care mai apoi se pliază pe un profesionalism specific al interpreților instruiți în această direcție. Colecțiile de cântece religioase sunt alcătuite atât pentru perpetuarea unei tradiții cât mai ales pentru uniformizarea muzicii de cult. Culegerile de folclor au darul de a consemna un anumit repertoriu, de a fixa "pro memoria" un material muzical care altfel este posibil de a fi uitat. Aceste colecții pot revigora creația cultă, ambientală sau chiar și pe cea de jazz (etno-jazz) dar în egală măsură pot și afecta prospețimea practicilor folclorice barând într-un anumit fel creativitatea celor chemați să o practice. Deși există în principiu la nivelul muzicii ușoare și de agrement conștiința creatorului totuși manifestarea acestuia se limitează de cele mai multe ori la o prestație rudimentară. "Particelele" acestor muzici vor trebui aranjate pentru ansamblu, orchestrate după necesități, muncă depusă de niște profesioniști în arta scriiturii numiți "aranjori" sau "orchestratori". Cât despre preocupări în domeniul structurilor savante de tip sonată sau fugă foarte rar în viziunea acestor compozitori. Muzica de jazz este o muzică vie bazată pe arta improvizăției motiv pentru care nu se finalizează partitura. Ea este practică, în schimb, de muzicieni foarte bine instruiți aducând în interiorul său un suflu de rafinament.

și concept generalizator acoperă întreaga arie de manifestare a artei muzicale, dar doar din perspectiva creației muzicale culte putem dezvolta o privire de ansamblu asupra sa. Însă deși atât forma cât și genul reprezintă în esență tot modalități de structurare a expresiei muzicale între ele există câteva deosebiri fundamentale.

Am văzut cât de diversificat este genul muzical numai la nivelul succintelor descrieri din acest capitol. Practic genul muzical este o emanație a creației muzicale în întreaga sa complexitate. Din tabelul clasificării genurilor muzicale, propus în debutul *capitolului 1* am putut sesiza aceasta. Forma, în schimb, este mult mai rigidă în urmărirea unor principii de structurare a muzicii din care cauză a primit cândva aceste conotații "plasticizante". Vom vedea în secțiunea dedicată *Principiilor de Formă*⁴⁵ că există un număr restrâns de asemenea categorii ordonatoare a exprimării muzicale coerente pe când diversitatea genurilor muzicale este atât de vastă cât creația muzicală în întregimea ei. Iată de ce la nivelul analizei muzicale socotim un mare handicap confuziile care mai persistă și astăzi între formă și gen⁴⁶.

Forma are în sine o principială rigiditate a discursivității cu mult mai precis schematizată decât derularea componentelor unui gen.

Forma muzicală

reglementează cu rigoare structura unei compoziții muzicale la nivelul unei singure unități de mișcare.

Genul definește creația muzicală la nivelul întregului, de aici și adnotarea de «organizare globală a timpului muzical» care i-ar mai putea fi atribuită.

Genul muzical

reprezintă caracterul, funcțiunea și expresia unei creații muzicale în ansamblul său.

Însă, așa după cum am precizat încă din *Introducere*, pentru început este necesar a trata problematica limbajului muzical și a elementelor sale constitutive. Secțiunea care urmează va cuprinde în consecință *Unitățile semantice ale limbajului muzical*.

⁴⁵ Secțiunea C dedicată descrierii celor patru principii de formă.

⁴⁶ Din această cauză recomandăm consultarea precizărilor noțional-terminologice pe care le-am consemnat în *Dicționar...*

CAPITOLUL I

Figuri și Cuvinte

Introducere

Acest capitol prezintă o abordare sistematică a figurilor și cuvintelor muzicale, care sunt elementele de bază ale limbajului muzical. Se vor analiza diferite tipuri de figuri și cuvinte, precum și modul în care acestea sunt utilizate în compoziția muzicală.

În primul rând, se vor prezenta figurile muzicale, care sunt elementele de bază ale limbajului muzical. Acestea sunt: nota, pauza, linia, clefa, etc.

În al doilea rând, se vor prezenta cuvintele muzicale, care sunt elementele de bază ale limbajului muzical. Acestea sunt: acord, interval, ritm, etc.

În al treilea rând, se vor prezenta figurile și cuvintele muzicale, care sunt elementele de bază ale limbajului muzical. Acestea sunt: melodie, armonie, ritm, etc.

În al patrulea rând, se vor prezenta figurile și cuvintele muzicale, care sunt elementele de bază ale limbajului muzical. Acestea sunt: melodie, armonie, ritm, etc.

În al cincilea rând, se vor prezenta figurile și cuvintele muzicale, care sunt elementele de bază ale limbajului muzical. Acestea sunt: melodie, armonie, ritm, etc.

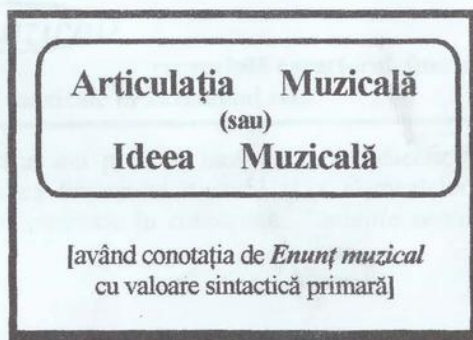
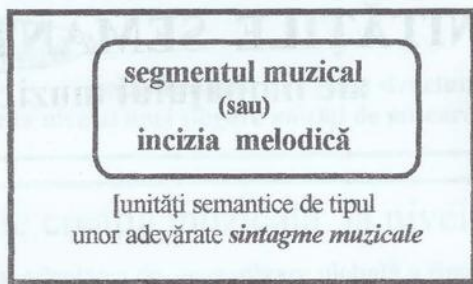
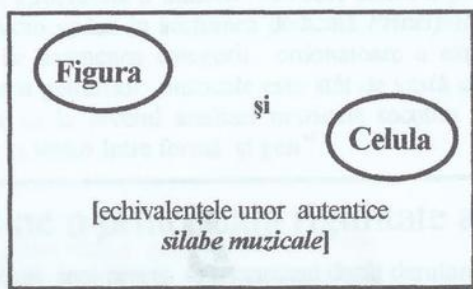
În al șaselea rând, se vor prezenta figurile și cuvintele muzicale, care sunt elementele de bază ale limbajului muzical. Acestea sunt: melodie, armonie, ritm, etc.



UNITĂȚILE SEMANTICE ale limbajului muzical.

Propunem
denumirea unităților de limbaj muzical cu **termeni** pe cât posibil **neutri**, cum ar fi:
figura, celula, segmentul (sau **incizia**) și **articulația** sau **ideea muzicală**.

Planul morfologic
putând fi schematizat astfel:



CAPITOLUL 1

Figura și Celula

1.1 Figura

După cum am definit-o în **Dicționar...**, figura este o microunită a morfologiei muzicale, de extensie redusă, formată dintr-un desen ritmic sau ritmico-melodic caracteristic și se valorifică în contextul limbajului sonor prin repetare. Este o *silabă muzicală* care prin aspectul său de continuum ritmico-melodic își asumă rolul de liant al discursului sonor. Fiind astfel un rezultat al preponderenței ritmicii de diviziune, figura nu are în sine o latență expresivă. Desenul ritmic constant impune figura ca entitate, pe plan intonațional marcând cu precădere note de schimb (diatonice sau cromatice), note de pasaj, sau diverse formule de arpeggiere.

Dacă în practicile muzicii instrumentale aplicaturile au generat un anumit șablon figurativ care-și manifesta pulsația prin ritmica de diviziune, în practicile muzicale anterioare (de hegemonie a muzicii vocale) melisma era aceea care-și contura existența printr-o turnură melodică de esență figurativă:

Palestrina



figura sunetelor de pasaj și de schimb:



figura arpeggiată:



Mozart

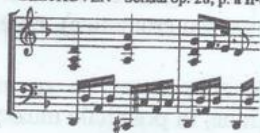


Un frumos discurs muzical bazat pe o singură figură este cel din partea întâi a Sonatei op.27 nr.2 de Beethoven:

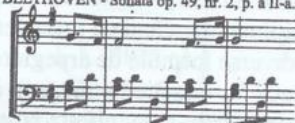


Figura arpeggiată plasată în bas, utilizată cu predilecție în clasicismul vienez, este cunoscută și sub numele de «bas albertin»:

BEETHOVEN - Sonata op. 28, p. a II-a



BEETHOVEN - Sonata op. 49, nr. 2, p. a II-a.



Începând cu romantismul, dar mai ales cu impresionismul, figurile sunt utilizate cu precădere în ipostazele arpeggiate, acestea tinzând să-și subsumeze și țesăturile de pasaj (realizând un context muzical unificator):

Chopin Preludiul op.28 nr.3



Debussy Marea



1.2 Celula

este tot o microunită a morfologiei muzicale investită însă cu latențe expresive conținând în ea capacitatea de a genera evoluția unui discurs muzical ulterior.

Odată cu sesizarea acestor latențe expresive putem conștientiza și următoarele tipuri de celule⁴⁷:

Celule Ritmice

J. S. Bach: W. Kl. vol.2,
Preludiu în fa minor



ANAPEST

W. A. Mozart: Simf. 40, p. I



Beethoven: Sonata op.27 nr.2, p.



Beethoven: Simf. III, p. II



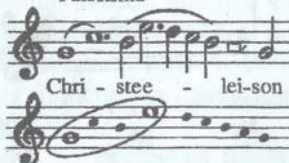
Beethoven: Simf. VII, p. II



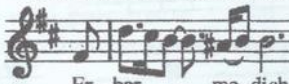
DACTIL

Celule melodice

Palestrina

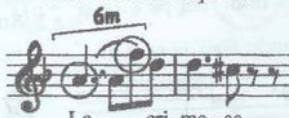


J. S. Bach: Matthäus Passion



Er - bar - me dich,

W. A. Mozart: Requiem



La - cri-mo - sa

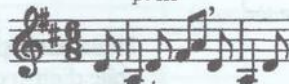
W. A. Mozart: Simf. 40 p. I



Beethoven: Concert pt. pian,
nr. 3, p. III



Beethoven: Concert de vioara
p. III



Celule ritmico-melodice

Bach: Fuga în la, vioara solo



Bach: W. Kl. I, Fuga în Re



Bach: Matthäus Passion

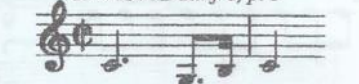


Ach wo ist mein Je -

Mozart: Simf. 40, p. II



Beethoven: Simf. I, p. I



Beethoven: Concertul de
vioară, p. II



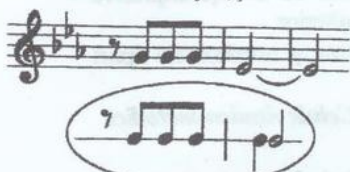
Beethoven: Simf. IX, p. I



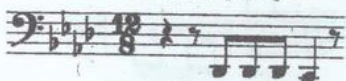
⁴⁷ Fiind niște microunități de discurs muzical le vom exemplifica într-un context mai amplu (pentru a localiza cu exactitate fragmentul și mai ales latența expresivă de care aminteam). Față de exemplele din Dicționar... materialul ilustrativ va fi cu mult extins.

[Celule Ritmice]

Beethoven: *Simf. V, p. I*



Beethoven: *Sonata op. 57 p. I*



Brahms: *Simf. I, p. I, ms. 160*



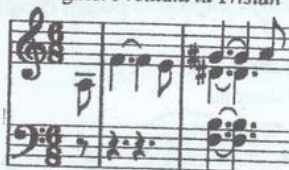
Strawinski: *Le Sacre du printemps*
Timp.



Gr. C.

[Celule melodice]

Wagner: *Preludiu la Tristan*



J. Brahms: *Simf. IV, p. I*



Verdi: *Traviata act III*



Franck: *Simf. în re, p. I*



Enescu: *Simf. I, p. III*



[Celule ritmico-melodice]

Brahms: *Simf. I, p. I*



Brahms: *Concert pt. vioara, p.*



Ceaikovski: *Simf. VI, p. I*



Franck: *Simf. re, p. II*



Strawinski: *Le Sacre du printemps*



Fig.

Enescu: *Sonata în fa#, p. III*



Notă

În analiză propunem ca atât figura cât și celula să fie notate cu ultimele litere mici ale alfabetului latin:

x y z

(la nevoie se poate apela și la literele anterioare)

Ipostazele evolutive

vor purta însemnele
corespunzătoare:

i = inversat

v = variat

dim = diminuat

aug = augmentat

$x^i x^{v1} \dots x^{vm} x^{dim} x^{aug}$

Noile entități

izvorâte dintr-o unitate
inițială vor fi marcate cu
indice numeric:

1, 2, 3, ...

$x_1 x_2 \dots x_n$

1.3 Evoluția discursului muzical pe baza Figurii și a Celulei

Figurile și celulele se completează reciproc, practic fiind destul de dificil a delimita ponderea lor în limbajul muzical. Aceste adevărate «silabe sonore» se rostesc, în temelul intenționalității creatoare, practic prin nesfârșite posibilități combinatorii. Elementul caracteristic al limbajului muzical este însă dimensiunea **multifonică**⁴⁸, adică simultaneitatea planurilor sonore care va permite o mare diversitate în suprapunerea evoluțiilor figurative cu a celor celulare. Abia la acest nivel de receptare figurile și celulele își primesc adevărata dimensiune conturând, prin derularea în timp, complexitățile de care aminteam.

În *sonata op.27 nr.2 p.I de Beethoven* figura arpeggiată *z* este o constantă a întregii mișcări și se pliază prin elementele sale pe logica unui discurs armonic, imprimând acestuia constanța unui puls aparte. La un moment dat se deschide un al doilea plan în care pe baza materialului celular *x* și *y* asistăm la evoluția discursului melodic⁴⁹.

Adagio sostenuto
Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimo e senza sordini

pp

senza sordini

Un proces similar de stratificare poate fi observat și în *Intermezzo-ul op.117 nr.2 de Brahms*⁵⁰.

⁴⁸ Neologism prin care propunem definirea tuturor tipurilor de simultaneități din limbajul muzical.

⁴⁹ Exemplul integral se poate urmări și auditiv (cu adnotările aferente) pe imprimarea CD 1

⁵⁰ Imprimat de asemenea pe CD 1

Andante non troppo e con molta espressione

P dolce e liberando
col Ped.
Ped cinto
pp
espress.
simile
dim.

În următorul fragment din Ciacona pentru vioară solo de J.S. Bach din țesătura continuă a derulării desenului figurativ se detașează în polifonie latentă și coerența planului melodic conturat pe baza unui material evident celular:

BACH: Ciacona (ms. 32-35) (PARTITA a II-a pentru vioara solo (re))

Ponderea unei pulsații figurative, mai ales în muzica instrumentală, împinge discursul muzical în spre o anumită constanță intonațională. Un adevărat *eșantion sonor* selectat din tehnica aplicaturilor se modelează, grație unei fantezii creatoare, pe un discurs de țesătură continuă.

Privind în paralel două *Preludii* (unul de Bach și altul de Chopin) sesizăm apropierea obiectiva a amândouă de acele soluții practice izvorâte din așezarea naturală a mâinilor pe claviatură:

BACH - W.K. I, Preludiu în do.

CHOPIN - Preludiu op. 28, nr. 14.

Faptul de a ne fi oprit cu exemplificările aici nu înseamnă nici pe departe că problema o considerăm a fi epuizată. Evoluția discursului muzical pe baza celei și a figurii poate deveni în sine obiectul unei cercetări de lungă durată. Însă la nivelul conciziei propuse în prezentul volum, cele consemnate le considerăm a fi suficiente.

Ca încheiere a acestui capitol socotim necesară parcurgerea observațiilor sintetizate în tabelul care urmează:

CELULA

cuprinde în esență toți
parametrii expresivității
muzicale fiind de sorginte
intensivă

Celula
are
latentă
expresivă

Celula
ca expresie în devenire,
jalonează evoluția
discursului

Celula
ca reper vital,
devine
germenele
expresivității

microunită
de limbaj

de aici
afirmația

rezultând
remarca

pe când

FIGURA

exprimă dimensiunea
temporală a muzicii fiind
o unitate de puls, deci de
sorginte **extensivă**

Figura
nu are
latentă
expresivă

Figura
ca rezultată a repetării
configurează constanța
pulsatiei

Figura
ca unitate de puls,
este
măsura
discursivității

CAPITOLUL 2

Articulația Muzicală

Ne găsim la acest nivel în fața unor unități morfologice de bază în care operează punctuația muzicală a cadenței. Termenul propus de noi aici este într-adevăr neutru față de orice investiție stilistică, încercând să denumim prin el ceea ce în mod frecvent se numește *idee muzicală*.⁵¹ Rostirea unui limbaj are nevoie de punctuația sa, ori aceasta se realizează prin sintagme proprii.⁵²

Articulația muzicală este o *categorie sintactică* ce se derulează în timp după legi proprii ceea ce-i conferă acesteia statutul de **unitate sonoră logic organizată**. Fizionomia sa urmărește multiple sinuozități care, între asimetriile, periodicitățile structurale sau diversele simetrizări, ating practic toate posibilitățile de manifestare ale limbajului muzical.

Se naște aici întrebarea de ce după microunitățile de limbaj am 'sărit' direct în cealaltă extremă abordând *articulația* (respectiv *ideea*) **muzicală**? Oare nu ar fi fost mai firesc să tratăm întâi *Inciziile* (respectiv *segmentele*) **muzicale**?

Profund contextual, **limbajul muzical** se configurează de obște odată cu propria sa *articulare*, unitățile sale semantice 'valorizându-se' efectiv doar prin derularea temporalității aferente lui. Un *dicționar al sintagmelor muzicale* nu este posibil de a fi alcătuit curând. Muzica fiind dependentă de *organizare sonoră*⁵³, care-i dictează reperele gramaticale, continuă să-și trăiască nestingherită inefabilul.⁵⁴ Chiar și la nivelul primar al celulei și al figurii, abia aspectul contextual al *continuării discursului muzical prin celule și figuri* ne-a permis să le simțim cu adevărat personalitatea (grație acelei *extinderi în timp a unei articulării concrete*). Situația este identică și în acest caz, deoarece abia în contextul unei articulații muzicale putem sesiza **locul** (și mai ales **rolul**) *inciziilor muzicale* și, în special, logica segmentării *ideilor muzicale*.

Astfel cu ocazia analizelor câtorva *articulații muzicale* (din diferite etape stilistice) vom marca la modul corespunzător atât *segmentele* (*frazele* sau *inciziile*) **muzicale**, cât, mai ales, **rolul** cu care sunt investite acolo microelementele de tip celular sau figural. Ne facem astfel datoria față de ceea ce ne-am propus din debutul acestei cărți și anume acela de conturarea **prioritară a analizei**, aspectele de morfologie și structură (ca rezultante contextuale) urmând să fie stabilite prin acest demers.

⁵¹ Înainte de a defini aceasta unitate morfologică de bază revenim asupra noțiunii de **cadență** ca element de punctuație cu precizarea expresă că nu se restrânge doar la cadrul îngust al organizării tonal-funcționale deoarece orice tip de organizare sonoră își are virtualitățile sale cadențiale. Amintim totodată că formulele cadențiale pot fi identificate în toate ideile muzicale, fiind o necesitate mai degrabă a retoricii muzicale (a coerenței rostirii limbajului) decât a organizării sonore. (Organizarea sonoră o vedem ca pe o categorie mai largă a *gramaticii muzicale* înglobând în ea atât modalismul cât și tonal-funcționalismul sau serialismul respectiv neomodalismul contemporan. (A se revedea articolul aferent din *Dicționar*...))

⁵² Modul în care sunt realizate aceste silabe cadențiale într-o epocă, un stil sau de către o anumită personalitate componistică este de domeniul subtil al Stilisticii muzicale care are datoria de a ne restitui într-un cadru sistematic observațiile asupra acestui aspect esențial. Sintagmele la care ne-am referit pot deveni astfel adevărate **stileme** ale limbajului muzical.

⁵³ A se revedea pentru claritate accepțiunea termenului din *Dicționar*...

⁵⁴ În amplitudinea articolului (din *Dicționar*...) dedicat Limbajului muzical am dezvoltat mai multe observații asupra acestor aspecte.

Exemplificăm în continuare câteva articulații muzicale din diferite etape stilistice:

Imnul Trinitar care deschide Antifonul I din *Liturghia ortodoxă*
(pe Glasul VIII, în acest caz):

The musical score is presented in three systems. The first system includes a vocal line with a 'T' (Tenor) clef and a piano line with an 'A-min.' (Allegretto) tempo marking. The lyrics are: 'A - min. Mă - ri - re Ta - tă - lui și Fi - u - lui și'. The second system continues the vocal and piano parts with the lyrics: 'Sfin - tu - lui Duh. Și a - cum și pu - ru - rea'. The third system concludes with the lyrics: 'și în ve - cii ve - ci - lor. A - min.'.

Amin, invocație cu care se începe și se încheie fiecare intervenție imnologică, devine (în funcție de context) atât incipit cât și clausulă. Aici intercalează cele două *frazе muzicale*:

*Mărite Tatălui și Fiului și Sfântului Duh,
Și acum și pururea și în vecii vecilor [Amin]*⁵⁵

Același *Imn Trinitar* în uzul Bisericii Romano-Catolice⁵⁶

The score is titled 'Gloria Patri ad Introitum.' and features a single melodic line. The lyrics are: 'Ló-ri - a Pa-tri, et Fi-li-o, et Spi-ri-tu-i Sáncto. * Sic-ut é-rat în prin-ci-pi-o, et nunc, et semper, et in sae-cu-la sae-cu-ló-rum. Amen.'.

The score is labeled '(MODUL 2)' and shows a different melodic setting for the Gloria Patri. The lyrics are: 'Glo-ri - a Pa-tri et Fi-li-o et Spi-ri-tu-i Sán-cto Sic-ut é-rat în prin-ci-pi-o et nunc et sem-per et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum. A - men.'.

⁵⁵ *Amin* = "așa să fie" înseamnă de fapt aprobarea unui enunț sau a unei adnotări liturgice. Prin tradiție devine un "răspuns liturgic" practicat în maniera discursivă antifonică. Ipostaza de aparent incipit, așa cum apare în cărțile ortodoxe de cult, rezidă de acolo de unde intervenția imnologică se integrează în momentul anterior; primul *Amin* fiind răspuns pentru ce s-a spus mai înainte, al doilea încheie imnul. Aspectul de incipit este doar conjunctural, funcțiunea sa este evident de clausulă.

⁵⁶ Structura este identică (deci aceleași două fraze ce reprezintă o evidentă identitate dogmatică), *Amen* - în schimb - așezat clar în ipostază de clausulă.

Palestrina *Ave Maria*



Proportionalitatea celor trei segmente muzicale din cadrul acestei Articulații arată astfel:

Primul segment [fraza întâi sau prima incizie melodică]

A	VE	MA	RI	A
nr. de pătrini				
8	4	4	4	2
dispuse				

Segmentul doi [fraza a doua sau cea de a doua incizie melodică]

A	VE	MA	RI	A
pătrini				
6	2	10	26	2
dispuse				

Segmentul trei [fraza a treia sau cea de a treia incizie melodică]

A	VE	MA	RI	A
pătrini				
21	2	8	16	4
dispuse				

În muzica instrumentală a barocului, pe lângă acea țesătură continuă a turnurilor melodice figurative, asistăm la o intenție de structurare interioară a articulației muzicale.⁵⁷ Fără a generaliza fenomenul, subliniem doar existența unui principiu de structurare ternară a

⁵⁷ Tendința firească atâta timp cât muzica își ia responsabilitatea discursului muzical «pe cont propriu» delăsându-se de simbioza cu poezia.

Fără a generaliza fenomenul, subliniem doar existența unui principiu de structurare ternară a acesteia:

Incipitul
(initium), *Allegro*
Tutti *f*

Secvența
simile [0 1 3 2] 4 2 1 4 2 1 4 2 1 4 2 1

Cadența
sf

[Vivaldi *Concertul în la minor* pentru vioară și orchestră]

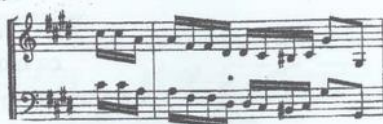
Între aceste trei segmente ale ideii muzicale nu există un echilibru predestinat, deobicei segmentul median al secvenței este mai extins.

Un frumos exemplu de articulație muzicală bazată pe o evoluție celulară desprinsă din contextul unei pedale pe dominantă l-am găsit în partea a II-a a *Concertului în Mi major* pentru vioară și orchestră de Bach:

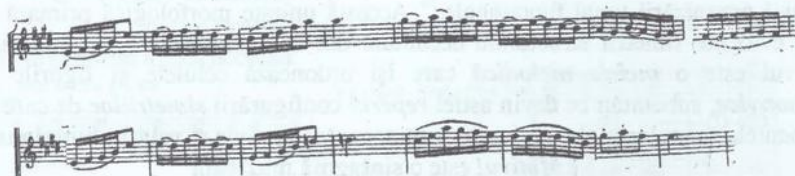
Adagio
sempre piano

Linia melodică a basului concentrează în ea toată densitatea emoțională, evoluția celulară $x \ x_1 \ x_{1v}$ pe de o parte, și constanța recitativului z (care fixează pedala pe dominantă, de care aminteam) caracterizează articulația citată mai sus:

Planul celular $x \ y \ x_1$ se intersectează cu planul celular z care începând cu măsura a 4-a ne conduce autoritar spre unisonul ultimilor 4 timpi:



În finalul aceluiași concert tema rondoului este o perioadă dublă:



La o analiză mai atentă deslușim însă atât virtualități de structurare ternară cât și periodicitatea structurală a unei perioade de 8 măsuri:

a)

incipit (faza întâi) secvență (faza a doua) cadență (faza a treia)

b)

Fraza antecedentă // Fraza consecventă

...dar *Articulația muzicală* la care ne referim este marcată clar de către autor prin segmentare 8+8, atâta timp cât măsurile 1-2 sunt identice cu măsurile 9-10, mai precis motivul α începe atât prima fraza cât și cea de a doua. Continuarea motivului α' este o primă evoluție la dominantă în măsurile 3-4 și la subdominantă în măsurile 11-12. Iar de aici mai departe prin elaborarea submotivului y și prin evoluția motivului cadențial β se ajunge la *articulația periodică* la care ne-am referit.

Ne oprim cu investigațiile asupra *articulației muzicale* aici. Pentru a detalia analitic toate problemele legate de modelul structural al perioadei va fi necesar să începem cu *motivul* și asocierea lui în *frază*. Or aceasta va fi obiectul capitoului următor.

CAPITOLUL 3

Motivul-Fraza-Perioada

ca model structural pentru
un anumit tip de *Articulație Muzicală*

3.1 Motivul

este unitatea expresivă a limbajului muzical născută în peisajul organizării tonal funcționale.⁵⁸ Această unitate morfologică primară marchează niște evidente simetrii structurale decantate din contextul rigorilor gândirii armonice. Motivul este o *incizie melodică* care își ordonează celulele și figurile în entități *submotivice*, subunități ce devin astfel *reperul* configurării *simetriilor* de care aminteam. Elementele coagulante ale motivului sunt **accentul motivic și relația funcțională**.

Motivul este o sintagmă muzicală

(semantic foarte aproape de ceea ce numim *segment* muzical).

Privit ca «unitate semnificativa a discursului muzical», care tinde să acopere o zonă cu mult mai largă, vizând parcă o reimplicare și în contextul altor organizări sonore

Astfel

de la *celula motivică* și până la *motivul-frază*⁵⁹

această entitate de limbaj își caută

locul în contextul celor mai noi stiluri muzicale.

Aici va trebui să se implice totuși o mare capacitate și forță de discernământ în definirea motivului ca atare, mai ales în contextele în care o detectare a sa printr-o denominare improprie poate adesea friza ridicolul.⁶⁰

Rămânând pentru început la nivelul de percepție al epocilor stilistice care l-au generat subliniem faptul că motivul poate fi clasificat după trei criterii:

3.1.1 După natura sa :

a - Motiv ritmic

în care expresivitatea se investește pe planul raporturilor de durată; pregnanța unui ritm caracteristic fiind cea care îl conturează ca entitate:

BEETHOVEN - Simf. a V-a, p. a III-a.



⁵⁸ "Cucerirea pentru cel puțin două veacuri a sistemului funcțional major-minor, aduce triumful **motivului** ca piatră de temelie a compozițiilor muzicale din secolele XVIII-XIX. Definitivarea temperajului, a armoniei - respectiv a cadențelor armonice și a scriiturii omofone-a fost un fenomen hotărâtor în această direcție" (Herman, *Bazele...*, pag. 53)

⁵⁹ Vezi exemplele citate în **Dicționar...**

⁶⁰ În muzica impresionistă motivul ca incizie sonoră este aproape de negăsit, iar în muzica expresionistă de rigoare serial-dodecafonică inciziile specifice devin **tronsoanele**.

b - Motiv melodic

în care expresivitatea se investește într-o turnură melodică; dimensiunea monodică fiind cea prin care-și conturează existența:

BACH - Mattheus Passion
Er - bur - me dich

BEETHOVEN - Simf. a IX-a, p. a III-a.

MOZART - Concertul de vioară în LA (K. 218)

CEAIKOVSKI - Simf. "Manfred"

c - Motiv armonic

în care expresivitatea se investește într-un discurs armonic; aspectul său entitativ decurgând din logica acestuia:

BEETHOVEN - Simf. a VII-a, p. a II-a.

BRAHMS - Simf. a IV-a, final.

3.1.2 După extensia sa :

a - Motiv de o măsură:

BACH - Invențiunea pe 2 voci în DO.

MOZART - Sonata în LA, K.V. 331, (p. a I-a).

b - Motiv de două măsuri:

C.A.M.B. Menuet în SOL.

HAYDN - Simf. 94

BEETHOVEN - Simf. a V-a.

c - Motiv de trei sau mai multe măsuri:

ENESCU - Simf. a I-a, - final.

MOZART - Simf. 40, p. a III-a.

MOZART - Simf. "Jupiter", p. a III-a.

3.1.3 După contextul metric :

a - Motiv cruzic

BEETHOVEN - Simf. a VIII-a, p. a I-a.

Arie în re, C.A.M.B.

b - Motiv anacruhic

BEETHOVEN - Sonata op. 2, nr. 1, p. a II-a.

BEETHOVEN - Simf. a V-a, p. a III-a.

BRAHMS - Simf. a II-a, p. a II-a.

CEAIKOVSKI - Simf. a VI-a, p. a I-a.

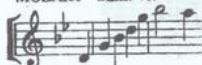
3.1.4 După caracteristicile expresive:

Motiv expansiv

BEETHOVEN - Sonata op. 2, nr. 1



MOZART - Simf. 40.



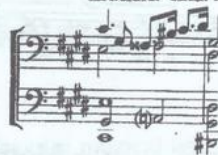
Motiv dramatic

BEETHOVEN - Simf. a IX-a, p. a I-a.



Motiv tragic

Bruckner simf. a VII-a



Motiv patetic

BEETHOVEN - Sonata op. 13, nr. 1.



Motiv eroic

BEETHOVEN - Simf. a III-a, p. 1.



ENESCU - Simf. a I-a, p. a I-a.

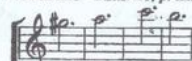


Motiv circular

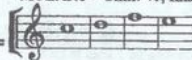
BACH - W.K. I, Fuga în do#



MOZART - Simf. 41, p. III.



MOZART - Simf. 41, final.



În procesul de evoluție a dramei muzicale motivul a fost investit cu atribute dramatice fiind ridicat până la nivelul unui autentic simbol muzical. În aceasta ipostază poartă denumirea de *leit-motiv* (motiv conducător):

WAGNER - Preludiu la opera "Tristan și Isolda".



ENESCU - Preludiu la opera "Oedip".



Notă Motivul se notează în analiză cu primele litere ale alfabetului grecesc:

α β γ

ipostazele evolutive
se marchează cu însemnele știute:

noile entități izvorâte dintr-un motiv
se marchează:

α^i α^{aug} α^{dim}

α^{v1} α^{v4}

α_1 α_2 α_3

α_1^{v1}

α_1^{v2}

3.2 Fraza

Ca și segment de o independență relativă în cadrul discursului muzical și în funcție de locul pe care-l ocupă în cadrul articulației muzicale fraza poate fi **antecedentă**, **mediană**, **consecventă** sau **concluzivă**.⁶¹ Este un fragment de *enunț muzical* care arcuiește o anumită desfășurare în timp putând atinge după caz chiar și un climax. În mod firesc încă de la nivelul structurilor frazeologice putem detecta elementele de punctuație ale cadenței.⁶²

3.2.1 Geneza frazei

Fraza se naște din motiv fiind în strânsă legătură cu noțiunile de evoluție sau de elaborare motivică. Din această cauză vom privi geneza ei în contextul asocierii motivelor în frază.

Marcăm pentru început cele trei posibilități de continuare ale motivului:

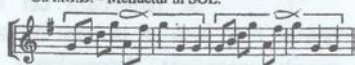
II) Continuarea motivului prin repetiție

a - repetiția identică:

C.A.M.B. - Musetta.

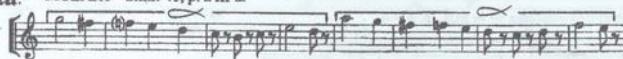


C.A.M.B. - Menuetul în SOL.



b - repetiția variată:

MOZART - Simf. 41, p. a III-a.

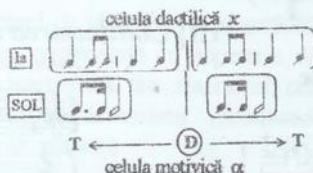
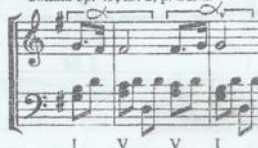


Aceeași repetiție variată privită simultan prin prisma a două exemple beethoveniene:

Simfonia a VII-a, p. a II-a.



Sonata op. 49, nr. 2, p. a II-a.



Observăm o simetrie perfectă prin care este grefată o vultură funcțională de tipul

centrifug-centripet



unde diferă doar **modul**

(primul exemplu fiind în **la minor** iar al doilea în **SOL major**).

Ceea ce le conferea dreptul la unicitate sunt celulele care stau la baza lor:

(celula dactilică x pentru Simfonia VII-a respectiv

celula motivică α pentru sonata op.49 nr.2).

⁶¹Termenii nu sunt sinonimi. Fraza consecventă este fraza de *răspuns* față de *întrebarea* unei fraze antecedente, pe când fraza concluzivă este o frază oarecare cu rol de încheiere a unei articulații muzicale. Problema va fi detaliată în subcapitolul următor.

⁶²Find vor ba de un aspect contextual ne luăm deasemenea permisiunea de a-l dezvoltă în subcapitolul următor.

III] Continuarea motivului prin contrast

a - contrastul prin confruntare

BEETHOVEN - Sonata op. 28, p. a II-a.



Esența acestui procedeu de continuare a motivului este contrastul confruntării a două motive diferite : α și β

b - contrastul derivat

Se realizează cel mai bine prin opoziția dintre două facturi motivice contrastante care însă au la baza același material submotiviv-celular, cel mai evident reliefat prin opoziția ascendent - descendent ($\alpha - \alpha^I$ sau α_v):

HAYDN - Simfonia 94 în SOL, p. a II-a.



III] Continuarea motivului prin gradație

a - gradația prin evoluție

C.A.M.B. Menuet în Ia,

dilatarea motivului prin evoluția celulei y și y'



sau variația motivului — α_1 — (care elimină pe x)



Un exemplu mai rafinat de gradație prin evoluție motivică este în Simfonia nr. 40 în sol minor- k.v. 550 de Mozart:



Pulsul celular se extinde pe spațiul celor 4 măsuri care evoluează de la sol^I la sol^{II}. Motivul inițial este format din 3 celule x repetate identic și de o celula y. Evoluția celulei x prin

descendența tricordală împinge latența celulei y de la sexta mică ascendentă la septima mică descendentă (punctul de legătură fiind sunetul si_b). Această gradație sprijinită pe climaxul si_b se realizează într-o perfectă simetrie față de sunetul pivot. Pe prima latură pulsul repetiției statice a celulei x și explozia melodică a celulei y , pe de a doua latură pulsul dinamic al descendenței prin x_1 și recitativul lui y_1 . Totul se întâmplă pe o mare funcțiune de tonică ce evoluează spre subdominantă II_2 abia pe starea recitativului y_1 (de care aminteam).

***b* - gradația prin elaborare**

Brahms Simfonia III p. III



În acest caz procesul de elaborare se manifestă la nivel celular. Celula inițială x în ipostază directă este mereu confruntată cu aspectele variate ale inversării sale. Gradația se realizează prin dilatarea intervalică din interiorul celulei x_1 . Această adevărată elaborare melodică este subliniată pregnant de rostirea inconfundabilă a celulei rimice z a cărei sunete extreme creionează cele două planuri:



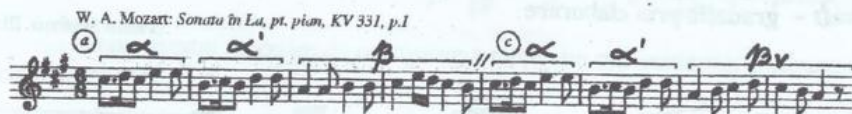
Reținem în încheierea acestui paragraf că aspectele privitoare la continuarea motivului sunt departe de a fi cristalizate deși referințele apar cu predilecție în legătură cu limbajuri și stiluri deja încheiate. Pe de alta parte, așa după cum am mai subliniat, teoria frazei nu poate fi pe deplin elucidată decât în strânsa legătură cu articulația muzicală careia îi aparține (sau mai bine spus pe care o servește).

3.3 Perioada

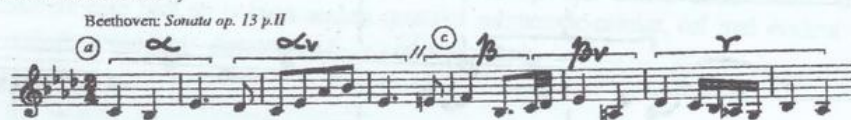
este o articulație muzicală ce se particularizează în contextul limbajului muzical printr-o **tipologie structurală** configurată într-un **cadru tonal** precis conturat.

3.3.1 **Conținutul motivic** generează următoarele tipuri de perioade:

a) **Perioada simetriei motivice** (Perioada care utilizează același material motivic la nivelul frazelor)



a) **Perioada asimetriei motivice** (Perioada care utilizează material motivic diferit la nivelul frazelor)

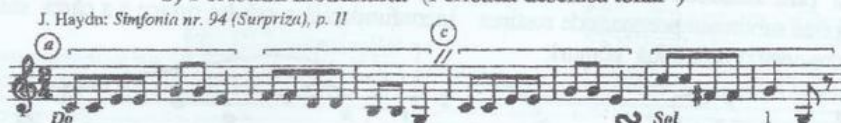


3.3.2 **Cadrul tonal** în care aceasta este ancorată într-un anumit moment definește:

a) **Perioada nemodulantă** (Perioada închisă tonal)



b) **Perioada modulantă** (Perioada deschisă tonal)



3.3.3 **Tipologia structurală** poate fi definită în funcție de **conținutul în fraze** și de **extensia lor** față de care o structură periodică poate fi:

a) **Perioada substractivă :**

= **perioadele de 6 sau 4 măsuri**

(substractivarea extensiei frazice)

= **perioada indivizibilă frazic**

(substractivarea conținutului frazic)

b) **Perioada aditivă⁶³**

= **perioadele de 10, 12, 14, 16 măsuri**

(aditivarea extensiei frazice)

= **perioadele pluripodice**

(aditivarea conținutului frazic)

⁶³ A se urmări tabelul modelului structural periodic din **Dictionar...**

3.3.4 Analiza perioadei

se poate configura în trei direcții:

motivic, tonal și structural; direcții care sunt stadiile unei analize complete:

A Analiza motivică concretizează conexiunile motivice și frazeologice

B Analiza tonală sintetizează suma observațiilor asupra planului tonal, prin stabilirea relațiilor funcționale și aspectele lor cadențiale.

C Analiza structurală urmărește în cadrul modelului structural periodic tipologia structurării componentelor sale.

Aceste straturi ale analizei pot fi conjuncte sau disjuncte (în funcție de obiectivul urmărit prin analiză).

Pentru ilustrarea celor expuse mai sus propunem analiza a două articulații muzicale periodice:

Mozart Simfonia nr.40 (sol minor k.v. 550)
primele 8 măsuri din Partea întâi

antecedent

consecvent

A $x + x + x + y$ $x^v + x^v + x^v + y_1$ || $x' + x' + x' + y'$ $x^{iv} + x^{iv} + x^{iv} + y_1$

B sol¹ // II₂ || II₂ V₅ // V₇ I

C

periodicitate structurală

Această perioadă este simetrică, pătrată, închisă tonal.

Beethoven. Simfonia VII-a
prima idee muzicală din partea a II-a

Allegretto

A

antecedent

consecvent

A α α' // αv1 α''

B la^I V // V I // la^{I - VI}
Do^{VI II#} K₆₄ = 5₃ I

C

2 + 2 2 + 2

la^{I - VI}
Do^{VI II#}
modulație
diatonică

periodicitate structurală

În acest caz, la nivelul conținutului motivic și al periodicității structurale, constatăm o evidentă similitudine; diferit este doar cadrul tonal care ne relevă o perioadă modulantă deci deschisă tonal.

3.3.4 Modelul structural periodic

Din perspectiva tipologiei structurale Perioadele se ordonează astfel:

	a) Fraza antecedentă	c) Fraza consecventă
contrastul totalizării consecință a evoluției submotivice	Beethoven sonata op.49 nr.2	
PERIODICITATEA Structurală	Beethoven Simfonia IX final	
contrastul fracționării consecință a elaborării submotivice	Beethoven sonata op.27 nr.2	

Elementul primordial al acestei unități morfologice este, după cum s-a văzut, echilibrul bifrazic de tip **antecedentă** (întrebare) și **consecvență** (răspuns); locul de joncțiune al acestor subunități periodice fiind și punctul de simetrie al articulației respective.

Notă

La nivelul frazelor	La nivelul perioadei
perioadei propunem utilizarea următoarelor simboluri: a pentru frazele antecedente ; m pentru frazele mediene ; c pentru frazele consecvente sau conclusive .	propunem utilizarea primelor litere mari ale alfabetului A, B, C, ...
[în modelul structural periodic fraza răspuns care utilizează același material motivic o . numim consecvență , iar o frază de încheiere oarecare o numim conclusivă]	însemnele evolutive putând purta indice: A cu însemnele înrudirii A', A' respectiv A^{v1}, A^{v2}
însemnele derivate fiind asemănătoare: evoluție față de fraza inițială: a..... a', a'', a'' derivație de noi fraze de tip a, m, c : a₁ a₂..... m₁ m₂..... c₁ c₂	sau A cu însemnele derivării A₁ A₂.....etc

Fiind vorba de un **model structural al articulației muzicale**, aspectele specifice **adiției** și **substracției periodice** vor fi detaliate într-un capitol aparte.

Considerăm că cele mai semnificative etape în procesul de evoluție a articulației muzicale, sunt **construcțiile periodice atipice**, **asimetria periodică** și **desprinderea de gândirea periodică**, ele constituind deci paragrafele capitolului următor.

CAPITOLUL 4

Evoluții ale Articulației muzicale

4.1 Construcții periodice atipice

4.1.1 Perioada Aditivă

Fenomenul se poate manifesta la nivelul extensiei frazelor generând

a) Adiția bipodică

de 10 măsuri (antecedent 5 + consecvent 5),

de 12 măsuri (antecedent 6 + consecvent 6)

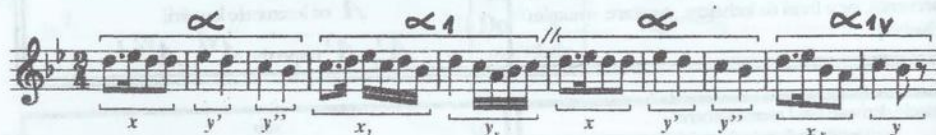
de 14 măsuri (antecedent 7 + consecvent 7)

de 16 măsuri (antecedent 8 + consecvent 8)⁶⁴

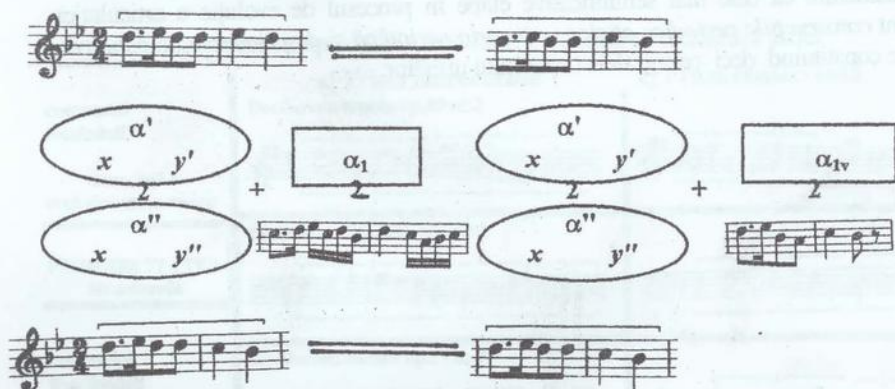
Esența aditivității la nivelul frazelor înseamnă păstrarea echilibrului bipodic, de unde rezultă perioade simetrice.

Iată spre exemplu o perioadă aditivă bipodică de 10 măsuri :

J. Haydn: *Divertiment pentru suflători ("CHORALE S. ANTONII")*



În exemplul de mai sus asimetria motivică [α (3) urmat de α_1 (2)] realizează fraza de 5 măsuri care totalizează adiția perioadei la 10 măsuri. Motivul α fiind format din 3 celule x y y' , la baza acestei extensii fiind repetiția celei y . Motivul α este pregnant definit de către celula ritmico-melodică x la care se adaugă prin extensie celulele melodice y și y' . În ipoteza în care eliminăm una dintre celulele y perioada ar deveni pătrată :



⁶⁴ Perioadă cunoscută și sub numele de dublă-perioadă.

b) *Perioada pluripodică* se naște prin multiplicarea conținutului frazic (adiția frazică).⁶¹ Cazul cel mai frecvent întâlnit fiind cel de perioadă tripodică exemplificăm în consecință un asemenea tip de articulație muzicală:

Brahms Simfonia a III-a partea a III-a

fr. a

fr. c₁ $\times v^2$

fr. c₂

bipodical a - c₁

tripodical a - c₁ - c₂

bipodical a - c₂

motiv fraz

fr. c₁

fr. c₂

suprapunerea a două virtualități bipodice
 (antecedentul cu primul consecvent a cărui motiv
 cadențial realizează o cadență perfectă și antecedentul cu al
 doilea consecvent) într-o structură tripodică articulată
 cu un antecedent și două consecvente.

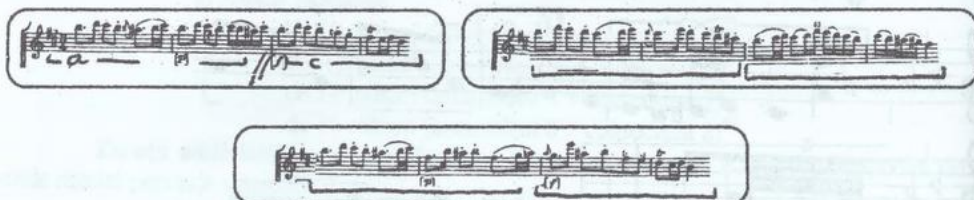
⁶¹ fie prin utilizarea mai multor fraze de tip antecedent respectiv consecvent, fie prin apariția a uneia sau mai multor fraze mediene. Pentru care propunem neologismul «pluripodice»; perioadele pluripodice fiind cele tri-podice, penta-podice, hexa-podice ș.a.

4.1.2 Perioada Substractivă se manifestă atât la nivelul extensiei frazelor (rezultând perioade de 6 respectiv 4 măsuri) cât și la nivelul conținutului în fraze (rezultând perioadele indivizibile frazice).

a) Substracția bipodică

Bipodia substractivă cea mai des întâlnită fiind cea de 4 măsuri exemplificăm în acest sens lucrări care au la bază astfel de perioade substructive:

J. S. Bach *Polonaise* din *Suita în si minor*



Robert Schumann *Aveu* din *Suita Carnival*



W.A.Mozart în ultimele 6 măsuri din *Memnetul* Simfoniei nr. 40 concepe o perioadă substractivă alcătuită din bipodia *antecedent* 3 măsuri și *consequent* 3 măsuri:



b) Perioada indivizibilă frazic. Are de obicei extensia tradiționalelor 8 măsuri fiindu-i substractivă, în schimb, structura frazică. Periodicitatea structurală la nivelul celular favorizează această metamorfoză:

J.S. Bach tema *Passacagliei* pentru orgă în do minor:



Pentru moment reținem faptul că există la nivelul **simetriei bipodice** atât perioade aditive [cum ar fi cele de 10, 12, 14, 16 măsuri] precum și perioade substructive [cum ar fi cele de 6 sau de 4 măsuri]. Dar în contextul construcțiilor periodice atipice am mai consemnat și la nivelul reuniunilor frazice: **perioadele pluripodice** ca aspect al adității frazice și **perioadele indivizibile** ca aspect al substracției frazice.

La acest capitol al construcțiilor periodice atipice dorim să amintim și aspecte de alcătuire asimetrică.

4.2 Asimetria perioadei

Asimetria ca fenomen poate fi sesizată cu predilecție în contextul construcțiilor bipodice unde echilibrul bipolar al modelului tradițional suferă anumite "dilatări" sau "contracțiuni". În consecință *Asimetria periodică* poate fi *contingentă* sau *constitutivă*.

4.2.1 Asimetria Contingentă este un aspect de evoluție structurală a perioadei care operează prin repetiția sau evoluția motivică intercalată într-o structură inițială, prin evoluția cadențial-armonică adăugată în chip de «complement cadențial» și, mai rar, prin contracțiunea materialului motivic inițial.

Fenomenul este cunoscut sub termenii de *Lărgire* (care în funcție de locul unde operează poate fi *interioară* sau *exterioară*) și *Contracțiune*.

a) *Lărgirile* sunt aditivări temporare în cadrul unei structuri periodice care apar de regulă la nivelul frazei consecvente.

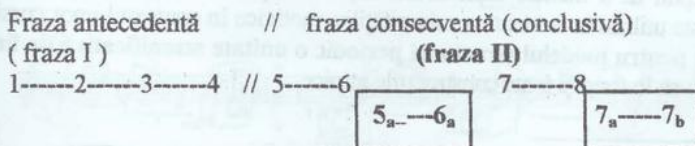
a¹) *Lărgirea interioară* operează în interiorul frazei consecvente prin includerea unui material motivic, evoluat din cel existent, producând o asimetrie structurală față de echilibrul inițial al perioadei:



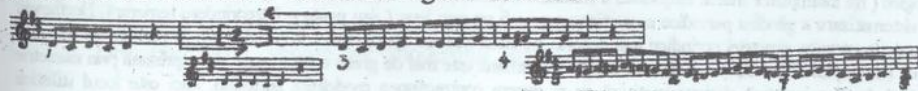
a²) *Lărgirea exterioară* operează în exteriorul frazei consecvente completând cadența acestuia cu un complement cadențial (în cazul unei cadențe imperfecte):



Lărgirile apar deci în a doua frază a unei perioade, prima frază, rămânând neschimbată, marchează punctul de referință al simetriei inițiale:



b) *Contracțiunile* sunt substractivări temporare ale unei structuri periodice care operează de regula la nivelul frazei antecedente. Caz mai rar întâlnit, contracțiunea se manifestă prin eliziuni motivice sau celulare, prin condensări ale frazei antecedente, care astfel apare disproporționată față de fraza consecventă. Exemplul cel mai des citat în acest caz este cel din uvertura la "Nunta lui Figaro" de Mozart:



4.2.2 Asimetria Constitutivă este o mutație structurală a perioadei în care evoluția materialului muzical se face vădit în afara celui virtual punct de echilibru.

Reținem aici două exemple beethoveniene care, deși la prima vedere par a fi perioade indivizibile, sunt în realitate concepute asimetric:

1 + 1 + 2 + 2 // + 2
faza antecedentă // fraza conclusivă

Beethoven: Sonata op. 31 nr. 3, p. 1

2 + 2 + 2 (forte) // + 2 (piano)
faza antecedentă // fraza conclusivă

Beethoven: 32 Variantați în do - TEMA

În ambele exemple asimetria periodică este mai mult decât evidentă.⁶⁶

Ceea ce am încercat să sintetizăm în acest paragraf dedicat construcțiilor periodice atipice a fost în primul rând o propunere de sistematizare pe baza unui punct de vedere unitar asupra *articulației muzicale periodice*. Asimetriile perioadei conduc în mod inevitabil acolo unde limbajul muzical se va desprinde odată de acest model structural. În tematismul simfonismului beethovenian acesta realitate este cât se poate de evidentă.⁶⁷ Credem în schimb, că ceea ce ne dă dreptul de a include toate aceste aspecte atipice în marea familie a ideilor muzicale periodice este utilizarea evidentă a subunităților motivice în contextul unor cursivități frazice. **Motivul este pentru modelul structural periodic o unitate semnificativă de limbaj, pe baza lui realizându-se în fond și toate construcțiile atipice.**

⁶⁶ Dacă în debutul Sonatei op.31 nr.3 am mai putea imagina o eliminare a motivului β și β' realizând o frază prin contrastul totalizării: $\alpha + \alpha + \lambda$ (iar prin plasarea motivului λ prima dată pe o semicadență și a doua oară așa cum este exprimată de fapt o perioadă tradițională), în cazul celui de al doilea exemplu ori ce încercare de "simetrizare ar merge împotriva intenției autorului care rostește 6 măsuri *forte* și două măsuri unison *piano*!

⁶⁷ O sinteză a exprimării beethoveniene în perimetrul modelului structural periodic acoperă istoria evoluției acestei unități morfologice (nu întâmplător marea majoritate a tratatelor de forme muzicale folosesc prioritar exemple beethoveniene), pe când o sistematizare a gândirii periodice mozartiene pare a fi un non sens (sau poate o înțepinare temerară). Beethoven pomește de la premiza simetriei periodice mai departe, pe când Mozart așează simetria și asimetria la paritate pe impulsul frescului. (Exemplul de contracțiune citat din creația mozartiană este mai de grabă o idee muzicală exprimată prin asimetrie constitutivă decât o ipotetică eliziune motivică ce ar genera contracțiunea modelului periodic). Aici este locul stilisticii muzicale de a motiva aceste aspecte; unele întrebări firești nu și-au găsit încă răspunsul, de pildă: aparține Mozart clasicismului vienez alături de Haydn?, sau este Beethoven clasic pur sau ...poate doar romantic?

4.3 Desprinderi de gândirea periodică

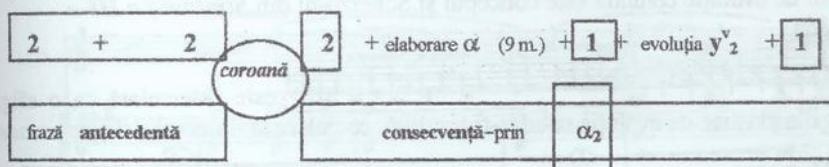
Parcurgând fenomenul de Adiție, Subtracție precum și diversele ipostaze de asimetrii am sesizat desigur că acestea sunt în fond aspecte ale temporalității muzicii: prin ele **articulația muzicală** își găsește "timpul optim" al existenței sale. Aceste **dilatări** sau **condensări** ale ideilor muzicale sunt obiectivizări ale limbajului muzical, deoarece - este bine știut că - în muzică ritmul în corelație cu tempo-ul pe de-o parte și extensia unităților de limbaj pe de altă parte, conturează însăși spațiul său vital.

4.3.1. În partea a II-a a *Simfoniei a V-a* (a lui Beethoven desigur), observăm o evoluție periodică aparte. Suntem în fața unei perioade bipodice cu două segmente de lărgire exterioară la care se mai adaugă o nouă frază consecventă cu încă o lărgire exterioară:

a	c ₁	c ₂
4m	4m + (2+5)	4m + (3)
	lărgire	lărgire
	A=22m	



4.3.2 Pe aceeași linie poate fi observată și prima temă din partea întâi a *Simfoniei a VI-a* de Beethoven. Simfonia debutează cu o frază antecedentă a cărei periodicitate structurală (2+2) își caută împlinirea într-o frază consecventă :



Din punct de vedere al modelului structural periodic, cu toate virtualitățile

construcțiilor atipice, aici este mai mult decât evident o soluție practică prin care articulația muzicală se orientează înspre alți parametri de structurare decât cei deja prea bine știuți.

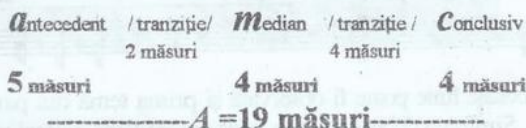
4.3.3 În *ultima sa simfonie* Beethoven își va articula prima temă pornind de la un adevărat « miez tematic » generat de sudura organică a motivelor α și Ω :



Continuarea temei prefigurează un motiv β și mai apoi un motiv β_1 fiecare deschizând o altă frază (primul o frază cu caracter median și următorul, o frază cu caracter conclusiv) :



Reperetele statice le-am putea considera cele marcate de frazeologia unei perioade tripodice asimetrice: $a = 5$ măsuri, $m = 4$ măsuri, $c = 4$ măsuri; pe când reperetele dinamice (de ieșire din corsetul modelului structural deja atipizat) fiind cele două tranziții care flanchează fraza mediană. În felul acesta vedem părăsit chiar și un model structural atipic:

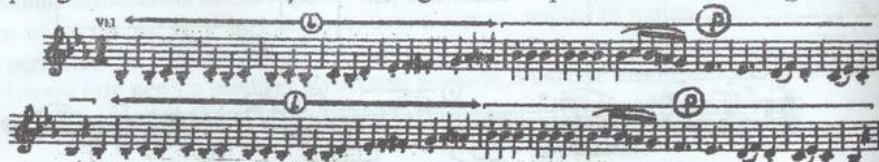


4.3.4 Pe aceeași linie dintre staticismul structurii periodice pătrate și dinamica segmentului de evoluție celulară este conceput și Scherzo-ul din *Simfonia a III-a*.

Aici perioada :



este intercalată ca o efigie între pasagiile elastice de evoluție celular-figurativă ce pulsează în acest *Allegro vivace*:



« Desprinderea » de gândirea periodică se realizează însă sub « aripa ocrotitoare » a funcționalismului tonal care își prelungește astfel rigoarea logicii sale și asupra altor tipologii de echilibrare structurală⁶⁸.

⁶⁸ Este menirea stilisticii muzicale de a găsi acel "deocamdată nedefinit" prin care romantismul muzical s-a desprins autoritar de clasicism. Abia după aceea se vor putea defini "libertățile romantice" pendulate între nostalgiile "liniștii" periodice (întâlnite de obicei în teme lirice, lieduri, temele a II-a din sonată sau Simfonie, temele de variațiuni ș.a.) și "neliniștile" tuturoe devenirilor structurale. Abia mai apoi se va putea spune cât este de clasic sau cât este de romantic Beethoven, sau - dacă ni se permite - cât este în egală măsură de clasic și romantic la un loc.

4.4 Alte tipuri de Articulații muzicale

În subcapitolul precedent pentru a contura fenomenul «desprinderii de gândirea periodică» ne-am oprit cu precădere la exemple beethoveniene. Întreg romantismul își va contura în fond morfologiile pe impulsul acestor libertăți pendulând între articulații post-periodice (de structurări imprevizibile) și anumite «nostalgii periodice» respectiv reintegrări ale cvadraturilor în diverse fizionomii muzicale. Cu alte cuvinte, în ceea ce privește problemele morfologiei și ale structurii, epoca post-beethoveniană nu a adus lucruri semnificativ noi. Elementele demne de reținut la nivelul evoluției Articulației muzicale au apărut vizibile doar odată cu *Impresionismul* și *Expresionismul* muzical, mai precis, odată cu muzica secolului XX⁶⁹. Și atunci, fără a intra în detalii asupra *articulațiilor muzicale* post-periodice, care sunt ancorate în alte organizări sonore, dorim doar să argumentăm cele enunțate mai sus prin câteva exemple extrase din lucrări scrise în primele decenii ale secolului XX.

4.4.1 În ultima schiță din ciclul «Marea» (*Dialogul vântului cu marea*) a lui Debussy celula cadențială *k* structurează incizia melodică a trompetei cu claritatea unei funcțiuni tonale:

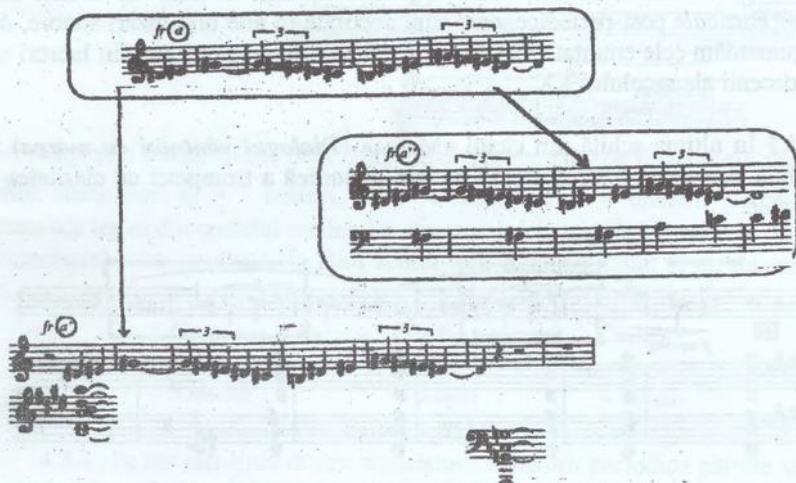
The image displays a musical score for the trumpet part of Debussy's 'Mare' (The Sea). The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto'. The score is divided into two systems. The first system is labeled 'I. Solo sordine' and the second system is labeled 'sans sordine'. The trumpet part is marked with 'f' (forte) and 'espressif' (expressive). The score features a cadential cell 'k' which is a five-measure phrase. The first system shows the trumpet playing a melodic line with a cadential cell 'k' at the end. The second system shows the trumpet playing a melodic line with a cadential cell 'k' at the end. The score is marked with 'Div.' (divisi) for the lower parts of the trumpet section.

După cum se poate observa *articulația muzicală* are la bază o frază de 5 măsuri care se înfiripează în jurul unui *re#* grație celulei cadențiale *k*. După aproape 2 măsuri de evoluție a planului secundar armonic, marcat de pregnanța registrului de bas abia apărut pe momentul cadențial, fraza de 5 măsuri se reia într-un context armonic mult mai

⁶⁹Vedem această netă departajare și datorită faptului că aceste noi curente folosesc alte organizări sonore. (Romantismul ca și organizare sonoră rămânând ancorat în tonal funcțional își va plia unitățile de limbaj pe logica acestuia.)

explicit cadențând pe re#.

Chiar dacă există o anumită simetrie între fraza *a* și reluarea ei nu putem numi aceasta *articulație muzicală* perioadă. Fenomenul realizat aici este mult mai subtil decât o simplă repetiție frazică. Fraza *a* desprinsă de prejudecățile metrului este citată în contexte diferite. Cele două cezuri ale discantului sunt altfel explicitate de zona ambientului armonic, context în care frazele *a'* și *a''* care virtual structurează această articulație binar printr-un riguros 5+5, acestea vor fi asimetrizate printr-un 7+5. Contextul metric diferit și mai ales amplele cezuri ale frazelor *a* (în ciuda identității lor principale) îndepărtează discursul de rigorile cvadraturii față de care nu mai putem formula nici cea mai vagă opțiune:



4.4.2 Pe lângă inciziile melodice cu atribute cadențiale pot opera în egală măsură atât cezurile cât mai ales microunitățile structurate pe baza unui reper muzical unificator (spre exemplu: verticalități sonore, lanț de optimi, lanț de sincope, salturi progresive, mersuri treptate, 1-2 celule ritmice pregnante). În antifuncționalismul dodecafonic utilizarea unor procedee de acest tip erau absolut necesare. Sistematizarea dodecafoniei prin serialism a dus destul de repede la segmentarea seriei în tronsoane care se personalizau distinct devenind acele microunități de care vorbeam.

Cităm în acest sens un fragment din creația lui Anton von Webern (*Gleich und Gleich*, din ciclul de lieduri op.12):



52:

evolucii la $\textcircled{b}$

totalului cromatic:

Fig. 1 2 3 4 5 6 5 6

p *ff* *p sub.* *pp* *mp* *f* *p* *pf*

7 8 9 10

f *pf* *mp* *f* *p* *f* *pp*

Poco rit. *F.*

parcursul variaţiunii I a Scherzo-ului reţinem următoarele:

tronsoane de integrare a totalului cromatic

Var. I

(MOD DE INTEGRARE A TOTALULUI CROMATIC)

repetabilitățile fostelor simetrii de pe baza congruenței reprizei:

Expunere evoluție contrast Repriză

Stravinski:

viniski:

Fagotti

Fag.

După o evoluție a acestor turnuri melodice prima secvență a baletului încheagă în încheiere o *Articulație muzicală* pe baza materialului celular deja știut:

12 Tempo I $\text{♩} = 50$

Cl. (B)

Fag.

C-fag.

V-ni I

solo

(come sopra)

C-fag. II muta in Fag. ♩

tutti piz.

figura y unitatea de puls
a viitorului ostinato

Această Articulație muzicală se structurează asimetric binar ($3 + 7$). Fraza b are o logică aparte prin acumularea pulsațiilor lui y : $\dot{z}$ $| \dot{z}$ $|$
a evoluțiilor celulare x_1 și prin cursivitatea ostinței y : $\dot{z}$ $|$ $|$

Sesizăm aceeași aerisire a spațiului muzical ca și la Debussy. Aici, în schimb, cursivitatea ostinației y se acumulează în timpul de stingere a incantațiilor x : streto-ul dintre planul x și y , interpătrunderea dintre lumea frazei a cu cea a frazei b este farmecul acestei articulații muzicale:

cuiașu muzicale:

Exemplele discutate până acum, cu excepția celui de Webern, se înscriu pe linia intenționalităților discursive. Dorim în completare să ne oprim puțin și asupra unor compozitori din generațiile imediat următoare și anume la Honegger, Hartmann sau Lutoslavski.

4.4.5 În finalul Simfoniei a III-a *Liturgica* Honegger operează cu rigorile unei subunități frazice care *clasicizează* din nou *Articulația muzicală*, această unitate de 4 măsuri încheagă tema lui Honegger pe impulsul acelei nostalgii periodice de care am mai pomenit :

[illegible]

e

31

11-1

1

ia

ia

14

10

545

11

16

ei

2

11

1

În expunerea aproape pe "nerăsuflete" a primelor 16 măsuri submotivele y se leagă în evoluția lor aidoma unor adevărate "vase comunicante". Ca într-un sistem modular acestea aproape pot să-și schimbe locurile fără să deranjeze *Articulația muzicală* care se încheagă pe fundamentul aceleiași pedale pe la , singurul reper de structurare rămânând doar *incizitul $x-x'$* ce segmentează discursul în 8 + 6 măsuri:



După aceasta, următoarele 4 măsuri contrastează prin apariția motivului anacruizic y care evoluează prin y' realizând o autentică frază mediană. Se atinge astfel punctul culminant Si_b re după care se va expune lapidar fraza conclusivă $\alpha + y_1$ (frază-rezultat).

Recapitulând cele expuse puțin mai înainte reținem patru segmente (fraze): ile acestei *Articulații muzicale*:

Fraza 1 = 8 măsuri ; Fraza 2 = 6 măsuri; fraza 3 = 4 măsuri; fraza 4 = 4 măsuri
(frază antecedentă) (frază conclusivă)

2 fraze de tip antecedent

frază mediană

frază consecventă

O analiză "grăbită" ar propune conform prejudecăților tradiționale o structură de 2 perioade care împreună ar forma un lied bistrofic cu repriză:

Perioada I
fraza a + fraza c
8 6

Perioada II
fraza m + fraza c
4 4

Însă cea ce ni se pare semnificativ aici este căutarea frazei consecvente (căutarea *frazei rezultat*) prin lapidarul α . Cu cât se insistă în acest proces de căutare cu atât se decantează esențialul, astfel că *primul 'val'* este de 8 măsuri, *al doilea* doar de 5, în final conturând conciziunea a 4 măsuri:



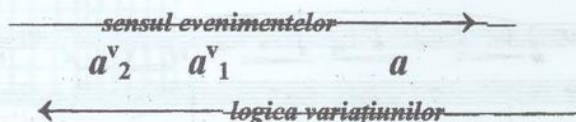
O sinteză a acestui traseu duce la rigoarea unei perioade cu periodicitate structurală și relație de antecedent-consecvent:



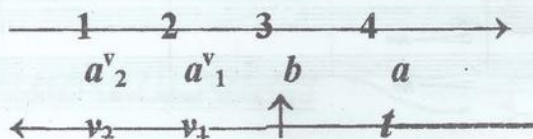
Revenind la cele 22 de măsuri ale acestei *Articulații muzicale* optăm pentru segmentarea în 4 fraze:

Fraza 1 = 8 măsuri; Fraza 2 = 6 măsuri; fraza 3 = 4 măsuri; fraza 4 = 4 măsuri
(frază antecedentă) (frază conclusivă)

2 fraze de tip antecedent frază mediană frază consecventă
a căror dinamică este căutarea fizionomiei ideale a frazei *a*, fizionomie expusă ca rezultat în ultimele 4 măsuri. Frazele 1-2-4 datorită motivului *a* sunt în relație variațională, însă logica variațiunii are un sens invers în raport cu succesiunea evenimentelor sonore:



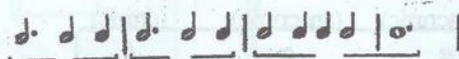
față de care se interpolează o frază contrastantă ce marchează și punctul culminant al *Articulației*:



4.4.6 Prima mișcare a *Concertului de vioară* de Karl Amadeus Hartmann este o introducere lentă de 15 măsuri în care structurarea ternară este evidentă. Cele trei fraze deschise se înlanțuiesc în relație de terță *la_b - fa - re*. Intonațiile lor bazate pe logica pendulației melodice, tipice de coral, marchează cu resemnarea unui recitativ melodic fiecare frază. Aceste incizii (convențional numite fraze) nu pot fi subdivizate, singurul element de microstructurare este osatura ritmică:



[identică pentru primele două fraze] și



[pentru ultima]

Karl Amadeus Hartmann
1939

32

[illegible]

Musical score for "The Swan" by Maurice Strakosky. The score is for piano and violin. It includes a piano introduction, a first violin part, and a second violin part. The piano part includes a pizzicato section and an arco section. The violin parts include a first violin part and a second violin part. The score is marked with various dynamics including ppp, pp, p, mf, and f.

(anacruizic)	(anacruizic)	(cruizic)
<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>
bar		
1 + 4	1 + 4	1 + 4
5	5	5

re_b la_b si_b
si_b fa si_b

4.4.7 Mișcarea a III-a din *Musique funèbre* de Witold Lutoslavski, este deasemeni

La baza *Articulației* stau trei clustere, primele două sunt accelerate prin recitativul izoritm, pe când ultimul este ralentat. Clusterul segmentului γ se restrânge treptat până la secunda *si-la*. Exprimată prin prisma acestor parametri *Articulația muzicală* la care ne referim arată în felul următor:

Handwritten musical notation for three parts: alpha, beta, and gamma. Part alpha is a three-staff system with a 3/2 time signature and various musical notations. Part beta is a two-staff system with a treble and bass clef. Part gamma is a three-staff system with a treble, alto, and bass clef, featuring a complex rhythmic pattern.

Contextul metric este neimportant atâta timp cât segmentele α , β și γ nici măcar nu acoperă complet măsurile. Exprimăm deci extensia lor în timpi, respectiv în doimi (măsura fiind de 3/2):

The diagram illustrates three types of motion on a horizontal axis:

- α (uniform acceleration):** Labeled "accelerando", it shows a vertical bar on the left and two horizontal lines of equal length extending to the right, indicating constant acceleration.
- β (uniform deceleration):** Labeled "decelerando", it shows a vertical bar on the left and two horizontal lines of equal length extending to the right, indicating constant deceleration.
- γ (non-uniform deceleration):** Labeled "decelerando", it shows a vertical bar on the left and two horizontal lines that converge towards the right, indicating non-uniform deceleration.

Ceea ce în complexitatea partiturii arată în felul următor:

(molto appassionato, quasi rubato)

Apogeu • Apogée

3/2 (J.J.) (235)

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 235-240) features a complex arrangement of staves for Violins (Vni), Violas (Vla), Cellos (Cb.), and Double Basses (Cb.). The notation includes various rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The second system (measures 241-246) continues the orchestral texture with similar rhythmic complexity and dynamic markings. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/2 time signature. The tempo/style marking is *(molto appassionato, quasi rubato)*. The section is titled *Apogeu • Apogée*. The score concludes with the marking *sempre* (sempre).

4.4.8 În concluzia acestui ultim subcapitol reținem că elementul esențial pentru noile articulații muzicale rămâne atât organizarea sonoră în care acestea sunt ancorate cât și echilibrarea, proporționarea extensiei lor în timp. Desi decenii de-a rândul s-a forțat o anumită filiațiune cu vechiul funcționalism, rupturile spectaculoase ale **antifuncționalismului** au marcat serios evoluțiile limbajului muzical. Mai pregnant în sistematizări teoretice **expresionismul muzical** și-a explicat sistemul în fel și chip. Cert este că **serialismul** a marcat în mod substanțial prima jumătate a secolului XX. În acest tip de muzică problema simetriei pare a fi abordată, de cele mai multe ori, de la o anumită distanță de esența limbajului muzical. Cu alte cuvinte ideea de simetrie este impusă limbajului prin gesturi **nemuzicale care forțează** - nu fără risc - o anumită dedublare a acestuia. Elementul pozitiv apare însă acolo unde muzica se reechilibrează în anumite proporționalități⁷⁰.

Deși ne oprim cu observațiile aici rămânem cu convingerea că suntem departe de a epuiza problemele complexe ale **Articulației muzicale**. O parte din aspectele neatise vor fi desluite pe parcurs în contextul diverselor tipuri de formă, urmând ca să completăm imaginea evoluției acestei unități de limbaj. La nivelul prezentului volum, credem că nici nu se poate spera la mai mult.

⁷⁰ În acest sens consemnările din Webern sunt revelatoare.

CAPITOLUL 5

Tema Muzicală

Numim *temă* o idee muzicală de referință pentru evoluția unui discurs muzical în care organizarea sonoră imprimă niște relații de interdependență cristalizate într-un anumit principiu de formă muzicală superior organizată. **Nu orice fel de idee muzicală poate fi numită temă** atâta timp cât rămâne în afara acestui atribut relațional (principiu de formă și organizare sonoră) subliniind faptul că **organizarea sonoră tonal funcțională este doar una dintre posibilități, în nici un caz singura**. Termenul este utilizat de foarte multe ori cu o ușurință dezarmantă și nu rareori este coborât la nivelul unei idei muzicale oarecare⁷¹. În calitate de idee muzicală cu virtualități dezvoltătoare, implicată riguros într-un cadru relațional al unui anumit principiu de formă, *tema* se diferențiază net de o simplă idee muzicală prin aceea că în contextul **principiului de formă** devine **reperul** sau chiar **rațiunea acestuia de a fi**. Tema conține în ea **virtualitatea dezvoltării, a evoluției**. Această virtualitate a ei a dus la un moment dat la apariția formelor tematice. Maturizarea gândirii muzicale prin cizelarea continuă a procesului de creație a creat premisele apariției *temei* ca *articulație muzicală* proprie unor categorii de forme superioare, și nu invers. Cu alte cuvinte ideea muzicală reper a organizării timpului muzical sau simbol al evoluției acestuia a decantat printr-o îndelungată practică anumite principii de formă și nu apriorismul unui schematism formal a creat conștiința de *temă muzicală*⁷².

Elaborarea tematica devine însă premisa largirii principiului de formă inițial ajungând printr-o autentică refracție să poată opera chiar în afara principiului de formă care a generat-o⁷³.

În sprijinul acestor abstracțiuni socotim utilă prezentarea anticipată a celor patru *principii de formă* stratificate după criteriul unor etape de complexitate:

A) Formele strofice caracterizate prin **juxtapunerea articulațiilor**; morfologia lor se codifică prin precizarea numărului de articulații juxtapuse (spre exemplu formă monostrofică, bistrofică, tristrofică etc. **Aceste tipuri de forme**

⁷¹ Ca în orîșice profesie există și în muzică o sumă de termeni utilizați pe impulsul comodității sau al obișnuinței, termeni care formînd **acel fond comun terminologic** aproximează doar ceva. Am dorit să subliniem cu aceasta că și în muzică există posibilitatea de a te exprima în perimetrul unui anumit limbaj uzual, «de bucătărie», prin care nu vizăm la acel moment să disociem cu o anume subtilitate aria semantică a termenilor. Tema ca și termen face parte din această categorie. Muzicieni și nemuzicieni, în discuții particulare sau pe canalele mass media, la școală sau în diverse alte ocazii denumesc *temă* orîșice **incipit muzical**, o celulă generatoare, un motiv, un segment de idee muzicală etc. Se dorește prin aceasta o simplificare a exprimării prin standardizarea faptică la nivelul *temă* = **unitate semantică muzicală oarecare**. Această practică uzuală a demonetizat termenul golindu-l de conținutul său. În evoluția sa limbajul muzical a creat premisele disocierii terminologice prin aceea că **tema este o idee muzicală cu caracteristici speciale**.

⁷² Deoarece cele expuse în acest capitol se vor releva pe deplin abia după parcurgerea secțiunii a treia a prezentului *Tratat de analiză*, sugerăm revenirea după caz la aceste pagini. Tema muzicală fiind o categorie morfologică ce poate fi definită doar în contextul unor anumite sintaxe muzicale, o vedem ca verigă intermediară între morfologia și sintaxa muzicală.

⁷³ Acolo unde dezvoltarea ideii muzicale devine pivotul întregului discurs muzical față de care un principiu de formă netematică operează oarecum independent de acest proces, ideea muzicală respectivă primește virtualități tematice în afara principiului de formă. Acest aspect se nuanțează cu termenul **temetism**. După cum am mai spus vom reveni cu precizări mai în detaliu la momentul oportun.

sunt netematice deoarece articulațiile care o compun sunt simple idei muzicale.

B/ Formele cu refren caracterizate prin **alternanța** dintre o idee muzicală de referință și două sau mai multe idei muzicale episodice. Obligatorietatea alternanței cu una dintre articulațiile muzicale (ce devine reper al formei) îi conferă acesteia și niște virtualități, chiar valențe, tematice. **Refrenul de rondo**, de pildă, în evoluția formei **devine** indubitabil **temă de rondo**.

C/ Formele variaționale sunt caracterizate de **multiplicarea prin variație** a unei articulații de referință. **Articulația de referință poartă numele de temă**, grație acelei relații dintre ea și ipostazele sale variaționale⁷⁴.

D/ Formele tematice complexe se caracterizează printr-o **expoziție arhetipală** a unui material tematic. **Aici ideea muzicală devine aprioric temă fiind pusă într-un cadru relațional predestinat**.

Expoziția este aceea care definește de fapt **bi-** sau **poli-**tematismul sonatei care trecând prin elasticitatea secțiunii elaborative (unde **tema** își relevă întreaga ei capacitate de evoluție și metamorfozare) cere cu necesitate acel «contrafort» al **reprisei** acolo unde materialul tematic este așezat înspre punctul comun al unei concluzii. În secțiunea mediană a **dezvoltării** temele evoluează pe baza unei intenționalități creatoare de unde și complexitatea formei.

Și tot Expoziția este aceea care definește în primul rând **forma de fugă** acolo unde **monotematismul său** primește pe plan relațional cele două ipostaze ale sale : **dux** și **comes** care în mod obligatoriu deschid **acumularea progresivă a planurilor polifonice**. Discursul muzical va evolua în diverse feluri prin procedee polifonice adecvate, materialul tematic revenind printr-o repriza finală la punctul inițialului **dux**.

Abia la acest nivel de complexitate al formei muzicale noțiunea de **temă** se mișcă într-adevăr în largul sau atâta timp cât formele respective sunt condiționate de entitățile tematice fiind în consecință imposibil de a fi imaginate în afara lor⁷⁵

⁷⁴ La nivelul formelor cu refren sau al formelor variaționale se cristalizează **tema muzicală-reper al formei**.

⁷⁵ Formele tematice complexe au apărut pe o anumită scară a evoluției muzicii europene, din această cauză conceptele de temă, tematism vor fi conștientizate abia la mijlocul secolului XX prin cristalizările teoretice care s-au referit la muzicile secolelor anterioare. În cursurile serioase de compoziție se învață cu multă răbdare arta scrierii unei teme de fugă pe spațiul a multe ore de curs. Maestrul își obligă discipolul să scrie conștient doar acele idei muzicale ce pot fi capabile de a sta la baza unei forme de fugă pe parcursul întregii sale complexități. Tot așa cum va obliga să exerseze traseul unei bune expoziții de sonată pentru a învăța ce fel de idei muzicale pot deveni Teme I-a, Teme a II-a, dar mai ales arta de a compune o punte; și toate aceste pentru a stăpâni arhetipul expozițional al sonatei.

C.D.¹

Morfologia și structura



PRINCIPIILE de BAZĂ ale formelor muzicale

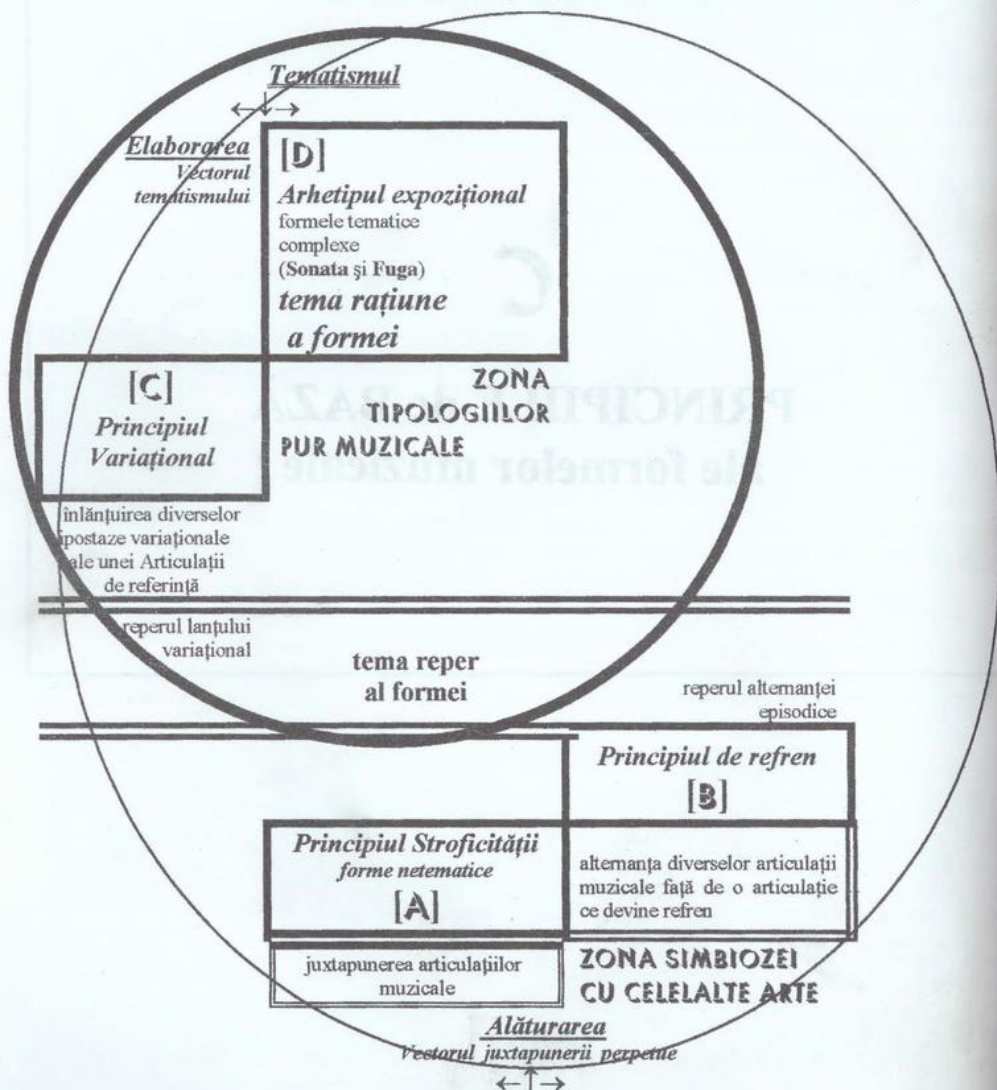
În această secțiune ne propunem să tratăm principiile fundamentale de alcătuire a formelor muzicale:

A/ Juxtapunerea (principiul stroficității)

B/ Alternanța (principiul de refren)

C/ Variațiunea (principiul variațional)

D/ Arhetipul Expozițional (principiul tematismului efectiv)



Din direcția tematismului deplin se naște vectorul *tematic*. Din direcția stroficității se implică constanța juxtapunerii perpetue (vectoare circumscrie de prima clipsă).

CAPITOLUL 1

Principiul Stroficității

1.1 Principiul de formă

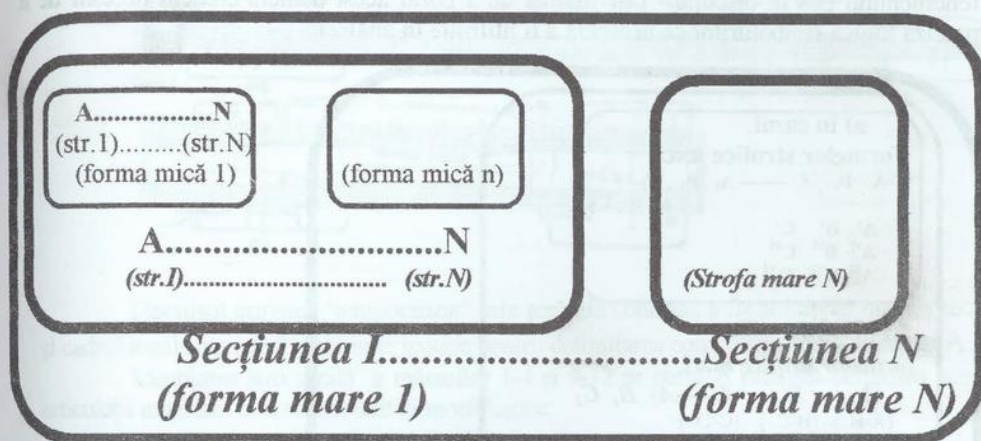
Formele strofice rezultă din alăturarea unui anumit număr de componente. Spre exemplu alăturarea a doua articulații muzicale va genera o formă **bistrofică**; cu alte cuvinte acest tip de formă poate fi: **mono-bi-tri-penta-Strofică**⁷⁶. Principiul stroficității este prezent la nivelul mai multor straturi de complexitate și anume:

* forme strofice mici

* forme strofice mari

* forme strofice complexe

Schema juxtapunerilor strofice pe baza acestui principiu de formă ar putea fi exprimată astfel:



Subliniem încă odată că pentru a defini această categorie de forme muzicale propunem, în mod convențional, termenii de **strofă**, **stroficitate**, **strofic**. O **strofă** este deci o articulație muzicală care fie în sine fie în relație cu alte unități asemănătoare, conturează o anumită lucrare muzicală⁷⁷. În consecință înlănțuirea sau alăturarea strofelor definește stroficitatea ca principiu de plăsmuire a acestor forme muzicale primare.

⁷⁶ În sprijinul raționamentului nostru ne-am permis această ortografiere !

⁷⁷ Prin **strofă** și derivatele sale terminologice am încercat să definim termenul generic al segmentului (secțiunii) de formă. **Strofă în sens de Articulație** (în apropierea germanului Gliederung sau Abschnitte); **Stroficitate** (în apropierea italianescului "forma di canzone a strofe uguali" sau a germanului Strophenfolge, Strophenbaue); **Strofă** și în sens de **Perioadă**, **secțiune**, **articulație muzicală** (de diverse dimensiuni) care prin juxtapunere cu alte articulații intră în compunerea unei anumite lucrări muzicale definindu-i componența și complexitatea acesteia. Față de care revenim la origini unde strofa a însemnat **întoarcere**, iar în tragedia greacă era intervenția melodică a corului care prin mișcarea spre dreapta intona un cântec în ritmica pașilor. Mai înainte de a fi "măsură a poeziei", **strofa a fost simbioză de muzică, de poezie și de dans**- simbioză în care cântecul era realitatea cea mai pregnantă prin ceea ce se numea **corul**.

Și atunci la primul nivel stroficitatea se realizează prin:

juxtapunerea articulațiilor (deci a strofelor);

la al doilea nivel prin:

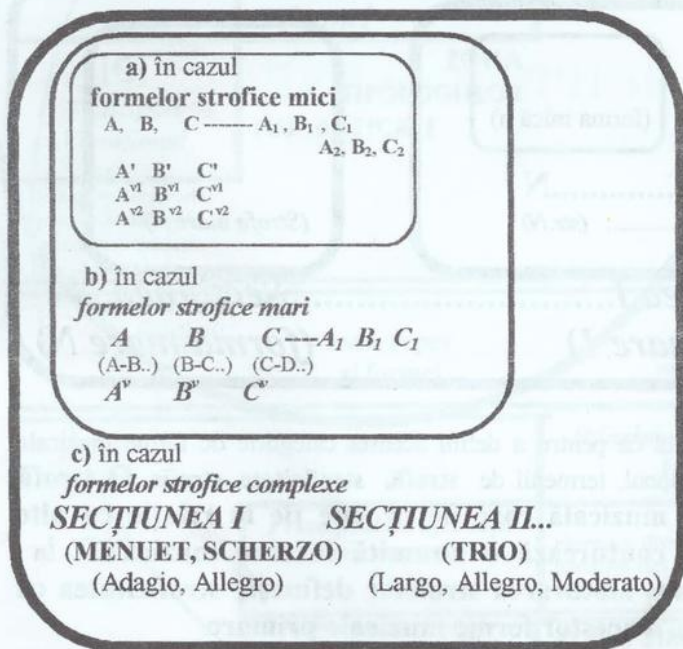
juxtapunerea formelor strofice mici;

iar la al treilea nivel prin:

juxtapunerea strofelor mari (cu alte strofe mari sau mici - după caz)⁷⁸.

Față de principiile generale de alcătuire a formei există o multitudine de posibilități combinatorii, precum și câteva tipologii de echilibrări strofice a căror constanță de-a lungul mai multor epoci stilistice le-a impus ca atare⁷⁹.

Vom vedea în continuare că principiul de formă, rămânând criteriul fix de organizare al timpului muzical, se particularizează prin diferențieri semnificative detectabile atât de la un compozitor la altul, cât mai ales de la o epocă stilistică la alta⁸⁰. În finalul acestui capitol vom încerca o sistematizare a principiului stroficității după tipuri și tipologii ale formei, deoarece abia acolo vom avea o perspectivă satisfăcătoare asupra fenomenului pus în discuție. Dar înainte de a porni acest demers credem necesar de a preciza logica simbolurilor ce urmează a fi utilizate în analiză:



⁷⁸ Convenție pentru segment sau secțiune de formă în contextul juxtapunerii. Mai bine riscul unei convenții care trebuie precizată (datorită faptului că termenul este oarecum consacrat în perimetrul poeziei și prin iradiere doar în muzica ce însoțește poezia) decât confuzia dintre formă și partiția din contextul genurilor muzicale.

⁷⁹ În funcție de subcomponentele sale, forma poate primi o sumedenie de aspecte particulare, (vezi spre exemplu bistroficul cu repriză față de bistroficul oarecare, formele de bar față de tristroficul oarecare, tripentastroficul față de un pentastrof oarecare) aspecte pe care le putem desluși în mod corespunzător numai prin demersul analitic concentrat asupra fiecărei mari epoci stilistice. A se revedea tipologiile formelor strofice din *Dicționar...*

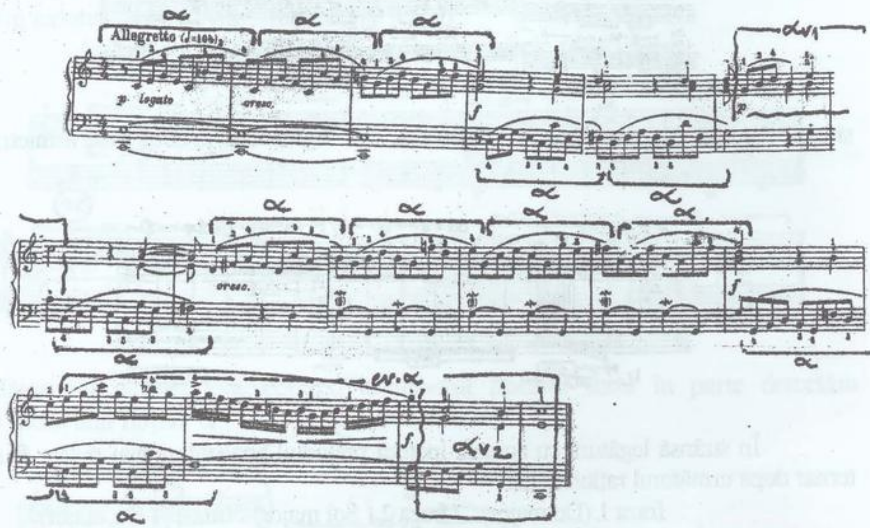
⁸⁰ În ultimele cercetări asupra formei muzicale s-au pus în circulație termeni ca: **forma tipar-forma act** sau **principiul de formă-formă muzicală**, din dorința de a disocia acel general valabil de particularul unei lucrări, al unui stil sau al unei epoci stilistice.

1.2 Forme strofice în baroc

1.2.1 Johann Sebastian Bach

Mic preludiu

Această piesă miniaturală scrisă în tonalitatea Do major este un *monostrofic* care durează 16 măsuri:



Discursul armonic "temporalizat" prin țesătura continuă a figurii arpeggiate α , precum și cadrul tonal sugerează mai multe ipoteze pentru delimitarea componentelor articulației **A**.

Identitatea structurală a măsurilor 1-4 și 9-12 ar putea fi premiza defalcării acestei articulații muzicale în două subunități morfologice:

fraza antecedentă (8 măsuri) / fraza consecventă (8 măsuri)

$$\begin{array}{c} \boxed{4} + 2 + 2 \\ \text{Do} \quad \text{SOL} \quad \text{V} \quad \text{V} \end{array} / \begin{array}{c} \boxed{4} + 2 + 2 \\ \text{SOL} \quad \text{DO} \quad \text{IV} \quad \text{V} \quad \text{I} \end{array}$$

A (perioadă de 8 măsuri)

Foarte aproape de această ipoteză se găsește și subîmpărțirea în 4 fraze.⁸¹

Credem însă că în interiorul acestei articulații muzicale operează țesătura continuă a motivului α întreruptă în două locuri de α_{v1} și α_{v2} :

⁸¹ Totuși în *Formele muzicale ale barocului* vol I. la pagina 158 concluzionează analiza preludiului astfel:

Str. A (P)			
fr.1	fr.2	fr.3	fr.4
4	4	4	4
DO	DO-SOL	SOL	DO
identitate structurală			
corelație tonală			



situație datorită căreia articulația muzicală **A** este segmentată în două fraze asimetrice:



În strânsă legătură cu această ipoteză preludiul analizat ar mai putea fi segmentat ternar după următorul raționament:

fraza 1 (Do major) / fraza 2 (Sol major) / fraza 3 (Dò major)

Sol I-II.....V—I
ms. 6.....8.

ms.1.....6
DO I.....V
9.....16
DO V.....I

Recapitulând cele patru ipoteze de structurare ale acestei forme monostrofică reținem următoarele:

Structura	măsurile	argumentul
1. <i>Tetrafracție</i>	1-4./ 4-8./ 8-12/ 12-16	identitatea structurală a ms. 1-4 cu 9-12 și corelația tonală
2. <i>Simetrie binară</i>	1-----8 // 9-----16	antecedent Do-Sol/ consecvent Sol-Do; antecedent ped. Do ms.1-4/ consecvent ped sol ms. 9-12.
3. <i>Asimetrie binară</i>	ms.1-6/7] [ms.7-----16	retorica evoluțiilor motivice (5 unități α) + (7 unități α) defalcate prin motivele cadențiale α_{v1} și α_{v2}
4. <i>Asimetrie ternară</i>	1---6][6-8][9---16]	planul tonal fraza 1 Do major/ fraza 2 Sol major/ fraza 3 Do major

Subliniem faptul că în toate aceste ipoteze se regăsește identitatea lucrării, argumentele ce au condus fiecare opțiune în parte având în ele o acea marjă de subiectivism

născut din optica unilaterală a unui interes particular⁸². La nivelul obiectiv la care suntem obligați să așezăm paginile acestui tratat ne vine foarte greu să aderăm tranșant la una dintre ele. Logica argumentațiilor fiind valabilă în toate cele patru cazuri reținem doar aspectul că aceste ipoteze analitice sunt confirmate pe deplin de către partitura analizată.

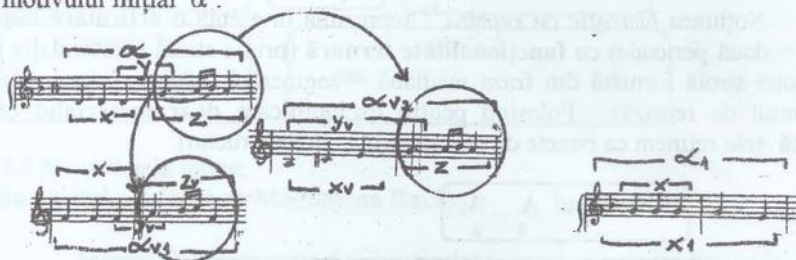
1.2.2 Aria în re minor

(din caietul pentru Ana Magdalena Bach)

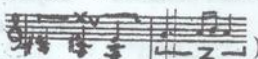
Aria este formată din doua perioade, ambele repetându-se:



Materialul motivic este comun, la debutul fiecărei fraze în parte detectăm fizionomia motivului inițial α :



Submotivele x și z pe de o parte și celula de legătură y pe de alta parte, sunt componentele de baza ale motivului α . Incipitul motivic - recitativul melodic x definește apartenența motivelor la marea familie α , transpoziția acestora însemnând de fapt punctele tonale noi (cazul motivului α_1) respectiv schimbul circuitului funcțional (cazul motivului α^{v2}). În situația motivului α^{v2} celula x evoluează din recitativul inițial la arpeggiu (care este în fond un recitativ acordic:



Submotivul z în cazul α^{v2} realizează două mutații, una prin evoluția celulei de legătură y (cvarta inițială devine terță y^v) pentru ca în cazul α^{v2} să rămână transpusă pe circuitul dominantic re^v:



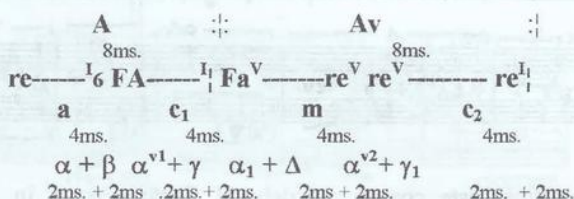
⁸² Din perspectiva însușirii meșteșugului componistic prima ipoteză este cea mai eficientă (nu întâmplător profesorul de compoziție Toduță emite această ipoteză în cursul său); din perspectivă pedagogică urmărirea modelului structural periodic pare a fi cea mai eficientă ipoteză de lucru; interpretul va adera desigur la conotațiile retorice care izvorăsc din perspectiva ipotezei a treia; iar în contextul urmăririi unei analize tonal-funcționale cea mai satisfăcătoare soluție ne-o oferă ipoteza a patra. În mod deliberat am propus o astfel de analiză pentru argumentarea celor enunțate în introducerea acestui curs și propuse pentru configurarea celui de al doilea volum.

În cazul α_1 submotivul z dispare în folosul evoluțiilor y (sau x la x_1) întreg motivul rămâne la nivelul recitativului inițial x (submotivul x_1).

Frazele se realizează prin periodicitatea structurală de 2+2 (fiecare debutând cu fizionomia α la care se adaugă motivele cadențiale $\beta \gamma \Delta$ sau γ_1)

Față de această stare de fapt distingem o frază antecedentă ($\alpha + \beta$) și o frază consecventă ($\alpha^{v1} + \gamma$) împreună totalizând o perioadă A deschisă tonal (re-FA).

Perioada II-a A^v debutază cu o frază mediană ($\alpha_1 + \Delta$) care se plasează între dominantă lui FA și cea a lui re- respectiv FA^v - re^v) și o fraza consecventă ($\alpha^{v2} + \gamma_1$). Aceasta a doua frază consecventă este o replică apropiată consecventei din prima perioadă, ceea ce ne face să concluzionăm că ne găsim în fața unei *forme bistrofice cu repriză* :



Noțiunea *bistrofice cu repriză*⁸³ reprezintă în esență o **articulare binară** (două strofe = două perioade) cu **funcționalitate ternară** (prima strofă = articulația expozitivă și a doua strofă formată din fraza mediană = segmentul median + fraza conclusivă = segmentul de repriză). Folosind pentru exemplificare doar materialul existent în această *Arie* reținem ca puncte de plecare următoarele structuri:

Bistrofical	A	A_v
	8	8

Tristrofical	A	b	A_v
	8	4	8

Tristrofical	A	B	A_v
	8	8	8

Perioadă deschisă	mijloc episod/ perioadă mediană	Perioadă închisă
A (re — Fa)		A_v (re — re)
A (re — Fa)	b(FA^v — re^v)	A_v (re — re)
A (re — Fa)	B(FA^v - re^v — re^I)	A_v (re — re)
A (re — Fa)		A_v (FA^v - re^v - re — re^I)

Bistrofical cu repriză	A	A_v
	8	8

⁸³ A se revedea cele expuse de noi la începutul prezentului capitol precum și articolele aferente din **Dicționar...**

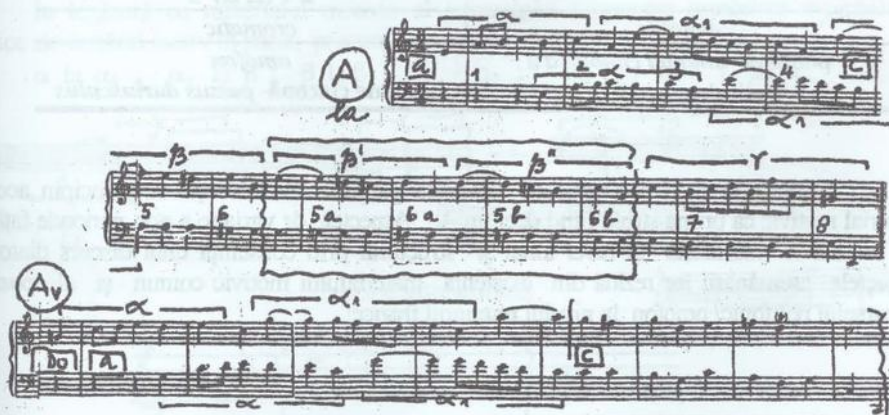


Din perspectiva prezumțiilor de mai sus **Bistrofic fără frază mediană** sau **Tristrofic cu mijloc episod** a rămas în act un **Bistrofic cu fraza mediană** și **reluarea frazei conclusive**:

Bistrofic	strofa 1 a c ₁	strofa 2 a c ₂	
Tristrofic	strofa 1 a c ₁	strofa 2 m	strofa 3 a c ₂
Bistrofic cu repriză	strofa 1 a c ₁	strofa 2 m c ₂	

1.2.3 Menuet în la minor (din caietul pentru Ana Magdalena Bach)

Menuetul este alcătuit din 3 articulații muzicale de tip perioadă. Este deci scris într-o formă tristrofică mică:





Motivul anacruizic α cu care debutează menuetul este continuat cu evoluția prin gradație a acestuia ; ipostază notată cu simbolul α_1 . În consecință fraza antecedentă este alcătuită din $\alpha + \alpha_1$ motive care sunt expuse în imitație canonică între discant și bas. Pe lângă structura diatonică a primei fraze, reținem deci dimensiunea ei polifonică. Fraza conclusivă⁸⁴ atinge punctul culminant al perioadei prin sunetul *fa* al noului motiv β care este reluat treptat coborător în două etape secvențiale, frază încheindu-se cu motivul cadețial γ . Datorită faptului că în fizionomia motivului β este implicată și o sensibilă, prin reluarea acestuia treptat coborător în etapele secvențiale amintite, fizionomia frazei conclusive devine puternic cromatizată (într-un evident contrast cu diatonismul antecedentei $\alpha + \alpha_1$). Basul se grupează pe izoritmia omofonă recitându-și timpii mersului treptat coborător de pe tonică la dominantă pe osatura unui *passus duriusculus*. Acest *bas de ciaconă* încheagă deci fraza conclusivă subliniind un discurs omofon puternic cromatizat.. Prima strofă este o perioadă asimetrică rezultată din contingența lărgirii interioare care se găsește în fraza conclusivă. Contrastul dintre alcătuirea frazei antecedente și conclusive reprezintă în sine o admirabilă unitate a contrariilor într-un echilibru compensator:

A (la minor)

Fraza a = 4 măsuri	Fraza c = 8 măsuri
periodicitate structurală 2 + 2	periodicitate + lărgire interioară prin secvențarea motivului β 2 + (2, 2) 2
diatonic	cromatic
polifonic imitația canonică a motivelor $\alpha + \alpha_1$	omofon basul de ciaconă- <i>passus duriusculus</i>

Strofa a doua este o perioadă simetrică pătrată care folosește în principiu același material motivic ca prima strofă fiind deci un A_v . Aspectele de variație a noii perioade față de cea inițială se manifestă la nivel tonal și structural prin constanța unui discurs diatonic. Aspectele asemănării lor rezidă din existența materialului motivic comun și al opoziției discursului polifonic/ omofon la nivelul reuniunii fraze:

⁸⁴ Frază **conclusivă** nu frază consecventă deoarece materialul motivic este diferit față de fraza antecedentă funcționalitatea frazei fiind doar cea care o definește: încheiere, concluzia ideii muzicale. Pentru sesizare acestei disocieri terminologice a se vedea articolele aferente din **Dicționar**...

A_v (Do major)

Fraza a = 4 măsuri		Fraza c = 4 măsuri
$\alpha + \alpha_1$	simetrie structurală la nivelul frazelor 2+2 2+2	$\beta + \gamma_1$
polifonic	discurs constant diatonic	omofon

Strofa a III-a **B** are materialul motivic cel mai îndepărtat fiind bazată pe evoluția motivului β (născut din mersul tricordal cromatic ascendent al celulei x^v). Prima frază a perioadei **B** este expusă de asemeni în imitație canonică dar de data aceasta la cvintă. Ea reprezintă o sinteză dintre cromatismul motivului β (descendent inițial - ascendent acum) și relația polifonic-imitativă a lui α din strofele anterioare (**A** și **A_v**). Fraza consecventă a lui **B**, revenind la omofonia inițială prin fizionomia motivului γ_1^v , va cadenta în tonalitatea de bază *la minor*. Asemănător primei perioade **A**, strofa **B** prezintă același echilibru compensator dintre *cromatic* și *diatonic* respectiv *polifonic* și *omofon* (cu amendamentul că de data aceasta relația inițială *diatonic cromatic* va fi inversată ca sens):

B (la minor)

Fraza a = 4 măsuri		Fraza c = 4 măsuri
$\beta_1 + \beta_1^v$	simetrie structurală la nivelul frazelor 2+2 2+2	$\beta_v + \gamma_1^v$
cromatic - polifonic		diatonic - omofon

S-a afirmat de nenumărate ori că muzica barocului este de esență *monotematică*⁸⁵, economia mijloacelor folosite prin preponderența țesăturilor *tri-tetracordale* a configurat un adevărat *monomotivism*.

În legătură cu materialul motivic al *menuetului* propunem urmărirea evoluțiilor motivice ale fiecărui motiv în parte, precum și mutațiile motivice

α la α_1 ; α_1 la β ; β la β_1 ; $\alpha + \alpha_2$; α_2 la γ ; γ la γ_1

Nucleu intonațional

⁸⁵ Deși în uz termenul de *monotematic* ni se pare impropriu folosit, după opinia noastră ar trebui înlocuit cu termenul *monomotivic*; a se vedea în acest sens capitolul despre temă precum și articolele din *Dicționar*...

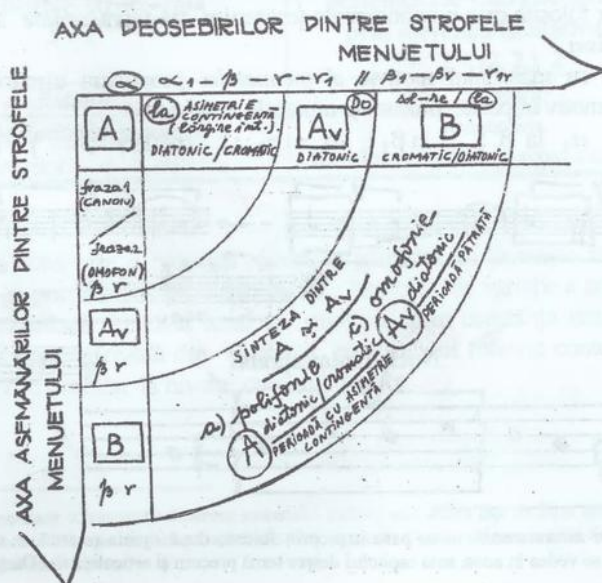
Genealogia înrădirilor motivice



Totalizând cele trei perioade în ansamblul acestei forme tristrofice constatm că este vorba de o anumită tipologie de alcătuire tristrofică, tipologie cunoscută sub denumirea de *Bar*:

- A - prima expunere (Stollen)
- A_v - a doua expunere (Stollen)
- B - concluzia (Abgesang)

Sinteza dintre strofele A și A_v este realizată de concluzia B așa cum se poate sesiza din schema următoare:



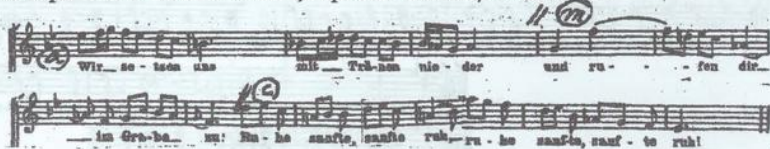
1.2.4 Johann Sebastian Bach

Corul final din *Matthäus Passion*

Finalul acestei capodopere bachiene este conceput în echilibrul unei forme **tristrofice complexe** în care extremele (reprise statice) flanchează o strofă mediană:

A
B
A
 BISTROFIC MARE (pentastorfic mic) BISTROFIC MARE

Tonalitatea de baza este *do minor*, prima secțiune a formei limitându-se la atingerea relativei *Mi_b major* cu revenire la tonalitatea inițială. În secțiunea mediană a formei, elaborarea motivică desfășurată pe parcursul celor 5 fraze ale sale, atinge fa minor, sol minor și spre sfârșit *do minor* (care va deveni anacruza armonică pentru repriza statică a primei secțiuni). Materialul motivic de bază este expus în cadrul unei perioade tripodice (de tipul *a-m-c*) fiecare frază având o extensie de 4 măsuri. Cele 12 măsuri ale primei perioade A deschid discursul muzical din spre *do* spre *Mi_b* (perioada având o dublă expunere A la orchestră și apoi A' la cor și orchestră):



Urmează cea de a doua articulație a primei secțiuni, perioada tripodică A' (a cărei structură identică se va plia pe drumul tonal de întoarcere de la *Mi_b* spre *do*, având de asemenea o prima expunere A' la orchestră și apoi A'' la cor și orchestră):



Bistroficul mare A va consta deci din intersectarea bistroficului mic A-A' (expus la orchestră) cu bistroficul mic A'-A'' (expus la cor și orchestră):

cor și orchestră	A' 12ms. (a-m-c) do--Mi _b	A'' 12ms. (a-m-c) Mi _b --do
orchestră	A 12ms. (a-m-c) do-- Mi _b	A' 12ms. (a-m-c) Mi _b --do

Secțiunea **A**

Secțiunea mediană fiind formată dintr-un lanț de 5 fraze este în fapt un pentastrof mic :

*m*₁

Ruh, ihr aus - ge - sog - nen Gie - der, Ru - het sanf - te, ru - het wohl!

*m*₁^v

ruht, ihr aus - ge - sog - nen Gie - der, Ru - het sanf - te, ru - het wohl!

*m*₂

Ru - er Grab und Lei - chen - stein

*m*₃

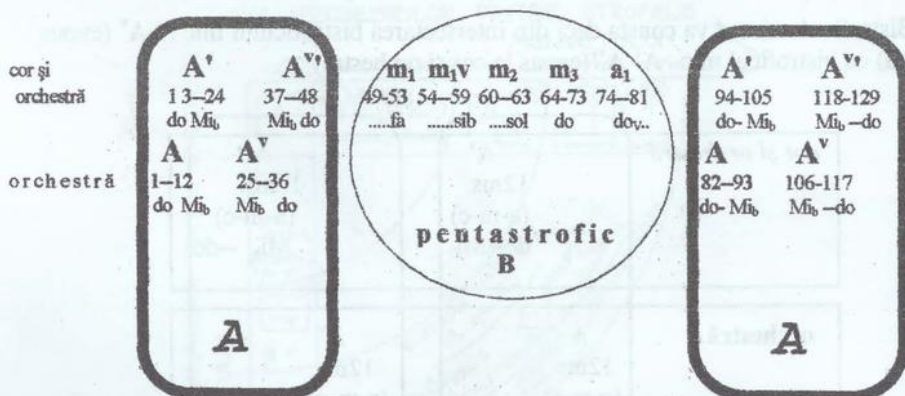
soll dem ängst - li - chen Ge - wis - sen ein be - que - mes Ru - he - kis - sen und der See - len Ruh
- statt, der See - len Ruh - statt sein.
sanf - te, sanf - te ruht!

*a*₁

Höchst ver - gönnt, höchst ver - gönnt, schium - p - em mern da die Au - gen - ein.

Secțiunea A , după cum am mai amintit, va fi reluată ca și o repriză statică.

Schema generală a formei:⁸⁶



⁸⁶ Am indicat numărul măsurilor pentru a putea fi localizată schema de analiză pe partitură. De altfel considerăm absolut necesară parcurgerea analizei cu partitura; analiză ce poate fi sedimentată și prin audierea segmentului imprimat pe documentul CD²

1.3 Forme strofice în clasicism

1.3.1 J.Haydn

Menuet în Mi major (din volumul «XII Menuetts pour clavecin» 1785)

The musical score shows the first two systems of Haydn's Minuet in E major. The first system is labeled 'FRAZA ANTECEDENTA' and the second 'FRAZA CONSECVENTA (REPRIZA)'. Arrows indicate the relationship between the two phrases, with measures 5-8 and 13-16 highlighted.

O formă bistrofică cu repriză, frazele consecvente sunt identice la ambele perioade:

A	A ^v
8	8
a + c	m + c
4 + 4	4 + 4
2+2 2+2	2+2 2+2

1.3.2 Beethoven

*Contradans nr.7 în Fa major*⁸⁷

Este deasemeni un lied bistrofic cu repriză⁸⁸. Materialul muzical al frazelor consecvente este derivat din motivul inițial α, fraza c₁ deschizând discursul melodic pe dominantă (faza cu consecvență imperfectă), fraza c₂ închizându-l pe tonică:

The musical score shows the first two systems of Beethoven's Contradans nr.7 in F major. The first system is labeled 'A' and the second 'A1'. Arrows indicate the relationship between the two phrases, with measures 8-11 and 12-15 highlighted.

A	A ₁
8	8
a c ₁	a c ₂
4 + 4	4 + 4
Fa _L V-V-I-I-V	Fa _V —Fa _L V-I-V-I

⁸⁷ Acest contradans face parte din ciclul celor 12 contradansuri pentru orchestră compuse între 1800-1801. A fost utilizat ulterior de către Beethoven în finalul baletului "Prometeu" (op.43), ca temă pentru variațiunile op.35 (1802) și în finalul Simfoniei a III-a "Eroica" op.55 (1803-1804).

⁸⁸ Liedul bistrofic cu repriză este forma predilectă a temei de variațiuni la clasicii vienezi, astfel încât vom reveni asupra ei în capitolul destinat principului variațional.

1.3.3 W.A. Mozart

Simfonia nr 41 «Jupiter» (Kv 551 partea III-a)

Este o formă mare cu *Da Capo* în genul *Menuet-Trio-Menuet*, atât secțiunea Menuet cât și secțiunea Trio având la rândul lor câte o formă tristrofică mică⁸⁹.

Secțiunea *Menuet* are la bază o perioadă aditivă de 16 măsuri:

A  a (Do)

 c (Sol)

Perioada este deschisă tonal deoarece debutează în *Do* major și cadențează în *Sol* major.

A doua strofă a *Menuetului* este o perioadă indivizibilă de 8 măsuri, articulată printr-o pedală pe *Sol*, pedală prelungită printr-o lărgire exterioară de 3 măsuri:

A₁ 

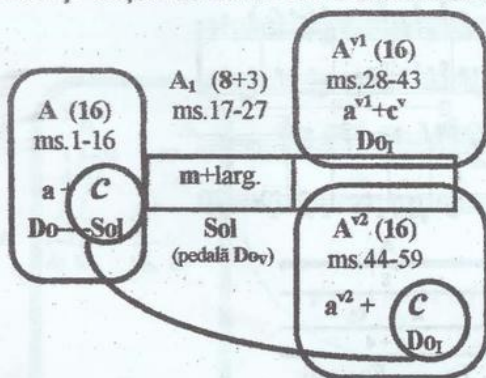
Repriza (a treia strofă a *Menuetului*) puternic dinamizată este articulată cu două perioade aditive de câte 16 măsuri fiecare, ambele contribuind la echilibrarea formei ternare de care aminteam în debutul prezentei analize:

Av₁ 

Av₂ 

STRICTO

În esență secțiunea *Menuet* este structurată astfel:



Pe lângă aspectul particular al acestei forme tristrofice (datorita celor doua ipostaze ale reprizei: A^{v1} și A^{v2}), subliniem identitatea de principiu a frazelor conclusive din prima și

⁸⁹ Recomandăm în continuare urmărirea analizei după partitură, deoarece nu ne putem permite la acest nivel ca să cităm exemplul muzical integral. Pentru evitarea oricăror confuzii vom indica de fiecare dată numărul măsurii (a măsurilor) prin care se poate repera fragmentul de referință pe partitură.

ultima strofă⁹⁰. Diferența dintre ele este de ordinul planului tonal: prima frază conclusivă este în *Sol* major, pe când ultima frază conclusivă este în *Do* major⁹¹.

Secțiunea *Trio* are de asemenea o formă tristrofică, de data acesta cu repriza doar ușor dinamizată (la nivelul frazei consecutive):

Diagram illustrating the structure of the *Trio* section, showing measures 60 to 87. The structure is divided into three parts: *B*, *retranziție* (transition), and *B'*.

Part B (Measures 60-67): Includes sub-sections *B₁* and *m*. The key signature changes from *Do* to *La* (pedală *mi*).

Part retranziție (Measures 75-79): Includes sub-sections *D_D*, *D_D*, *D_D*, and *D_D*. The key signature changes from *La* to *Do*.

Part B' (Measures 80-87): Includes sub-sections *a + c'* and *m*. The key signature changes from *Do* to *La*.

Accompanying musical notation shows the piano part with *TRIO* markings and dynamic markings like *DO V* and *DO V*.

Menuetul va fi reluat *Da Capo* (însă conform tradiției nu vor mai fi executate repetițiile interioare).

Diagram illustrating the structure of the *Menuet* section, showing measures 1-16 and 17-27. The structure is divided into three parts: *A*, *TRIO B*, and *A_(Da Capo)*.

Part A (Measures 1-16): Includes sub-sections *A₁* and *Do I*. The key signature changes from *Do* to *La* (pedală *mi*).

Part TRIO B (Measures 17-27): Includes sub-sections *B₁* and *B'*. The key signature changes from *La* to *Do*.

Part A_(Da Capo) (Measures 28-43): Includes sub-sections *A₁* and *Do I*. The key signature changes from *Do* to *La* (pedală *mi*).

Accompanying musical notation shows the piano part with *TRIO* markings and dynamic markings like *DO V* and *DO V*.

⁹⁰ A se compara în partitură măsurile 9-16 cu măsurile 52-59!

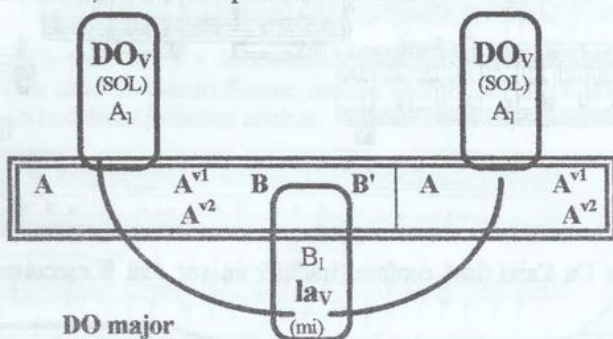
⁹¹ Fraza la care ne referim este vehicul de modulație, prima dată deschide perioada *A* în tonalitatea dominantă, a doua oară închide perioada *A* în tonalitatea de bază. Asupra acestui aspect al modulației prin structură am insistat mai în detaliu în volumul întâi al Cursului nostru de Forme (Litografiat pentru uz intern de Academia de Muzică din Cluj în anul 1990). A se vedea de asemenea articolul *Modulația* din Dicționar...

În echilibrarea acestui tristrofic mare există anumite similitudini, poate chiar corespondențe. Astfel atât strofele **A-A'** cât și **B-B'** sunt alcătuite din modele structurale periodice; **Menuetul** - perioade mari de 16 măsuri (8 măsuri antecedent + 8 măsuri *conclusiv*); **Trioul** - perioade obișnuite de 8 măsuri (4 măsuri antecedent + 4 măsuri *consecvent*)⁹². Strofele mediene, în schimb, la ambele secțiuni sunt perioade indivizibile de 8 măsuri susținute pe câte o amplă pedală:

în cazul **Menuetului** o pedală pe sol (= Do_v) iar

în cazul **Trioului** o pedală pe mi (= la_v).

Atât strofa **A₁** cât și strofa **B₁** sunt continuate cu 3, respectiv 4 măsuri (ce au însă roluri diferite); în cazul **Menuetului** 3 măsuri de complement cadențial (lărgire exterioară), pe când în cazul **Trioului** 4 măsuri de retranziție spre repriza lui **B** (printr-un lanț de contradominante). Aceste perioade indivizibile se constituie în axe de echilibru pentru fiecare secțiune în parte, iar în ansamblul întregului **B₁** devine axul central atât prin situarea sa în exact mijlocul lucrării, cât mai ales prin contrastul tonal⁹³:



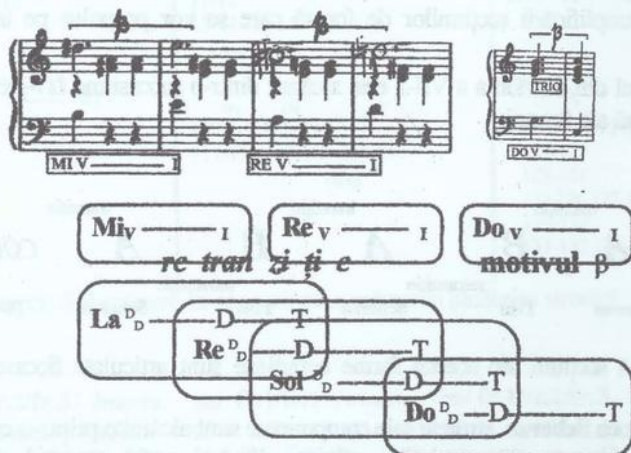
Strofa mediană **B₁** atingând tonalitate minoră relativă marchează și prin acest contrast modal locul central pe care-l ocupă. Este de fapt antipolul strofei mediene din **Menuet** unde perioada indivizibilă **A₁** se așează pe o dominantă care ne pregătește repriza dinamică a menuetului prin ipostazele **A^{v1}** și **A^{v2}**. În schimb ambele strofe mediene sunt perioade indivizibile rostite pe o pedală de dominantă (dominanta lui **Do** major, în primul caz și dominanta lui **la** minor în al doilea caz), perioade detașate de reprizele care urmează printr-un pasaj elastic (*lărgire exterioară* - în primul caz, *retranziție* în al doilea caz).

Dacă lărgirea exterioară a lui **A₁** este marcată retoric printr-un motiv cadențial centrat în jurul sunetului *sol* unde optimele *mi-do* vin să reaseze explicit tonalitatea de bază, în cazul **B₁** retranziția de care am vorbit se prezintă cu totul altfel. Apărută în contextul unui discurs muzical bazat pe un motiv armonic de esența unei replieri *centripete* de tip *D-T* această retranziție pregătește reasezarea reprizei printr-un lanț dominantic (^o_D - D). Această repliere dominantică se va impune ca atmosferă definitorie a

⁹² Este momentul să subliniem faptul că nu am greșit când am denumit prima frază *conclusivă* și a doua *consecventă*. În primul caz perioada se încheie cu un material motivic evoluat din primul, pe când în al doilea frazele folosesc *consecvent* același material motivic, deci termenul *consecvent* este la locul său.

⁹³ Sunt singurele măsuri spuse în minor și nu oricum, ci prin dramatismul tensionat al unei pedale pe dominantă (*la_v* unde în repetate rânduri se ciocnesc *re - re_v - fa_v* cu *mi* (vezi ms.68-75) atingând paroxismul în incizia melodică *re³ - do³ - re² - mi²* (discantul măsurilor 72, 73, 74, 75).

dominantă ($P_D - D$). Această repliere dominantică se va impune ca atmosferă definitorie a întregului *Trio* grație motivului armonic β . Cele 4 măsuri de retransiție stratifică tot atâtea nivele ale unor substituționalități funcționale:



Trioul în ciuda tradiției debutează tot în tonalitatea de bază, mai mult chiar, articulând o structură periodică pătrată și într-o oarecare măsură chiar simetrică. Contrastul de factură a celor două motive β și γ fiind singurul element surpriză al acestei strofe. Densității armonice a motivului β , care ocupă primii 4 timpi ai frazei printr-o expunere lapidară β , i se opune linearismul mersului continuu de optimi al motivului cadencial γ . Simetria pătrată ne este oferită de relația *antecedent* [$\beta - \gamma$] și *consecvent* [$\beta - \gamma'$]. Cu atât mai de efect va fi surpriza strofei mediene B_1 a cărei izbucnire pe dominantă relativei minore își validează astfel pe deplin expresia despre care am mai amintit.

Referitor la această strofă mediană B_1 dorim să subliniem în încheiere un mic amănunt care pentru economia întregii simfonii ni se pare esențial:

motivul circular de circumscriere a funcțiunii (la_V) în primul caz anticipă	
același motiv circular de circumscriere a tonicii (DO_I) din finalul simfoniei	

marcând astfel drumul de la tensiunea dramatismului dominantei relativei minore până la deschiderea *olimpiană* a finalului simfoniei, atât de sugestiv denumită *Jupiter*.

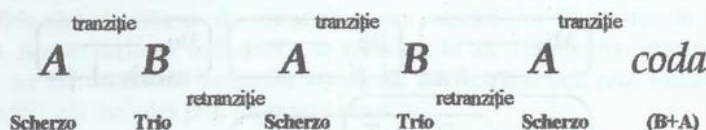
1.3.4 L.v. Beethoven

Sinfonia a VII-a (op.92 partea III-a)

În Scherzo-ul beethovenian se păstrează principal aceleași componente ale formei mari cu trio cu mențiunea însă că secțiunea *menuet* este înlocuită cu cea de *scherzo* (secțiune care are caracteristicile sale aparte).

desprinde articulația muzicală de orice aluzie la un model structural periodic. Se crează senzația că alcătuirile periodice când apar totuși, sunt niște «cite arhaizante» în contextul unui limbaj conceput altfel⁹⁴. «Dezinvolvura structurală» din interiorul secțiunii *scherzo* este una din cauzele amplificării secțiunilor de formă care se vor propulsa pe un alt nivel al complexității.

Scherzo-ul din Simfonia a VII-a este alcătuit dintr-o succesiune **tri-penta-strofică** a secțiunilor de bază ale formei:



Cele două secțiuni ale acestei forme complexe sunt articulate fiecare într-o formă ternară.

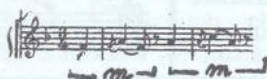
În secțiunea *Scherzo* strofele sale componente sunt alcătuite printr-o complexitate ce depășește chiar și construcțiile periodice atipice, dându-i astfel aspectul de dinamizare continuă. În contrabalans, secțiunea *Trio* operează cu modele structurale periodice care devin adevărate puncte de stabilitate prin imuabilitatea "nemișcării" lor.

Fizionomia acestui *tripentastrofic* complex ar putea fi definită în primul rând astfel:

SCHERZO - TRIO - SCHERZO - TRIO - SCHERZO - Coda
 (Dinamic) [Static] (Dinamic) [Static] (Dinamic) [Static]/(dinamic)

Secțiunea *A* (*Scherzo*) este o formă tristrofică mare la baza căreia se găsește următorul material muzical:

un segment muzical introductiv bazat pe celula motorică *m* :



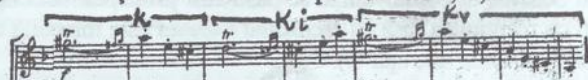
un segment expozitiv bazat pe dinamica celulelor *x* în conexiunea motivică α :



un segment elaborativ bazat pe evoluțiile celulare x_1 în contextul motivic α_1 :



un segment cadențial conclusiv bazat pe motivele *k*, *k*¹, *k*² :



⁹⁴ În secțiunea B a prezentului volum am atins acest fenomen în subcapitolul intitulat "Desprinderi de gândirea periodică"

Cele trei fraze ce definesc fizionomia acestui Scherzo apar de-a lungul unei secțiuni în felul următor:

α Fa 3-4-5-6 7-8-9-10	α_1 11-12 13-14-16-15 $\alpha_1 v_1$ α_1 α_1 107-108 109-110 111-112-113-114-115-116 $\alpha_1 v_2$	k, k', k'' La 17-18-19-20 21-22-23-24 k, k' Do 117-118 119-120 121-122 123-124 125 126 127-128 129-130 131-132 133-134-135-136 $k k''$
α α' Sib 67-69 70-73 74-77 78-81 Fa 91-94 95-96-97-98 α α'		

Secțiunea *Scherzo* are în consecință următoarea alcătuire strofică:

A	A ₁	A ^v
m/ fr.1/fr.2/fr.3/ /tranziție. (2 + 22 ms.) (40 ms.) ms. 1-24 25-63 Fa La	m/ fr.1/fr.1/ /tranziție. (2 + 16 ms.) (7 ms.) 64-81 82-88 Sib	m/ fr.1/fr.2/fr.3 (2 + 46 ms.) 89-136 Fa Fa

O tranziție de 12 măsuri, bazată pe celulele motorice *m* și *x*

ms. 137- 138- 139- 140-141- 142- 143- 144- 145- 146- 147- 148

m m m m m m x x pedală la

Fa.....(unison la = Re_v)

va permite instaurarea celei de a doua secțiuni a formei *Trio*-ul.

Secțiunea *Trio*, datorită componentelor sale expuse în structuri periodice, articulează cu mare claritate o formă tristrofică. Echilibrul bifrazic al unor perioade mari (antecedent 8 + consecvent 8 = perioadă 16) este cel care ne relevă modelele structurale la care ne referim.

Cele trei strofe ce alcătuiesc secțiunea *Trio* se derulează astfel:

B	B _v	B ₁	retranzizie	B'
(16)	(16) //	(16+2)	(8)	(16)
ms. 141-156/157-164 165-172/173-180 181-188/189-196+197-198// 199-----206 207-214/215-222				
Re	Re _v			Re

Retranziția spre reluarea Scherzo-ului se realizează cu același material motivic utilizat în B₁ (ms.223-236).

În cazul în care am conștientizat secțiunile *Scherzo* și *Trio* putem foarte ușor să constatăm că derularea acestui *tripentastofi c* complex operează în esență cu *reprise statice* (dinamizările sunt în interiorul secțiunii *Scherzo* și în contextul tranzițiilor, aceste dinamizări

preluându-se identic cu fiecare repriză și pe întreg parcursul derulării forme)⁹⁵. În interiorul secțiunii *Scherzo* se întâmplă un amplu proces de elaborare celular-motivică, strofele sale fiind în fond **articulații muzicale neperiodice**. Tranzițiile și retranszițiile - după cum am mai subliniat - rezultă din același proces dinamic de evoluție celular-motivică.

Reținem în încheiere câteva succinte observații asupra relațiilor tonale.

În *Scherzo* prima deschidere este **La major** pentru ca apoi prin **Si_b** major să se revină înapoi la **Fa major**.

În *Trio*, tonalitatea **Re major** se păstrează constant, iar față de aceste relații tonale singurul sunet pivot rămâne sunetul **la** (nu întâmplător sunetul **la** va fi folosit în unison la tranziții):



În acest **tripentastrofic** de alternență a secțiunilor *Scherzo-Trio*, ipostaza dinamică a primei secțiuni, pe lângă articularea neperiodică, mai este subliniată și de relațiile tonale dintre strofele sale (**Fa-La-Si_b-Fa**); pe când ipostaza statică a celei de a doua secțiuni, alături de articularea periodică a strofelor sale, mai este întărită și de constanța tonalității **Re major**:

Coda					
SCHERZO -	TRIO -	SCHERZO -	TRIO -	SCHERZO -	SCHERZO - TRIO ⁹⁶
(Dinamic)	[Static]	(Dinamic)	[Static]	(Dinamic)	[Static]/(dinamic)
ms. 1-----136	149---222	237-----396	409---482	497-----63	2645-648 [649-653]
	137-148 transiție	223-236 retranz.	397-408 tranz.	483-496 retranz.	633-644 tranz.
Fa----Fa [La-Si _b]	Re	Fa----Fa [La-Si _b]	Re	Fa----Fa [La-Si _b]	RE/re Fa

1.4 Forme strofice în romantism

1.4.1 Robert Schumann:

Aveu din suita «Carnaval» op.9

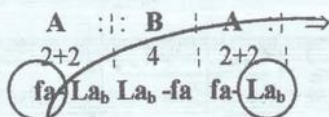
Este o miniatură în adevăratul sens al cuvântului, având la bază 3 perioade substructive de câte 4 măsuri fiecare:



⁹⁵ Această constatare se poate verifica prin comparația măsurilor 1-136 cu 237-396 și cu 496-632 pentru *SCHERZO*; apoi măsurilor 149-222 cu 409-482 pentru *TRIO*. Mai mult chiar tranzițiile și retranzițiile sunt identice; a se compara în acest sens **tranzițiile de la SCHERZO la TRIO** măsurile 137-148 față de 397-408 respectiv față de 633-644; precum și **retranzițiile de la TRIO la SCHERZO** măsurile 223-236 față de măsurile 483-496.

⁹⁶ Sugestia unui perpetuum mobile întrerupt de cele 5 măsuri ale cadenței finale.

Formă tristrofică în care repriza A este statică (un adevărat *Da capo*) lucrarea rămânând în consecință deschisă din punct de vedere tonal la relativa majoră La_b :



1.4.2 Frederic Chopin:

Preludiu în La major op.28 nr 7

Acest monostrofic este o perioadă mare bazată pe fizionomia aceluiași motiv α , evoluțiile sale rămân riguros circumscrise în spațiul celor două măsuri inițiale; de unde strictețea modelului structural echilibrat bifrazic

A

Perioadă mare

16 măsuri

antecedent consecvent.

8 8

2 + 2 2 + 2 || 2 + 2 2 + 2
 $\alpha \alpha^v \alpha^v \alpha^v \alpha \alpha^v \alpha^v \alpha^v$
 La I_4^6 I

1.4.3 Johannes Brahms:

Simfonia a III-a op.90 (partea III-a)

Această mișcare articulează o formă tristrofică mare, în care principal strofa mare A este reluată identic, în chip de repriză, după enunțarea strofei mediene C^{97} :

A	C	A	Coda
A A' B retranz. A''	C Cv D C'' d'' r etranziție	A A' B retranz. A''	
1-12 13-24 25-36 37-40 41-52(53)	54-61 62-69 70-78 79-86 87-93/94-98	99-110 111-122 123-134 135-138 139-150	151-163

La nivelul secțiunii A (măsurile 1-53 - în corespondență cu măsurile 99-150) strofele componente sunt principal unități de 12 măsuri. Astfel perioadele A A' și A'' sunt perioade tripodice de tipul $a-c_1-c_2$ (unde fraza a doua este o consecvență imperfectă):

⁹⁷ Măsurile 1-52 își găsesc corespondența muzicală în măsurile 99-151.

în cazul strofei **B**, fiind vorba de un proces de elaborare motivică β , segmentarea frazeologică prezintă următoarea "asimetrie":

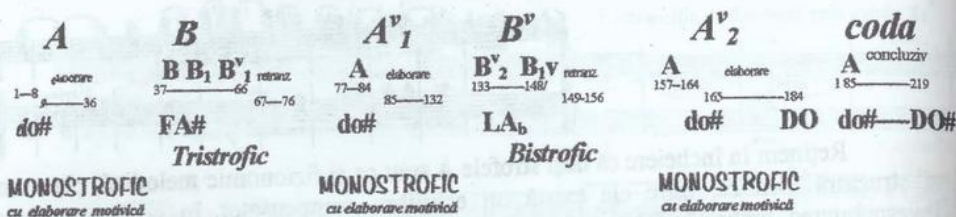
Secțiunea mediană C^{98} operează în schimb cu unități de limbaj de 8 măsurile articulate evident după model structural periodic:

Reluarea strofei **D'** primește funcție de retransiție prin acumularea treptată a celulei x de anticipare a lui α :

⁹⁸ Deși logic ar fi trebuit să urmeze Secțiunea mare *B*, pentru a evita confuziile am preferat să corelăm simbolurile articulațiilor componente cu simbolul generalizator. Secțiunea mare *A* este compusă din perioadele *A-A'-B-A''* iar secțiunea mediană fiind compusă din strofele *C-D-C* o denumim *C*.

1.4.4 A. Bruckner Adagio din Simfonia nr.7 în Mi major⁹⁹

Adagio din Simfonia nr.7¹⁰⁰ este conceput în tonalitatea do# minor, articulând o formă tripentastrofică a cărei complexitate rezidă în primul rând din procesul de elaborare continuă a materialului motivic inițial. Ne găsim în fața unei noi soluții de părăsire a modelului structural periodic, mai ales la nivelul strofelor A în care perioada tripodică inițială (alcătuită și așa asimetric 4+2+2) devine premiza unei continue elaborări motivice¹⁰¹.



Secțiunile A au la baza o structură inițială periodică limitrofă cu un tripodic:

Acest adevărat nucleu tematic¹⁰² A formează împreună cu amplul proces de elaborare motivică care-i urmează un adevărat monolit **Monostrofic** de fiecare dată altfel

⁹⁹ Compusă între anii 1881-1883 această simfonie îi va aduce celebritatea lui Bruckner, mai ales pentru inconfundabila parte a doua. Lucrarea a fost prezentată în primă audiție de către orchestra din Leipzig, dirijată de Arthur Nikish, la 30 decembrie 1884 (la două luni după ce compozitorul împlinea 60 de ani!).

¹⁰⁰ Partea a doua a Simfoniei nr. 7 a fost scrisă cu presentimentul morții lui Wagner. Tristul eveniment (din 13 februarie 1883) îl va surprinde pe autor în momentul definitivării acestei pagini. Anton Bruckner mărturisea despre coda acestui Adagio că a scris-o cu simțământul unui Requiem în memoria celui pe care l-a iubit până la idolatrizare.

¹⁰¹ Aceste Secțiuni ale formei sunt în fond forme monostrofice cu elaborare (proces din care rezidă complexitatea acestui tripentastrofic).

¹⁰² Fiind vorba de declanșarea unui proces de elaborare motivică, putem spune că asistăm la "tematizarea" articulației strofice. Această strofă cu elaborare fiind o consecință a evoluției limbajului muzical de pe platforma depinei sale maturizării.

Cele două secțiuni B în schimb sunt alcătuite din perioadele B (4+4 măsuri unde
eventual folosește același material motivic ca și antecedentul-diferind doar prin cadență):

(Moderato)

și perioada mediană B¹:

măsurile 45-46-47-48

măsurile 49-50-51-52

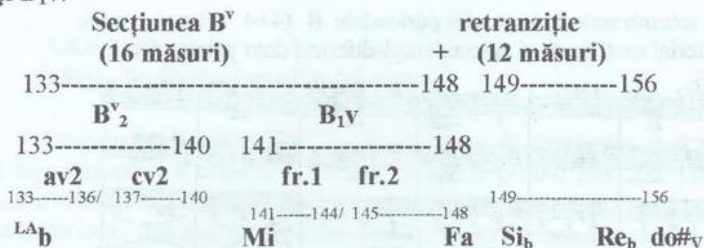
Repriza dinamică articulează un tristrofic prin expunerea în stretto a motivului (β):

prima secțiune B

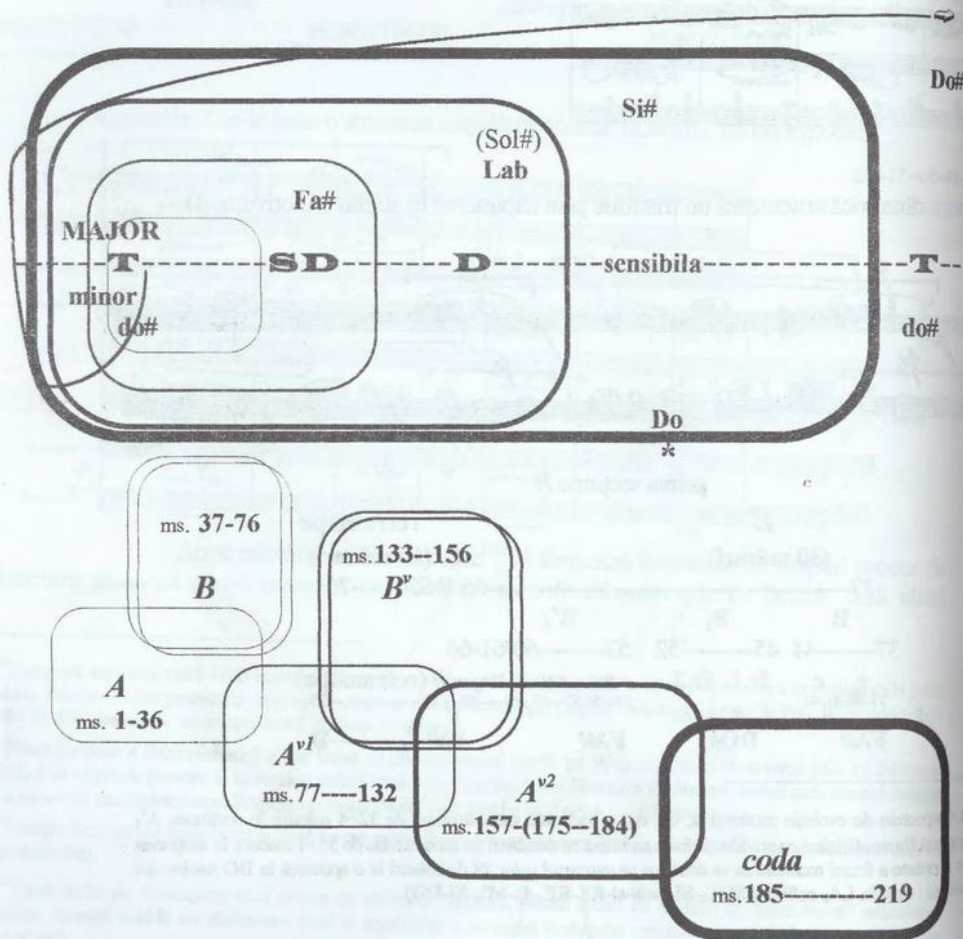
B			retranziție	
(30 măsuri)			+ (10 măsuri)	
37—————66 // 67————76				
B	B₁	B₁		
37—44	45—52	53—60/61-66		
a c	fr.1 fr.2	av cv <i>lărgire.// (retranziție)</i>		
37-40 41-44	45—48 49—52	53—56 57—60 / 61—66 // 67—76		
FA#	DO#	FA#	do#^D D——D	

Secțiunea A aspectele de evoluție motivică α , α_1 , α_2 , α^v definesc monostroficul de 32+4 măsuri; în secțiunea A^v, se grupează frazic utilizând cu predilecție fraza mediană m derulând un monostrofic de 55+1 măsuri; în secțiunea A^v se pune cu prioritate a frazei mediene m va conduce pe parcursul celor 28 de măsuri la o apoteoză în DO major (pe parcursul modulațiilor: do#-fa-LA₆-sol#-fa#-SOL₆-SI₆-sol#-si-RE-RE₆-fa-MI₆-SI-DO).

Secțiunea B^v are o formă bistrofică deoarece utilizează doar alăturarea B^v_2 și B^v_1 :



În cadrul acestui *tripentastorfic complex* relațiile tonale dintre secțiunile formei nu sunt întâmplătoare, ele urmând să marcheze în macrostructură *spirală evoluției* de la tonica minoră (do#) prin subdominantă și dominantă majoră ($Fa\#$ - La_b [enarmonicul lui $Sol\#$]) la punctul culminant (tonalitatea majoră a sensibilei - prin enarmonie $Do = Si\#$) replindu-se la tonalitatea de bază cu rezolvarea picardiană ($Do\#$):



1.5 Forme strofice în muzica secolului XX

În analizele care urmează vom încerca să parcurgem câteva lucrări scrise în secolul XX deși chiar și acum la începutul noului mileniu există o anumită prudență, dacă nu chiar rezervă, în abordarea de la nivelul unui curs de analiză a fenomenului componistic contemporan¹⁰⁴. Subliniem pentru început faptul că «defunctul secol XX» a marcat o diversificare fără precedent a organizărilor sonore fapt pentru care am asistat la apariția unor varii orientări stilistice. Această diversificare a generat o adevărată mozaicare a creației muzicale din care s-au ivit aproape simultan niște capodopere muzicale foarte contrastante ca limbaj, ca stil, sau ca expresie¹⁰⁵. În ceea ce privește principiul stroficității am ales un preludiu pentru pian de Debussy¹⁰⁶, două coruri¹⁰⁷ și două lucrări pentru orchestră¹⁰⁸.

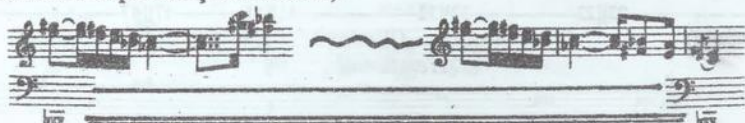
1.5.1 Claude Debussy

Voiles (nr.2 din Preludii vol II)

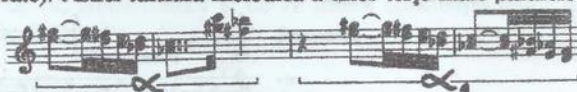
Acest preludiu își limitează intonațiile la cele șase sunete ale unei organizări sonore de tip hexatonal:



Lipsa semitonului conduce înspre o stare de imponderabilitate direcționată totuși în centrul sonor Si_b (însoțirea discursului muzical pe o pedală a unui Si_b din subcontraoctavă între ms.10-61 argumentează cu prisosință acest lucru):



În stările de multivocalitate straturile armonice se realizează prin acumulări de terțe mari (sau după caz de cvarte micșorate). Astfel turnura melodică a unor terțe mari paralele va defini fizionomia motivelor α și α_1 :



¹⁰⁴ Alcătuirile strofice în muzica secolului XX le-am grupat în tratatul nostru de forme (Vol II ed.1994, Academia de muzică Cluj) în patru mari categorii: 1) Sugestii strofice în muzica serială; 2) alcătuirii strofice în muzica impresionistă; 3) Forme strofice în neomodernismul de inspirație folclorică și 4) Principiul stroficității în creații de orientare neoclasică.

¹⁰⁵ Socotim utilă o succintă rememorare a celor mai semnificative creații europene grupate pe decenii:

În primul deceniu: *Tosca* (1900) și *Cio-cio-san* (1904) [Puccini] *Salomeea* (1905) [R. Strauss], *Erwartung* (1909) și *Gurrelieder* (1901-11) [Schönberg], *Pelléas și Melisande* (1902) și *Marea* [Debussy], *Rapsodiile române* (1901) și *Suita I* (1903) [Enescu];

În al doilea deceniu: *Cavalerul rozelor* (1911) și *Simfonia Alpilor* (1915) [R. Strauss], *Petrușca* (1911) și *Sacre du printemps* (1913) [Stravinski], *Simfonia III* (1919) [Enescu], *Simfonia clasică* (1918) [Prokofiev], *Pierrot lunaire* (1912) [Schönberg] sau *Castelul prinului Barba Albastră* (1918) [Bartók];

În al treilea deceniu: *Dragostea celor trei portocale* (1921) [Prokofiev] *Sonata în fa#* (1924) și *Sonata III-a* (1926) [Enescu], *Wozzeck* (1925) [Alban Berg], *Turandot* (1926) [Puccini], *Năpasta* (1928) [Sabina Drăgoș], *Pinii din Roma* (1924) și *Serbări române* (1929) [O. Respighi];

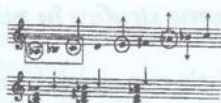
În deceniul patru *Oedip* (1931) și *Săteasca* (1938) [Enescu], *Mathies der Mahler* (1934) [Hindemith] *Muzica pentru coarde, celestă și percuție* (1936) [Bartók] sau *Lulu* (1937) [Alban Berg] ș.a.m.d.

¹⁰⁶ În ceea ce privește alcătuirea strofică în serialismul dodecafonic nu am crezut de cuvință că trebuie să insistăm deoarece principiul de formă este suficient de nerelevant.

¹⁰⁷ În zona neomodernismului prelucrărilor de folclor.

¹⁰⁸ Din marea zonă a neoclasicismului contemporan.

Acordurile mărite înălțuite din ton în ton care însoțesc motivele α începând cu măsura 15 reprezintă în fond o sinteză verticală a orizontalității hexatonale:



Prima strofă are deci următoarea alcătuire:

A=22ms.

a	a ^v ₁	a ^v ₂
4+2[3]	4+1	2+4+2
[centru Si _b]		

Această strofă de debut este cea mai bine conturată atât din punctul de vedere al structurării cât și din cel al organizării sonore, fiind de altfel articulația muzicală cea mai extinsă. Hexatonalul la_b-si_b-do-re-mi-fa_# își derulează expresivitatea imponderabilității sale în jurul aceluși Si_b care devine mai degrabă reper al spațializării discursului muzical (subcontraoctava pedalei Si_b) decât centrul sonor al unei virtuale gravitații a turnurilor melodice¹⁰⁹

Următoarele strofe sunt mai puțin extinse (în general 10 măsuri cu o singură excepție de 6 măsuri), fiecare dintre ele având în schimb la bază un motiv caracteristic: motivele β și β^v pentru articulațiile B și B^v, respectiv motivul frază γ pentru articulațiile C și C^v.

Schema generală a formei¹¹⁰:

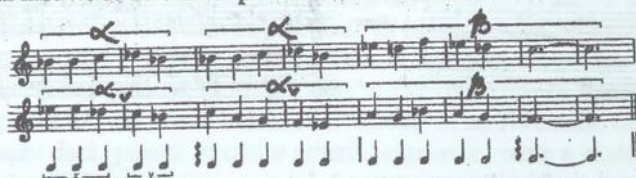
¹⁰⁹ Titlul este suficient de sugestiv în acest sens, senzația de plutare permanentă fiind în ultimă instanță cea dorită.

¹¹⁰ Recomandăm urmărirea detaliilor analitice pe partitură deoarece schema generală a formei am raportat-o cu exacerbată la aceasta prin numerotarea măsurilor sale.

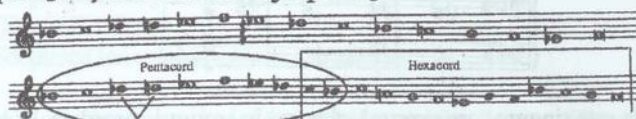
1.5.2 Bela Bartok

Cântec de nuntă

Cele "Patru cântece slovace" din care face parte prezenta lucrare sunt prelucrate de Bela Bartok pentru cor mixt și pian. Structura originală a cântecului rămâne punctul fix și fără echivoc al articulărilor strofice. În cazul *cântecului de nuntă*, ne găsim în fața unei perioade de 16 măsuri (cu antecedentul de 8, respectiv consecventul de 8 măsuri) unde materialul motivic se derulează prin contrastul totalizării:



Structura modală a cântecului se conturează din joncțiunea unui pentacord minor/MAJOR pe Si_b ¹¹¹ și un hexacord major pe Mi_b :



Cele 8 măsuri ale introducerii pianului propun o primă *disponibilitate armonică* a acestei organizări sonore¹¹²:



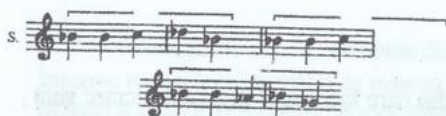
Prima strofă expune cântecul la partida de sopran care este acompaniată de către pian. Drumul primei strofe este jalonat de Si_b , Major/minor și de re minor (fluctuația terței re-re_b, fiind validată plenar la nivelul verticalităților):



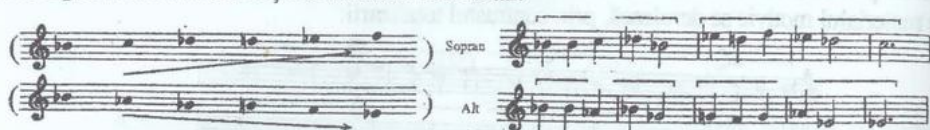
Strofa a doua prelucrează cântecul printr-o polifonie non-imitativă la doua voci care urmăresc în prin plan rigoarea unei osaturi ritmice:

¹¹¹ fluctuația terței din cadrul primului pentacord este exprimată sintetic în acordul biterțial (numit în muzicologia bartokiană *acordul α* (re becar-fa-si_b-re_b))

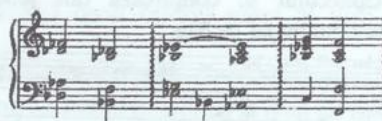
¹¹² Am folosit în mod deliberat sintagma *disponibilitate armonică* deoarece, după opinia noastră, în cazul unei muzici modale hegemonia tinerii melodice subsumează și logica suprapunerilor "acordice", logică ce poate fi urmărită și în sintezele verticale ale tinerii melodice. Asupra acestei probleme va fi necesară deschiderea unei ample dezbateri pe urma căreia să se stabilească cu obiectivitate perimetrul fințării așa numitei "armonii modale".



S.
A. fizionomia melodică a vocii a doua fiind rezultată din evoluții
motivice predilect inversate față de modelul vocii întâi.



Drumul strofei a doua se centrează între re_b - prin La_b spre Fa :



Strofa a treia este singura care exprimă cântecul în izoritmie acordică la 4 voci:



Ultima strofă reia cântecul cu tenorul dublat la octava superioară de către vocile altului și ale sopranului. Melodia originală este însoțită armonic de pian:



Condensând mersul armonic al ultimei strofe, reținem drumul firesc de la Si_b^I până la Fa^I (Si_b^V):



În final suntem datori cu o concluzie asupra formei muzicale care s-a putut desluși din parcurgerea acestui cor.

Am sesizat **patru strofe** care au însemnat tot atâtea reluări ale cântecului original (cele 16 măsuri ale perioadei inițiale), deci ne găsim în fața unui **tetraftoric**. În cazul când luăm în considerație și alte elemente ale construcției sonore constatăm că aceste patru strofe se pot grupa în mai puține secțiuni conturând fie un **Bi-strofic** fie un **Tri-strofic** mare.

De exemplu dacă punem în cântar criteriul expunerii vocale a cântecului am putea defini lucrare drept un **Tristrofic mare**:

- Secțiunea întâi **unison** (Strofa I)
- Secțiunea doua **polifonic și armonic** (Strofa II + Strofa III)
- Secțiunea treia **dublu unison** (Strofa IV).

Dacă luăm în calcul numai criteriul cadențarilor sesizăm doar un **Bistrofic mare**:

- Secțiunea întâi Si_b - Fa (Strofa I cadența *re* + Strofa II cadența *Fa*)
- Secțiunea doua Sol_b - Fa (Strofa III cadența *re* + Strofa IV cadența *FA*)

În cazul când ținem cont și de criteriul agogic după care Strofa IV, prin scititura pianului, se detașează de strofele anterioare descoperim logica unui alt **Bistrofic mare**:

- Secțiunea întâi Introducerea pianului + Strofa I, II, III
- Secțiunea doua intermediul pianului + Strofa IV și "modelarea" cadenței

finale a pianului.

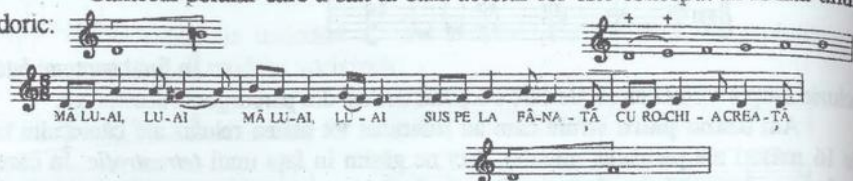
În schema generală a formei vom marca și cele trei ipoteze de «macro»-structurare strofică:



1.5.3 Tudor Jarda

«Mă Luai luai»

Cântecul popular care a stat la baza acestui cor este conceput în limita unui hexacord doric:



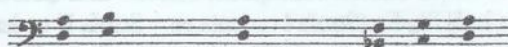
cele două intervale caracteristice **sexta mare** (pentru prima turnură melodică) și **terța mică** (pentru cea de a doua) definesc în fond **MAJOR-minorul doric**.

Cântecul este însoțit cu isonul dublu **re-la** (expresia stabilității modale):



În strofele următoare acest ison evoluează astfel:

pentru Strofa II:



pentru Strofa III:



pentru Strofa IV:

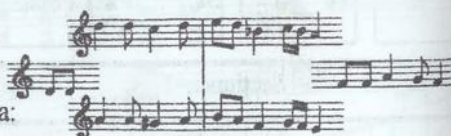


pentru Strofa V:



realizând un adevărat «neo-organum»¹¹³ de cvinte.

Strofele V și VI sunt tratate polifonic, relația imitativă fiind realizată prin stretto între ipostaza originară a melodiei și evoluția acesteia:



¹¹³ Dacă *gemellus* și mai ales *faux-bourdon*-ul sunt *maniere discursive* firești în tonal-funcțional, *organum*-ul se va practica într-o nouă ipostază doar în *plurifonia modală* (vezi articolele *Neoorganum* și *Maniere discursive* din *Dicționar...*)

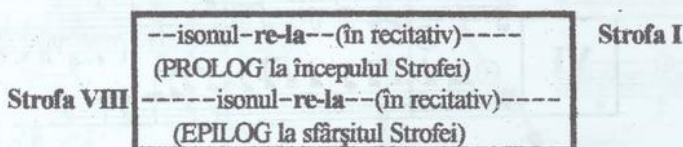
Evoluția melodică la care ne-am referit va împinge etosul modal în spre eolic:



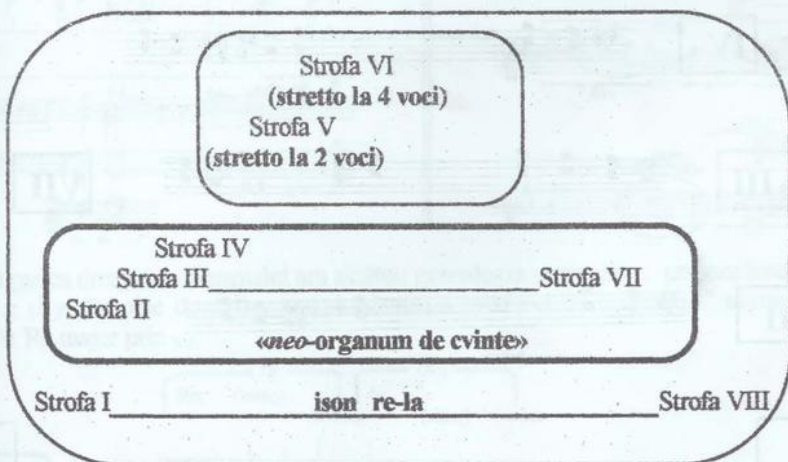
Din trunchiul comun al unui tetracord minor se desprind astfel două determinări modale:



În continuare observăm cum strofa VII corespunde strofei III iar ultima strofă este replica simetrică a primei (deoarece recitativul **re-la** precede prima strofă cu funcție de **prolog** și succede ultima strofă cu funcție de **epilog**, ambele strofe fiind rostite pe isonul dublu **re-la**):



Cele opt strofe ale acestui cor (determinate de cele opt apariții ale aceluiași cântec) sunt gândite într-o gradație firească pentru arta succesiunii:



Ar fi desigur posibil ca prin unele observații de ordin speculativ să grupăm aceste strofe în câteva secțiuni ale formei:

De exemplu Strofa I și Strofa VIII *prologul și epilogul* formei Strofele II III și IV *Secțiunea de evoluție omofon armonică*; Strofele V și VI *Secțiunea polifonică mediană* etc. Considerăm însă aceste ipoteze de structurare interioară ale formei doar simple speculații atâta timp cât autorul sudează organic trecerea de la isonul dublu la diferitele ipostaze ale «organumului de cvinte» și deschiderea discursului polifonic. În acest sens pot sta mărturie Strofele II - V (2 voci stretto-2voci "organum") și mai ales Strofa VII care se instaurează "în stretto" preluând treptat omofonia cvintelor paralele la tenor și bas (ajungând abia în măsura a

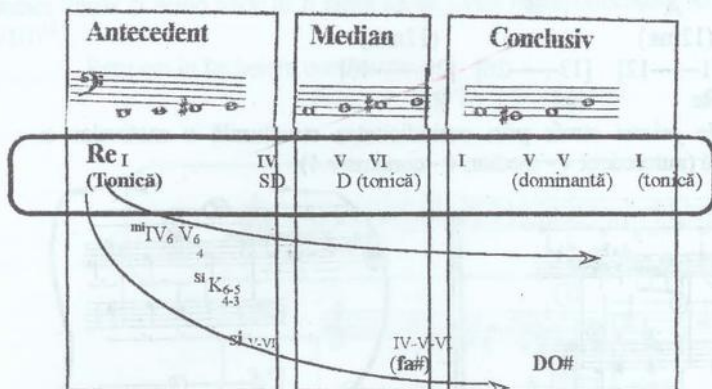
Gavotta din Simfonia clasică op.25

A	B	A
(12ms.)	(16ms.)	(12ms.)
[1—12]	[13—28]	[29—40]
Re	Sol	Re

[illegible][illegible]

În partea dreaptă a exemplului am alcătuit genealogia motivelor α pe baza înrudirilor celulare z , x și y . Primele două fraze semicadentează predilect cu relația $v.vi$, ultima frază cadentând în **Re** major prin $v.i$:

Simplitatea aproape schematică a relațiilor acordice V-VI pe de o parte și firescul substituiilor tonale (în cadrul aceluiași matrice funcționale) pe de altă parte, investeste această pagină muzicală cu un farmec inedit:



Revenind asupra structurii tripodice a perioadei A, reținem faptul că autorul marchează prin semne de repetiție reluarea frazei mediene și a frazei conclusive: **a:: m c** :| aceasta amintindu-ne de tradiția repetițiilor strofei mediene și a reprizei în bloc (în cazul formelor strofice mici)¹¹⁵. Logica muzicală însă ne-a făcut să optăm pentru ipoteza de **perioadă tripodică** cu toate sugestiile izvorâte din tradiția acestor repetiții.

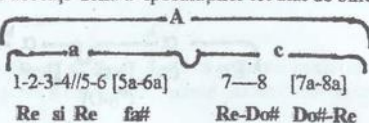
Strofa mediană B este formată din 16 măsuri intonate pe o mare pedală de Sol. Periodicitatea structurală este realizată cu motivele β alcătuite din câte 4 măsuri fiecare:

Între ultimele 8 măsuri și primele 8 există o clară relație variațională: b^v pe lângă variația de factură conține și un contrasubiect de optimi (intonat la 2 oboi). După opinia noastră, Strofa mediană este o perioadă mare de 16 măsuri formată din 8 + 8 măsuri:

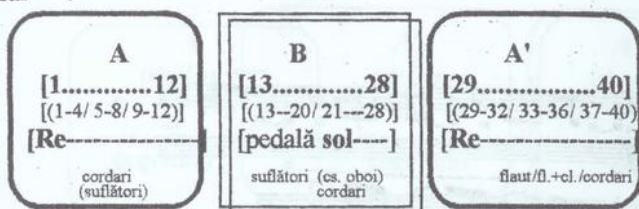
B

b	b^v
4 + 4	4 + 4
$\beta \beta^v$	$\beta^v \beta^v$
Sol	pedală sol

¹¹⁵ La nivel speculativ am putea considera fiecare frază drept o perioadă substractivă, găsindu-ne astfel în fața unei forme tristrofice mici $P_a = 4, P_m = 4, P_c = 4$. Rămânând în aceeași zonă a speculațiilor tot atât de bine am putea considera perioada A drept o simplă perioadă cu largiri:

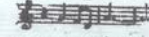
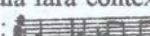


Strofa A' se repeta din punct de vedere structural motivic identic, dinamizată doar timbral ¹¹⁶.



1.5.5 George Enescu

«Preludiu la unison» din Suita I op.9

Preludiul, în pofida caracterului său aparte, gândit foarte apropiat de specificul monodic al cântecului popular românesc, este totuși riguros echilibrat într-o arhitectură muzicală departe de o formă liberă, improvizatorică. Fluxul melodic continuu al preludiului se va structura după următoarea logică interioară. Din nucleul bicordal intonat odată cu submotivul x_1 (măsurile 1-3):  țesătura continuității unei evoluții celulare atinge în articulația următoare o acumulare tricordală x_2 (măsurile 14-15):  pentru ca mai departe să evolueze în cadrul submotivului x_3 la tetracordul x'' (măsura 32):  iar înspre final submotivul x_4 (măsura 103) devine continuitate tetracordală fără contextul salturilor de terță-cvintă, context în care apăruse anterior în mod latent:  Pe celalalt plan al respirațiilor cadențiale, atât de clar marcate prin opriri ale continuității melodice pe sunete foarte lungi sau prin cezuri ale pauzelor (în cazul măsurii 48 cezura de o măsură), articulațiile muzicale se diferențiază fără nici un echivoc. În grupările frazice apar acele silabe cadențiale concepute, în acest caz, pe țesături arpeggiate care implică de asemenea celula bicordală primară x :

Ne găsim în fața unui *tristropic mare* de tip *Bar* :

A **A'** **A_I**
 (expunere) (expunere) (concluzie)

Fiecare dintre aceste strofe mari este la rândul ei un tristropic mic:

A

PRIMA STROPĂ este

A	A _I	A _{IV}
St	Ab	Ab
(bifr.)	(ind.)	(bifr.)

, adică un *Gegenbar* (Bar Intors)



¹¹⁶Ceea ce ne amintește de partea III-a a Simfoniei a III-a de Brahms analizată puțin mai înainte.

A doua strofă mare este replica variațională a primei strofe, păstrând în esență aceeași structură de Bar-întors:

A^v

58 59 60 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89

Annotations: *bifrazie*, *evolue*, *seborivul k*, *bifrazie cu ligatură*, *indivizibil frazic*, *TIMPANI pedali*.

Secțiunea A₁ deasemenea o formă tristrofică mică, având extremitățile în legătură variațională cu articulația de bază A, mijlocul fiind un episod care pregătește materialul motivic al mișcării următoare:

A₁

94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138

Annotations: *frază I*, *frază II*, *evolue la tetracord*, *transiție epură MENUET*.

Fizionomia noului motiv din Menuet
pregătită de jonctiunea strofelor B și A_{v1}:

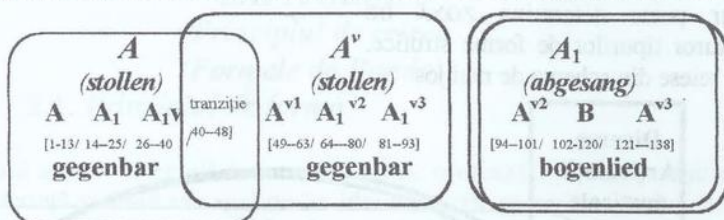
130 131 132

Annotation: *x_{1/2}*

(BOGEN - LIED)

Av2 — B — Av3
indivizibil / bi-frazie / indivizibil
frazic frazic frazic

Recapitulăm acest tristrofic mare în următoarea schemă generală a formei:



1.6 Privire de ansamblu asupra Formelor Stroifice

În loc de încheiere, propunem rememorarea principalelor concluzii ce se impun în urma parcurgerii prezentelor pagini legate de **Principiul Stroificității**.

Articulația muzicală ca obiect al juxtapunerii, a suscitât de-a lungul acestui capitol cele mai dense observații, deoarece s-a constituit de fiecare dată în ceea ce am convenit să denumim **Strofă**.

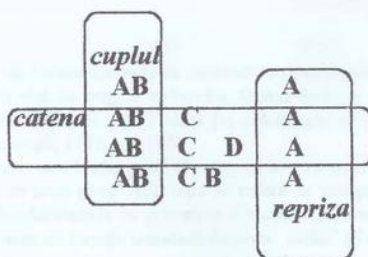
Organizările sonore prin specificul punctuației lor au delimitat diverse articulații muzicale. În anumite etape stilistice am reținut în schimb câteva modele structurale : **Imnul**, **Psalmul** și **Perioada** (tipică, precum și toate construcțiile atipice urmărite în detaliu în Secțiunea B).

Acolo unde strofa muzicală era alcătuită pe baza unui model structural, stratificarea formei în mică, mare și **Complexă** putea fi observată cu mare claritate. În cazurile celelalte, departajarea dintre diversele straturi de complexitate ale formelor strofice s-a făcut după criteriul temporal al extensiei sau după cel al alcătuirii articulațiilor muzicale componente. Evident că formele strofice care conțineau **Strofe cu elaborare** le-am considerat forme strofice complexe.

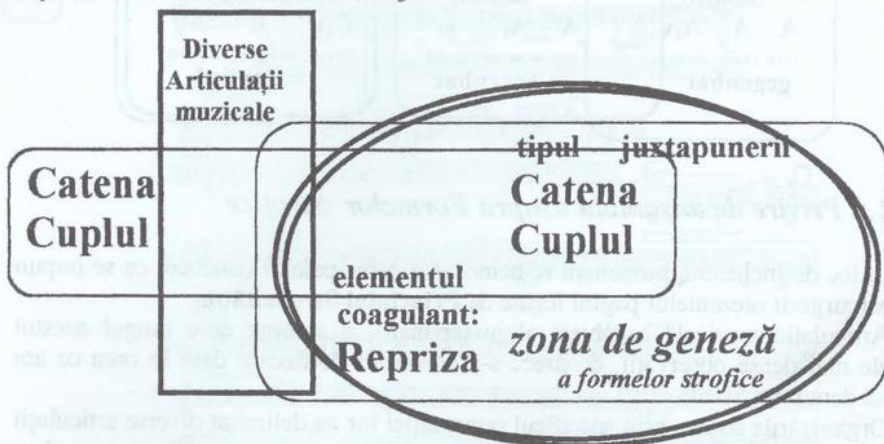
În acest sens am imaginat următoare schemă a principalelor tipuri de **articulații muzicale** care pot sta la baza formelor strofice:



Cea de a doua coordonată în baza căreia este alcătuită forma strofică devine bineînțeles **tipul juxtapunerii** :



Reunite într-un sistem, cele două axe de coordonate ar putea determina ZONA DE GENEZĂ a tuturor tipurilor de forme strofice, așa după cum reiese din schema de mai jos:



C.D.² *Formele Strofice*

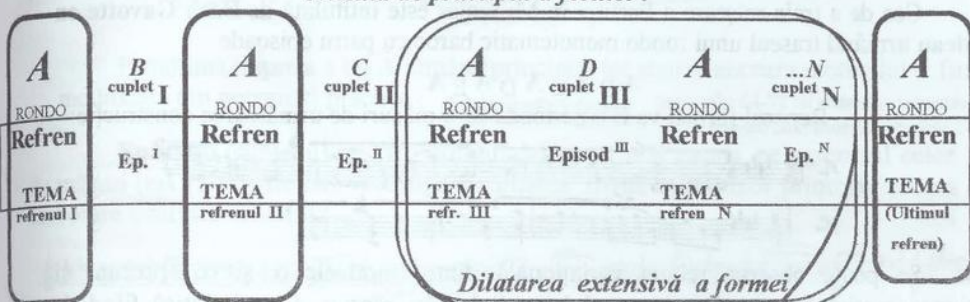
CAPITOLUL 2

Principiul de refren (Formele de Rondo)

2.1. Principiul de formă

În cadrul acestor categorii de forme muzicale operează **Alternanța** dintre o **idee muzicală** de referință și două sau mai multe **idei muzicale episodice**. Astfel **Articulația muzicală** de referință devine **Refrenul** care urmează să se alterneze mereu cu câte un alt episod.

Schema de principiu a formei :



Condensarea extensiei formei

În contextul formei de rondo apare **Tema muzicală** ca și **Reper al formei**.¹¹⁷ În sensul modern al cuvântului putem vorbi cu adevărat despre Rondo odată cu creația muzicală a barocului.¹¹⁸ Aici abia se consfințește rolul de reper al formei pentru **Articulația-Refren**.¹¹⁹ Detectabilă în strictețea sa cu predilecție în creația secolelor XVII - XVIII forma mai este denumită și **Rondo monotematic baroc**, formă ce urmărește tiparul:

$$A \quad B \quad A \quad C \quad \boxed{A \quad D \quad A \quad E} \quad A$$

Începând cu mijlocul secolului al XVIII-lea numărul episoadelor se reduce la două, tiparul simplificându-se astfel:

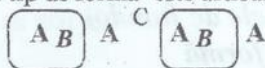
$$A \quad B \quad A \quad C \quad A$$

¹¹⁷ "Grupul de tipare muzicale cunoscut sub denumirea generală de **forme cu refren** cuprinde un mare număr și modalități de organizare. ...Se constată, astfel, că piesele cu refren sînt de origine străveche, făcînd apel la două posibilități de îmbinare a părților (*evident în accepțiunea de Articulații/S.N.*): " (Toduță [în colaborare cu Vasile Herman]: *Formele muzicale ale barocului*, vol. III, Ed. Muz., București, 1978 pag.195)

¹¹⁸ "Lentă, dar continuă, năzuința spre afirmare a secțiunii de *refren*, care tindea spre supremația asupra cupletelor, în epoca Barocului muzical se impune definitiv, dobîndind rolul de prim-plan. Afirmarea se referă la accepțiunea principiului alternanței ca lege fundamentală alternanței, ca lege fundamentală ce guvernează alcătuirea formei, în cadrul căreia *refrenul* este punctul de plecare și de încheiere, secțiunea cu funcție tematică de prim ordin" (Toduță op. cit. pag. 225-226).

¹¹⁹ "Hegemonia refrenului se afirmă ca un fenomen care, asociat cu alternanța amintită, constituie principalele coordonate formale ale rondoului" (Toduță op. cit. pag.226) *Hegemonia la care se referă citatul constituie în primul rînd reperul alternanței de unde și investirea Refrenului cu atributul de Temă-reper al formei.*

Fiind cunoscută și sub numele de **Rondo monotematic clasic** această formă, prin reluarea primului episod, va evolua apoi în spre bitematism. Cunoscut și sub numele de **Rondo bitematic clasic**¹²⁰ noul tip de formă este articulat astfel:



Înainte de a formula unele concluzii asupra principiului de refren socotim utile parcurgerea câtorva analize de Rondo monotematic baroc și clasic¹²¹.

2.2 Analize

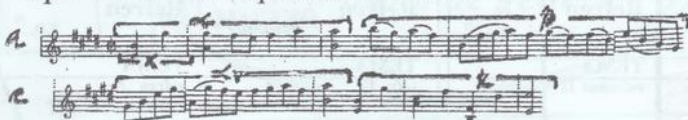
2.2.1 Johann Sebastian BACH

Gavotte en Rondeau (Partita nr.III pentru vioară solo B.W.V. 1006)

Cea de a treia mișcare a Partitei în Mi major este intitulată de Bach **Gavotte en Rondeau** urmând traseul unui rondo monotematic baroc cu patru episoade

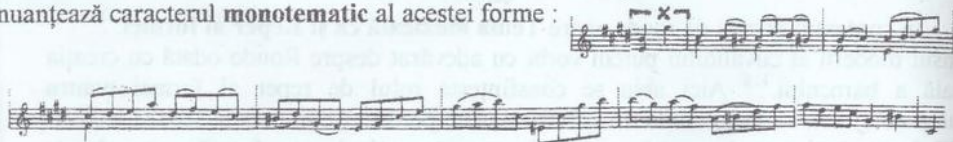
A B A C A D A E A

Reperul formei va fi o perioada de 8 măsuri de următoarea construcție:



Se poate observa relația variațională dintre motivele α și α_v , precum și filiațiunea motivică $\alpha-\alpha_1$. Pe parcursul întregii lucrări repriza A este statică fiind de fiecare dată atacată prin salt tonal.

Episodul (cupletul) I [B] (ms.9-16) are o extensie tot de 8 masuri cadențând în schimb în do# minor. Înrudirea motivică ce poate fi deslușită mai ales la nivelul celulei x nuanțează caracterul **monotematic** al acestei forme :



Urmează prima Repriză statică a lui A (măsurile 16-24 transcrise de autor în spiritul măsurilor 1-8).

Episodul (cupletul) II [C] (ms.24-40) are o extensie dublă atât față de temă cât și față de primul episod. Cele 16 măsuri ale sale debutează în Mi major și printr-o **modulație frazică**¹²² va configura tonalitatea Si major ce va fi fixată mai apoi printr-un discurs muzical coerent:



Urmează atacată bineînțeles prin salt tonal cea de a doua Repriză statică a lui A (măsurile 40-48 scrise coincizând cu aceleași măsuri 1-8).

Episodul (cupletul) III [D] (ms.48-64) extins de asemenea pe parcursul a 16

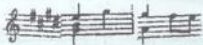
¹²⁰ În cazul rondoului bitematic clasic asistăm tot-odată și la joncțiunea formei de rondo cu cea de sonată (rondoul-sonată) motiv pentru care îl vom trata în capitolul destinat *Îmbinării diferitelor principii de formă*.

¹²¹ Asupra Rondoului bitematic vom reveni după cum am mai spus în finalul acestei secțiuni.

¹²² A se vedea relația de transpoziție dintre măsurile 24-27 din Mi major și măsurile 28-31 din Si major.

măsuri va evolua din tonalitate inițială Mi major până în fa# minor unde va cadența. În exemplificarea episodului vom marca în mod corespunzător relațiile de înrudire celular-motivice dintre acesta și Tema reper:



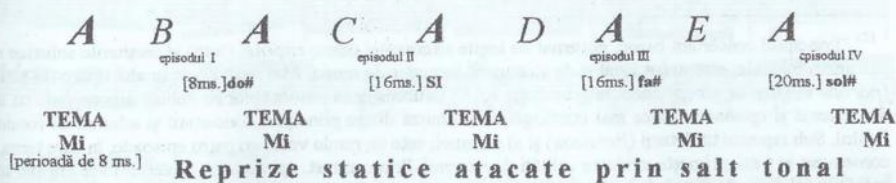
Penultima Repriza a lui A rămâne principial tot statică ancrura motivului α fiind modificată din necesități practice :  (măsurile 64-72 cu excepția consemnată coincid cu măsurile inițiale 1-8)

Episodul (cupletul) IV [E], ultimul dar și cel mai extins, pe parcursul celor 20 de măsuri (ms. 72-92) ale sale va atinge tonalitatea finală sol# minor printr-un proces de elaborare motivico-celulară:



Ultima Repriză statică a lui A va încheia această forma de rondo (măsurile 92-100 coincid cu refrenul inițial expus prin prea bine cunoscutele măsuri 1-8).

Schema generală a Formei



2.2.2 Johann Sebastian BACH

Rondeau final

(din Concertul pentru vioară și orchestră în MI major B.W.V. 1042)

Este de asemenea un rondo monotematic baroc cu patru episoade care însă este conceput în genul concertant¹²³. Similitudinea aplicării principiului de formă cu cea din mișcarea analizată anterior este evidentă. Reprizele statice (de această dată însă ritornelurile tutti) în MI major vor fi alternate cu episoadele solo (cupletele B-C-D și E). În acest context deosebirile care se vor decanta din analiza acestei pagini muzicale vor sublinia constanța unui tipar al principiului de formă în contextul unor diverse modalități de realizare a lui.

TEMA este o perioadă mare de 16 măsuri expusă întotdeauna la tutti (în spirit de ritornel) fiind bineînțeles reluată de fiecare dată ca și repriză statică:

Allegro assai

B Primul episod (cupletul I) este expus solo pe parcursul tot a 16 măsuri:

Solo, *ad libitum*

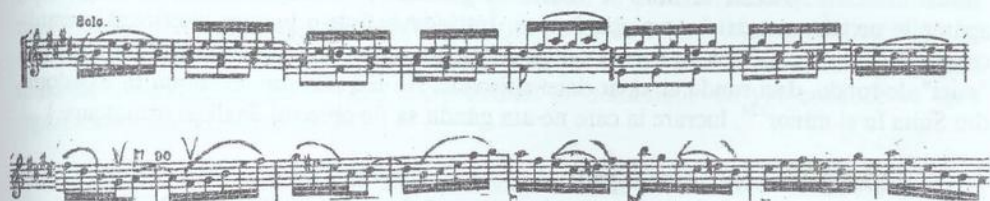
[urmează repriza statică a lui A]

C Al doilea episod (cupletul II), de asemenea în țesătură solo, se bazează pe următoarele 16 măsuri:

¹²³ "Principiul concertant baroc, guvernat de legile alternanței dintre ritornel (tutti) și secțiunile solistice mono sau pluriinstrumentale, este strâns legat și de alcătuirea formelor de rondo. Mai mult decât în alte tipare (bi sau tripartite [partiția evident în accepțiunea de articulație I S.N]), succesiunea sonorităților se îmbină aici organic cu alternanța dintre temă și episoade.....Cea mai convingătoare osmoză dintre principiul concertant și schema de rondo o aduce finalul. Sub raportul titlaturii (Rondeau) și al schemei, este un rondo vechi cu patru episoade, în care tema, intonată consecvent în tutti, primește evidente calități de ritornel. Prin contrast, episoadele (cupletele) vor afirma, totdeauna, calitățile solistice ale vioarei concertante" (Toduță-Herman, vol. III op.cit.pag.295)



[urmează repriza statică a lui A]
D Al treilea episod (cupletul III) prin cele 16 măsuri ale sale arată astfel:



[urmează repriza statică a lui A]
E Ultimul episod (cupletul IV) este singura articulație a formei extinsă la durată dublă, cele 32 măsuri ale sale având următoarea fizionomie muzicală:

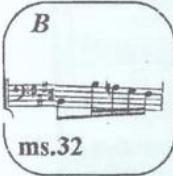


[urmează ultima repriză statică a lui A]

Schema generală a Formei



Deși utilizează aceeași repriză statică a temei de rondo, J.S. Bach elimină saltul tonal printr-o ingenioasă scriitură a basului (în cadențarea episoadelor **B** și **C**) respectiv a discântului (ca și anacruza pentru reprizele urmate episoadelor **D** și **E**) :



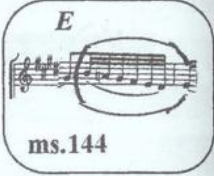
B
ms.32



C
ms.64—65



D
ms.96



E
ms.144

[Aceste scriituri le vedem ca germeni ai viitoarelor **retranzii** ce vor apărea la un moment dat în evoluția formei. Într-adevăr într-o lucrare ulterioară acestui concert instrumental Bach va scrie explicit segmente retranzitive în contextul unei forme "mici" de rondo, deci rondo cu doar doua episoade. Ne referim spre exemplu la Rondoul din Suita în si minor¹²⁴, lucrare la care ne-am gândit sa fie obiectul analizei următoare.]

2.2.3 Johann Sebastian BACH

Rondeau (din Suita pentru orchestra nr.2 în si minor B.W.V. 1067)

Este un rondo monotematic cu doua episoade:

A B A C A

Tema (ms.1-8), o perioadă de 8 măsuri, are la bază un motiv-masură α care se repetă variat:



planurile superioare formează doua voci adiacente ce sunt percepute prin efectul global al unui singur plan de discant:



Cel de al doilea motiv [β], de un pronunțat caracter cadențial, în ipostaza lui β deschide fraza antecedentă, pe când în ipostaza lui β_1 încheie fraza consecventă:



¹²⁴ Concertul de vioară în Mi major (B.W.V. 1042) pe când Suita în si minor este cotate în B.W.V. la numărul 1067.

Dinamica interioară a evoluțiilor motivelor α și β va marca legătura firească dintre temă și episoade, iar utilizarea lor în funcționalitate de frază antecedentă sau consecventă și în afara Temei va consfinți acea sudură organică dintre toate articulațiile formei propriie monotematismului baroc.

Episodul B (ms.9-20) este alcătuit din 12 măsuri; dintre care primele 8, datorită unității tonale (**mi minor V-I**), pot fi considerate **episodul propriu-zis**, pe când ultimele 4 (prin revenirea în sfera dominantei lui **si minor**) vor configura o autentică **retranzizie** spre repriza statică a temei A:



Ceea ce am denumit **Episodul B** este de fapt o **perioadă mediană** a cărui specific va fi determinat în primul rând de caracterul frazei mediane **m** (dominanta noii tonalități **mi** rostită în țesătura de «solo» prin motivele γ și γ')¹²⁵ unde prin cuplarea acelei noi expresii a frazei concluzive se va consfinți în fond tonalitatea subdominantei.¹²⁶ Cele patru măsuri de retranzizie ne vor conduce în spre repriza statică a lui A (ms.22-28).

Episodul C (ms.28-44), deși mai amplu decât precedentul, rămâne structurat doar la nivelul segmentelor frazice fiind în fond un lanț de 4 fraze:



¹²⁵ "Debutând solistic el (Cupletul) aduce sonorități mai diafane prin angajarea în dialog a instrumentelor de discant: flautul, violinele și viola. Este o adevărată intervenție solistică de tip *Concerto grosso*, unde apar numai trei voci reale... Așezat în contextul treptei a V-a din tonalitatea *mi* minor, acest moment constituie morfologic o **fracă mediană** (4 m.), divizibilă în subunități egale, de câte două măsuri" (Toduță-Herman, op. cit. pag.289).

¹²⁶ "Întrudirea frazei consecvente c din tema de rondo cu noua fracă c, am consemnat-o în exemplificarea episodului. Cu referire la acest lucru Toduță mai menționează: "Sub aspect morfologic se încheagă o nouă fracă, care va reedita, variat celulele motivice α , α' (prin lărgire de intervale) și β , β' (prin transpoziție). În totalitate formează o **variație a frazei secunde din tema de rondo** (S.N.):



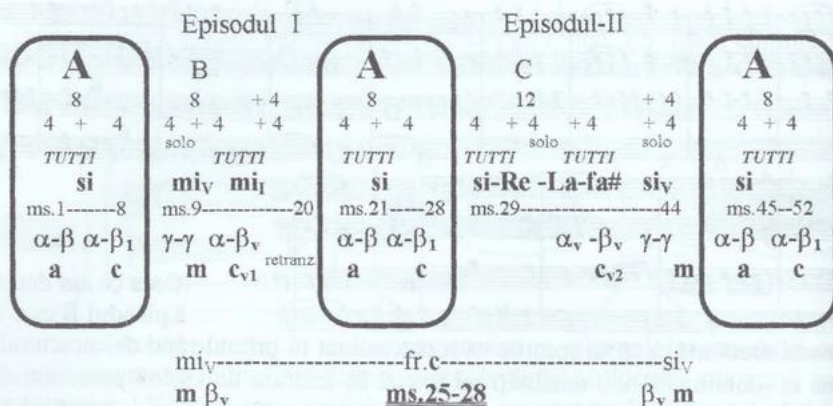
Ambele fraze formează împreună o perioadă mediană simetrică (8 m. = 4 + 4), modulând la subdominantă" (Toduță-Herman op. cit. pag.290)

Acest lanț de fraze este sugerat atât de logica tonală (din patru în patru măsuri se cadențează în altă tonalitate), cât și de specificul scriiturii (alternanța tutti-solo).

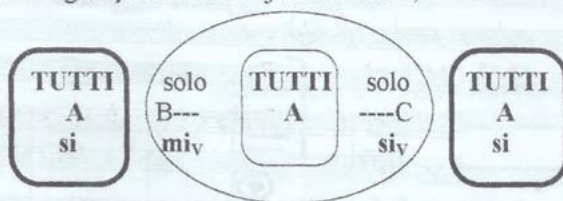
De remarcat este însă faptul că ultima frază (cu un posibil rol de retransiție) este transpunerea frazei *m* din primul episod (din care cauză am și notat-o cu *m'*)¹²⁷.

Cu ultima Repriză statică a temei de rondo lucrarea se încheie în buna tradiție a barocului.¹²⁸

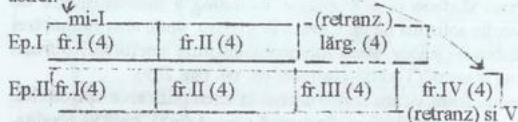
Schema generală a formei



Aducem o ultimă remarcă în strânsă legătură cu unele segmente ale formei care sunt transpuse identic în punctele tonale menționate mai sus (ne referim desigur la fraza mediană *m* și la motivul cadențial β_v). Transpozițiile respective sugerează o macrostructurare a articulațiilor B-A-C flancate de cele două teme A (în tutti). În acest tip de formă ternară secțiunea mediană este intersectată de o repriză de rondo (a cărei frază consecventă se găsește exact la mijlocul lucrării):



¹²⁷ "În fraza ultimă se produce un fenomen de simetrie care vizează ambele episoade. Comparate grafic ele arată astfel:



Subunitatea semnalată se află dispusă la extremitatea episoadelor, marcând începutul și sfârșitul travaliului" (Toduță-Herman, op. cit. pag. 293)

¹²⁸ "Repriza finală integrală a temei, datorită caracterului static, situează forma în contextul rondourilor de epocă; elaborarea motivică, închisă în morfologii pătrate simetrice, ca și pulsația ritmică tipică de dans fac din această piesă o adevărată Gavotte en Rondeau." (Toduță-Herman op. cit. pag. 293)

2.2.4 Wolfgang Amadeus MOZART

Sonata kv 545 în Do major. (Partea a III-a)

Este un rondo monotematic¹²⁹ de tipul A-B-A-C-A în care retransițiile dintre episoade și reprizele (încă) statice¹³⁰ ale temei de rondo devin segmente semnificative ale formei. Tema de Rondo este deci o perioadă de 8 măsuri a cărui material motivic (simetric folosit la nivelul celor doua fraze) marchează în contextul acestora un contrast al totalizării:

α (1)- α' (1) + motivul cadențial β (2) [pentru fraza antecedentă]	și α (1)- α_v (1)+motivul cadențial β_1 (2) [pentru fraza consecventă]

Episodul I, format din 8+4 măsuri, are o structură bifrazică la nivelul primelor 8 măsuri:

Fraza mediană (ms.9-12) plasează discursul muzical în sfera tonalității Sol major prin motivele γ și β_{iv} . Noua frază consecventă se bazează pe logica motivică a primei fraze tematice ($\alpha + \alpha'$ [dar transpuse în Sol major] și β_v [cadență fermă în Sol major]). Ultimele 4 măsuri sunt o prelungire a lui Sol_I constituindu-se într-o retransiție [mai ales prin fluctuația fa-fa#-fa respectiv la-lab].

Urmează Repriza statică a lui A [Primul Refren] în măsurile 21-28.

Episodul II¹³¹ conceput în tonalitatea relativei [la minor] are un pronunțat caracter de elaborare motivică α (în acest sens este suficient a supune comparației măsurile 28-32 respectiv 40-44 cu relația motivică inițială [$\alpha - \alpha'$]). El este format din două perioade mediene în care fraza întâi din ambele perioade elaborează motivul α ($\alpha_v^1 - \alpha_v^1$ pentru prima perioadă, respectiv $\alpha_v^2 - \alpha_v^2$ pentru a doua perioadă [într-o subtilă

¹²⁹ Monotematismul va fi certificat nu numai de existența unei singure teme-reper (respectiv Articulația periodică [A]) ci și de rolul deosebit pe care-l vor primi de-a lungul întregii forme motivele inițiale α și β la nivelul episoadelor și al retransițiilor. Aici sesizăm germele acelui tematism care devine subiect de elaborare frazică proprie dezvoltărilor de sonată (aspect asupra căruia vom mai reveni pe parcursul acestei analize).

¹³⁰ Măsurile 1-8 (reluete prin semnul de repetiție) vor fi identice cu măsurile 21-28 (primul refren) și respectiv cu măsurile 53-60 (al doilea refren).

¹³¹ Relația motivică dintre temă și episoade, mai ales la nivelul fizionomiilor motivice α ne obligă de a folosi denumirea acestor Secțiuni de Formă cu termenele neutre de Episoade și nu cu Simbolurile consacrate B-C. Asupra acestui aspect vom reveni în finalul analizei noastre.

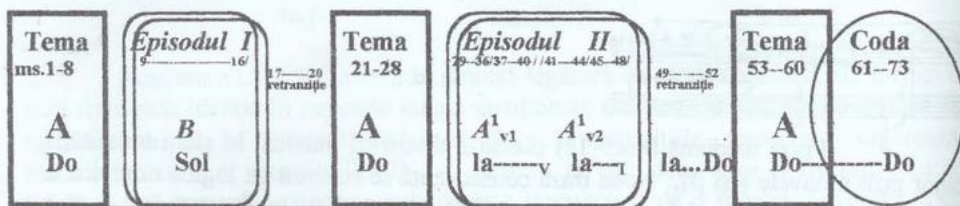
relație de contrapunct triplu]]¹³². Fraza a doua cadențând pe dominantă în prima perioadă și pe tonică în a doua perioadă:



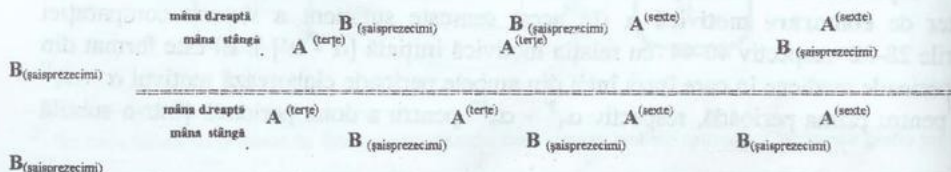
După cum vedem ambele perioade au un complement cadențial (lărgire exterioră ms.37-40 respectiv ms.49-52)¹³³. Lărgirea exterioră a celei de a doua perioade se va transforma într-o retransiție pentru repriza statică a temei de Rondo.

Ultima Repriză statică a Temei de Rondo [Refrenul II] este urmată de o Coda.

Schema generală a Formei



¹³² Luând în considerare scriitura efectivă pe 3 voci (*a-b-c*) unde *a* și *b* sunt dispuse în relație de terță fiind răsturnate față de constanța planului *c* ni se relevă contrapunctul triplu *a-b-c* (din măsurile 1-2) față de *c-b-a* (din măsurile 3-4) Dacă privim din punctul de vedere al logicii scriiturii pianistice denumind planul *A* cel al terțelor (respectiv al sextelor paralele) și planul *B* cel al șaisprezecimilor (*mi-re#-fa-mi*) atunci raportându-le la repartitia pentru execuția mâinii drepte sau a mâinii stângi observăm o relație de contrapunct dublu între măsurile 29-30 și 31-32 (respectiv 41-42 și 43-44) pe de o parte, și între măsurile 29-32 respectiv 41-44 pe de altă parte:



Planurile *mâinii drepte*. și *mâinii stângi*. sunt perfect inversate dacă privim măsurile 29-32 în comparație cu măsurile 41-44. [În acest sens doar contrapunct dublu].

¹³³ Din această cauză le-am considerat unități distincte și nu o **Dublă perioadă**. Revenind la aspectul de elaborare frazică în strânsă legătură cu denumirea neutră de **EPISOD II** remarcăm faptul că ne găsim în fața a două perioade născute din perioada inițială *A*., convenind a le numi *A¹_{v1}* și *A¹_{v2}*. Aspectul lor variațional va fi evidențiat de relațiile contrapunctului dublu de care aminteam și de frazele conclusive diferite prelungite fiecare cu câte un alt complement cadențial. Aspectul de înrudire cu inițialul *A* se poate detecta la nivelul relației motivice $\alpha-\alpha'$ din fraza inițială *a* cu evoluțiile motivice α discutate în analiză.

Demn de reținut aici rămâne faptul că reducerea episoadelor la doar două este deja consfințită. Ceea ce ar mai trebui consemnat este utilizarea cu regularitate a *segmentului de retransiție*, segment care separă tranșant Episodul de Refren [prin caracterul său de complement cadențial] și în același timp pregătește reluarea Refrenului în tonalitatea inițială [articulație care continuă să rămână încă în imuabilitatea vechiului staticism].

2.2.5. Ludwig van BEETHOVEN

Adagio cantabile (Partea II-a din sonata op. 13)

Cea de a doua mișcare a sonatei op. 13 "Patetica" urmărește dramaturgia unui rondo monotematic de tipul A-B-A-C-A.

Tema de Rondo este tot o perioadă de 8 măsuri care însă de-a lungul formei va fi supusă unui proces de dinamizare evidentă.¹³⁴ Perioada A este concepută în *Lab major* și are următoarea ipostază inițială:



În prima apariție tematică Refrenul este constituit din dubla repetiție a perioadei A printr-o autentică relație variațională. TEMA de RONDO primind pentru început alcătuirea A-A₁ (perioada A₁ fiind caracterizată de variația registrului plus îmbogățirea planului median al figurației acordice cu încă o voce):



Episodul I debutează în tonalitatea *fa minor* fiind atacat prin salt tonal, tonalitate ce va fi părăsită spre final în favoarea lui *Mi_b major*. Structural este o perioadă mediană cu largiri:



Lărgirile exterioare vor primi o dublă funcționalitate: prima cea de prelungire a cadenței lui *Mi_b* (obișnuitul complement cadențial), segment care devine însă și *retransiție* pentru repriza Temei de Rondo.

¹³⁴ Fiind deci de o importanță deosebită în economia lucrării ne vom lua permisiunea de a reveni asupra acestui fenomen de mai multe ori pe parcursul prezentei analize.

Repriza **Temei de Rondo** va fi reluată doar în ipostaza a primei perioade A^{135} .

Episodul II este atacat în la_b minor deci în tonalitatea omonimă. Din punct de vedere structural primele 8 măsuri ale episodului constituie o perioadă mediană deschisă tonal prin parcurgerea trascului la_b minor-Mi major:



Al doilea segment al episodului este o frază mediană (de 4 + 1+1 măsuri) bazată pe același material motivic care, în schimb, pornind în **Mi major** va direcționa discursul muzical în spre tonalitatea inițială (tot printr-o modulație enarmonică):



Cele două măsuri de prelungire cadențială a frazei primesc în mod evident și un rol de *retranziție*.

Ultima Repriza a **Temei de Rondo** va fi expusă prin dubla perioadă $A_{v2}-A_{v3}$ (unde figurația de triolet a planului median [din A_{v2}], respectiv figurațiile de triolet ale celor de-acum două planuri mediene [din A_{v3}] vor defini ultimele ipostaze variaționale ale perioadei inițiale A):

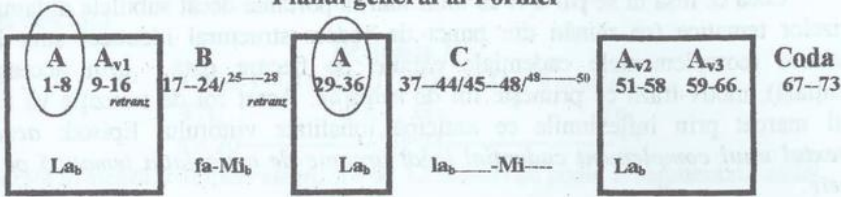


¹³⁵ "Repriza I a temeii rondo-ului citează numai o singură perioadă, prima, fiind deci, o repriză incompletă. Se poate vorbi în general și despre o repriză statică, cu toate că în primul moment de atac se dublează la octavă terță și fundamentala acordului de pe treapta I. În rest, rămâne totul neschimbat." (Herman, "Formele muzicale ale clasicilor vienezi" Conservatorul de muzică G.Dima, 1973, pag.89). Pornind de la premisa că "tema se încadrează morfologic într-o formă **monopartită** (evident partiția în accepțiune de segment al formeii S.N.) alcătuită dintr-o dublă perioadă, mai precis dintr-o perioadă repetată având schema: A-A'" (Herman op. cit pag.87) observația de la pagina următoare continuă logica acestui raționament. După opinia noastră articulația de bază a temeii de rondo este doar perioadă A care de-a lungul formeii va fi expusă astfel:

A - A_{v1}	A'	$A_{v2} - A_{v3}$
Tema+variația sa	Prima repriză	A doua repriză

dar asupra acestui aspect vom reveni la momentul oportun. Reținem acum doar faptul că în temeii logic nu poate fi **incompletă** o repriză prezentată integral în esențialitatea sa.

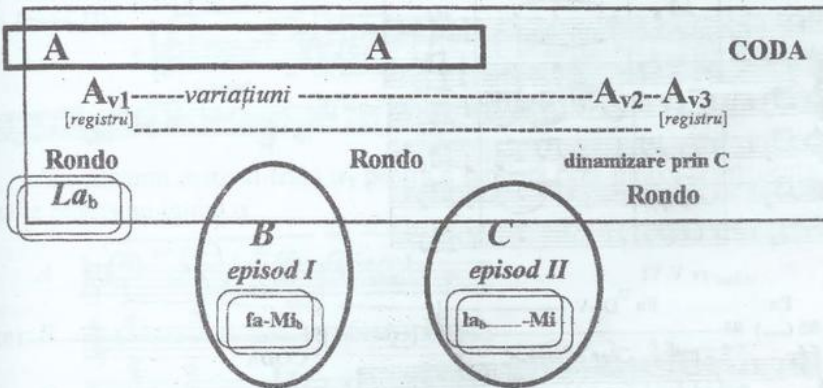
Planul general al Formei



Reținem în acest caz *exprimarea unor clare reprize dinamice ale Temei de Rondo*. Pe de altă parte mai subliniem însă un alt aspect de o egală importanță prin semnificația sa: *materialul motivic al celor două episoade reliefează în mod evident un material muzical contrastant*¹³⁶,

B-ul și C-ul apar în economia formei ca și *Articulații muzicale episodice cu fizionomii muzicale distincte*¹³⁷.

Printr-o privire mai atentă putem nuanța și o altă viziune asupra planului general al formei:



2.2.6 Ludwig van BEETHOVEN

Romanța în FA major (pentru vioara și orchestra op.50)

O altă pagină lentă beethoveniană ce urmărește dramaturgia unei forme de Rondo monotematic de tipul **A B A C A** este și această «Romanță pentru vioară și orchestră»¹³⁸.

Tema de Rondo este o perioadă de 8 măsuri care este expusă dublu (întâi solo, apoi tutti), excepție făcând repriza finală unde o vom auzi o singură dată în țesătură de solo:



¹³⁶ Materialul submotivic utilizat în lărgirile lor exterioare va fi înglobat în **Reprizele dinamice** ale temei de Rondo - contribuind efectiv la **dinamizarea de care aminteam** (cel mai evident fiind în cazul ultimei reprize de rondo prin acel **A_{v2}** și **A_{v3}**). Episodul cu fizionomie proprie marchează **scurgerea timpului muzical** prin implicarea sa în conturarea noilor ipostaze ale Reprizei de Rondo. **Dinamizarea prin înglobare de elemente motivice expuse anterior.**

¹³⁷ De aici și până la configurarea **bitematismului** în contextul principiului de rondo mai este doar un pas.

¹³⁸ Am subliniat aspectul de **mișcare lentă** deoarece în **general forma de rondo este utilizată în mișcări mai rapide** proprii caracterului alert al dansului din care s-a născut.

Ceea ce însă ni se par a fi cu mult mai importante decât subtilele dinamizări ale reprizelor tematice (ce rămân din punct de vedere structural identice) sunt lărgirile exterioare (complementele cadențiale expuse de fiecare dată prin aceeași frază cadențială), motiv-frază ce primește rol de *tranziție*. Acest rol de tranziție va fi și mai subtil marcat prin inflexiunile ce anticipă tonalitate viitorului Episod; *aceasta în contextul unui complement cadențial legat organic de articulația tematică pe care o încheie*:

ms. 1—8 [A solo] 9—16 [A tutti] | 16-----19

[EPISODUL B cadență în re]

inflex. re V-VI
Fa Fa^D D--V-----I

inflex. re V-VI
Fa Fa^D D--V-----I
ms. 75—85 (.....) 86-----89 [evolueție] [96-----103]

CODA

Fa (re) modul fa V-VI--II-V⁶₄-----5₃—I
ms. 40-47 ([47-55]) 55-----57

A solo A tutti

[EPISODUL C atacat în fa]

Cele două episoade sunt gândite oarecum «în prelungirea» Temei; evoluția motivului inițial α (în episodul I [B]) precum și elaborarea motivului α (din episodul II [C]) vin să confirme cele exprimate puțin mai înainte.

Astfel în Episodul I [B] motivul melodic α_1 , care stă la baza sa, este născut din joncțiunea materialului motivic α cu k :

Episodul propriu-zis se extinde pe 8 măsuri fiind din punct de vedere structural o perioadă deschisă:

Perioada B

fraza I = 4 măsuri || fraza II = 4 măsuri

FA_I FA_V re_V re_I
ms.20-----23|| 24-----27

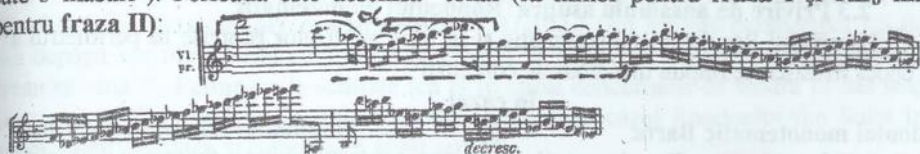
După acesta urmează o amplă *retranziție* de 12 măsuri ce poate fi segmentată astfel:

retranziția

segmentul 1 (6 ms.) || segmentul 2 (6 ms.)

ms.23/24-----33|| ms.33/34-----39
FA D_D-D..... FA_{V-I-V}/fa_{V-I-V} FA_V

Episodul II [C] propriu-zis durează doar 6 măsuri și logica muzicală indică o posibilă segmentare în 3 + 3 (deci perioadă substractivă de 6 măsuri cu fraze egale de câte 3 măsuri). Perioada este deschisă tonal (fa minor pentru fraza I și RE_b major pentru fraza II):



Am denumit motivul-frază α_2 pentru a sublinia prin simbol apartenența acestuia la familia motivului inițial α :



O și mai amplă *retranziție* va fi bazată pe elaborarea motivului α pe spațiul primelor 6 măsuri:



după care o *extinsă pedală de dominantă* (de 9 măsuri) se va constitui în «anacruza armonică» necesară instaurării reprizei.

retranziția

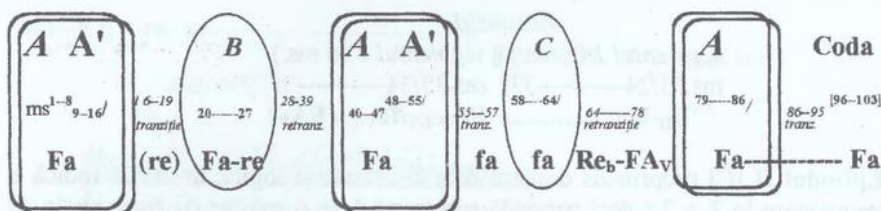
elaborare α anacruză armonică FA_V
ms.64-----69||69-----78

Repriza finală va fi expusă doar prin cele 8 măsuri ale lui A în solo (ms.79-86) după care cunoscutul complement cadențial (ms.86-89) va fi supus unui proces de

după care cunoscutul complement cadențial (ms.86-89) va fi supus unui proces de evoluție cadențială cu rol de *tranziție* spre *coda propriu-zisă* (ms.96-103):



Schema generală a Formei



2.3 Privire de ansamblu asupra Rondoului monotematic¹³⁹

La nivelul Rondoului monotematic și în baza analizelor propuse în perimetrul a două epoci stilistice se impun următoarele concluzii:

în cazul

Rondoului monotematic Baroc

a) Există întotdeauna **Reprize statice**, lucrarea încheindu-se cu o astfel de repriză.

b) Articulațiile formei se alătură prin salt tonal.

c) Apar sugestii de **segmente elastice** ale formei dar numai cu caracter **retranzitiv** (în cazul refrenului atacat prin salt tonal).

d) În economia formei refrenele sunt **Articulațiile statice** iar episoadele **Articulațiile dinamice** având în subsidiar și un rol tranzitiv sau retranzitiv (în funcție de caz).

Rondoului monotematic Clasic

a) Apar **Reprizele dinamice**.¹⁴⁰ Ultima Repriză este urmată întotdeauna de o Coda.

b) Deși posibil, în cele mai multe cazuri saltul tonal se evită;

c) În consecință devin **necesare segmentele elastice** ale formei atât cu funcțiune de **tranziție** cât și de **retranziție**.¹⁴¹

d) În economia formei **refrenul** ca și articulație reper (deci principal statică) se dinamizează, **episoadele** devin de asemenea articulații entitative, singurele pasaje cu adevărat dinamice devin **tranzițiile** și **retranzițiile**.

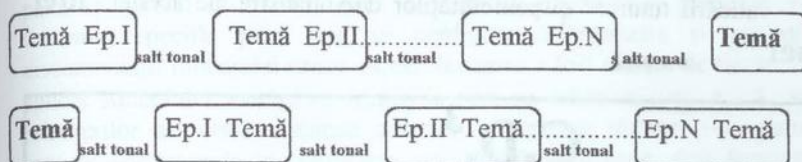
¹³⁹ Am văzut două tipuri de Rondo monotematic clasic: un final de sonată mozartiană și două mișcări lente beethoveniene. Finalurile beethoveniene ce utilizează formă de rondo sunt concepute în strânsă legătură și cu sonata. Rondoul bitematic clasic urmărește în paralel două principii de formă, bitematismul sonatei fiind cel care guvernează logica relațiilor dintre A și B. În epocile stilistice următoare utilizarea predilectă a Rondoului-sonată ne obligă de a-l discuta atunci când vom atinge aspecte ale îmbinării diferitelor principii de formă.

¹⁴⁰ În cadrul rondoului clasic prin apariția segmentelor cadențiale de tip complement cadențial în contextul articulației tematice (complement ce primește un evident rol de **tranziție**) se prefigurează ca necesitate **apariția Codei** ca articulație de încheiere a formei.

¹⁴¹ Alături de segmentele cadențiale atașate Refrenelor (din care se vor naște **tranzițiile** spre Episod) apar și segmente, de obicei mai ample, legate de Episoade (din care se vor naște **retranzițiile** spre Refren).

Continuând privirea generală asupra rondoului monotematic subliniem faptul că indiferent de inevitabilele diferențieri stilistice strădania autorilor s-a concentrat cu prioritate asupra sudurii organice a componentelor forme.

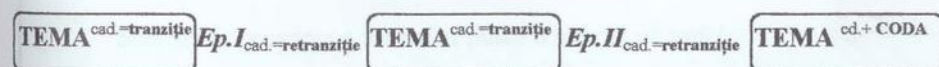
În cazul barocului salturile tonale erau contraccarate de conceperea unor adevărate «macrostructuri» de uniune static-dinamic respectiv dinamic-static, forma fiind fie încheiată cu tema (precum în cazurile cele mai frecvente când refrenele sunt atacate prin salt), fie începută cu ea (precum în cazurile cu mult mai rare când episoadele sunt atacate prin salt):



Elasticitatea forme și în ultima instanță dinamismul discursului muzical se va manifesta prin **arta cu care era compus EPISODUL!** Din această perspectivă J.S.Bach și-a depășit net timpul său conturând în creația sa adevărate **sugestii** pentru epocile ce aveau să vină¹⁴². Retranzițiile schițate (ca și în cazul concertului de vioară în **Mi** major) sau scrise explicit de către marele compozitor (ca și în cazul Rondoului din Suita în si minor) sunt tot atâtea argumente în acest sens¹⁴³.

În cazul rondoului monotematic clasic episoadele tind să devină articulațiile alternative ale forme concepute ca entități de o independență relativă în cadrul forme¹⁴⁴. Acest aspect entitativ va fi subliniat de segmentele elastice ale forme care se vor naște pe impulsul complementului cadențial. Macrounitățile forme clasice sunt alcătuite din temă și complementul său cadențial (care va deveni în perspectivă **tranziția**) și din episod și complementul său cadențial (care va deveni **retranzitia**). Așa se explică existența **Codei** în cazul ultimului refren; complementul cadențial ancurează ferm în **ipostaza de încheiere** a lucrării (evitând cu măiestrie orice aluzie tranzitivă).

Reduse doar la două, episoadele rondoului monotematic clasic se prelungesc cu regularitate prin **retranziii** spre reluarea Temei-reper în ipostaza de refren¹⁴⁵. Dinamica rondoului monotematic clasic este asigurată de **tranzițiile** și **retranzitiile** născute pe impulsul complementelor cadențiale ale articulațiilor forme:



Pentru argumentare finală a celor spuse puțin mai înainte despre marele Johann

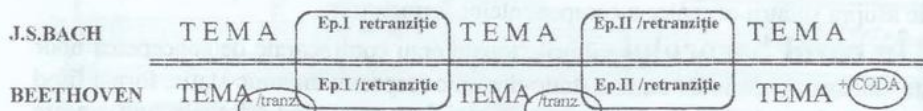
¹⁴² Iată de ce considerăm mai mult decât **reprobabilă** optica prin care rondoul baroc este denumit **rondo popular!**? în opoziție cu rondoul clasic denumit **rondo măiestrit!**? (vezi D.Bughici Dicționarul de forme muzicale). Pe care criteriu Haydn măiestrește mai bine rondoul decât Bach nu am putut-o înțelege niciodată!

¹⁴³ Un rondo în care este «măiestrit» cu o asemenea virtuozitate componistică articularea episoadelor ca la Bach nu are dreptul de a fi denumit «rondo popular».

¹⁴⁴ De unde și perspectiva relucrării primului episod cu rol de o posibilă temă a doua și astfel interferența forme cu refren cu cea a sonatei bitematice.

¹⁴⁵ În acest context va fi mai puțin important dacă refrenul este marcat prin **repriză statică** sau **dinamică**.

Sebastian supunem comparației planul formei de rondo relevat în Suita în si minor cu planul de principiu al rondoului monotematic clasic:



În contextul formei de Rondo **tema ca exponent al principiului de refren** devine **reper al formei**. Iar dinamizările temei sunt consecințe ale evoluției limbajului muzical pe linia validării tuturor disponibilităților dezvoltătoare ale acestei **idei muzicale reper**.¹⁴⁶

C.D.³

Formele de Rondo

¹⁴⁶ În contextul dinamizărilor, Tema își valorifică disponibilitățile sale dezvoltătoare. Demn este de remarcat că în multe cazuri, până și episoadele pot avea la bază materiale motivice înrudite cu cele tematice, astfel că, din aceste virtualități dezvoltătoare se va naște tematismul ca și consecință a dezvoltării rafinamentului artei compunistice.

Capitolul 3

Principiul Variațional (Formele de Variațiuni)

3.1. Principiul de formă

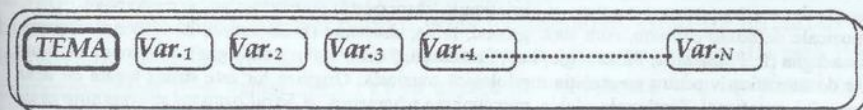
Principiul variațional este atât de vechi în muzică încât avem chiar conștiința că a apărut odată cu ea¹⁴⁷. Putem deci spune, fără a greși, că aparține organic muzicii ca limbaj, fiind dimensiunea prin care acesta se manifestă firesc în perimetrul specificității sale¹⁴⁸. Am sesizat că de la cele mai mici elemente ale limbajului muzical și până la nivelul diverselor tipuri de Articulații muzicale operează **variaționarea ca fenomen specific** prin care se configurează **gradația și evoluția** în contextul discursivității limbajului sonor. Acest fenomen a fost marcat de fiecare dată cu indicele^v aplicat simbolului unității de limbaj la care se refera: x_v , α_v , a_v , A_v sau A^v . În cadrul principiilor de formă discutate anterior în repetate rânduri s-au putut sesiza *diverse aspecte variaționale* în conturarea unei lucrări muzicale, deși fenomenul continua să rămână ancorat în principiul de formă discutat. Faptul că în contextul formelor strofice unele Articulații muzicale erau reluate prin variaționarea anumitor parametrii (aspect consemnat în analiza prin simbolurile adecvate) nu însemna cătuși de puțin că am depășit cadrul principiului de formă. În cazul formelor cu refren fenomenul este identic. Când **tipologia formei** numește reluarea unei Articulații muzicale cu termenul de **Repriză** principiul variațional implicat la acel nivel se nuanțează atributiv prin adnotarea **Repriză dinamică**. *Dinamizarea ne apare astfel ca o expresie a evoluției* indiferent de principiul de formă unde operează. Ea se referă însă la **Articulațiile muzicale reper** pentru un anumit principiu de formă, marcând **evoluția** acestora pe parcursul curgerii timpului muzical. Atunci se naște întrebarea firească dacă ar mai fi oportună discutarea principiului variațional în strânsă legătură cu o formă muzicală specifică lui? În acest sens prezentul capitol dorește să aducă clarificările necesare.

Formele de variațiuni sunt acea mare categorie de forme muzicale în care principiul variațional devine principiu hegemon, prin raportarea la o Articulație muzicală reper, obligativitatea manifestării lui în continuitate precum și prin ordonarea procedeele variaționale după anumite criterii.

Articulația muzicală reper va fi numită

Temă de variațiuni.

Schema de principiu a formei ar putea fi exprimată astfel:



¹⁴⁷ "Una din trăsăturile fundamentale ale muzicii, din toate epocile creatoare, promovează variația, atribuindu-i un coeficient formativ constant." (Toduță-Herman, op.cit. pag.11)

¹⁴⁸ Aici este demn de subliniat faptul că muzica a început să existe prin ea însăși **abia atunci când și-a însușit conștient în intimitatea limbajului său principiul variațional**. Atunci creația muzicală avea să se desprindă cu autoritate de zona comună a simbiozelor primordiale croindu-și un drum propriu.

3.2. Tipurile de variațiuni

Demn de reținut este faptul că una din caracteristicile de bază ale formei variaționale este înălțuirea unui număr oarecare de variațiuni. Variațiunile urmează tema proiectându-i fizionomia într-o multitudine de ipostaze. Forma de variațiuni realizează poate cel mai convingător păstrarea unei identități în contextul unei permanente diversificări. Dar în temeiul unității în diversitate acest principiu de formă își va reglementa procedeele variaționale după criterii tipice limbajului muzical. Cu alte cuvinte procedeele variaționale se ordonează cu rigurozitate.

În funcție de *Articulația - reper* (TEMA variațiunilor) și de procedeele variaționale utilizate distingem mai multe categorii de forme variaționale:

Variațiuni pe ostinato
(variațiuni polifonice)

Variațiuni ornamentale
(variațiuni omofone-strict)

Variațiuni de caracter

Variațiuni libere.

Deși fiecare dintre aceste tipuri de variațiuni au fost utilizate cu predilecție în anumite epoci stilistice¹⁴⁹ ele pot fi detectate și în epocile următoare, mai mult chiar le întâlnim în diverse ipostaze de simbioză. Ne propunem în continuare să grupăm analizele după tipurile formei de variațiuni utilizate.

3.3 Variațiunile pe Ostinato

În această primă categorie de variațiuni cele mai reprezentative sunt desigur **passacaglia** și **ciacona**¹⁵⁰. Sunt forme variaționale generate în perimetrul gândirii polifonice prin acel *plan ostinato* ca reper al desfășurării catenei de variațiuni¹⁵¹. Propunem pentru început să analizăm cele două capodopere bachiene, după care, în urma unor concluzii ce se vor impune, să mai parcurgem și alte variațiuni pe ostinato scrise în epocile stilistice următoare.

¹⁴⁹ Spre exemplu Variațiunile pe ostinato sunt caracteristice pentru baroc, Variațiunile stricte pentru clasicismul vinez, Variațiunile de caracter pentru romantism și Variațiunile libere pentru postromantism și modernism.

¹⁵⁰ "Formele muzicale de *basso ostinato*, cum sunt: ground, folia, chaconne (fr. Chaconne; it.-Ciacona, ciaccona, ciacconna) și passacaglia (fr., Passecaille, Passacaille; ital., Passacagli, Passachagli, passacaglia), au parcurs un drum lung și deosebit de semnificativ pentru constelația morfologică muzicală. Originea lor este strâns legată de lenta evoluție a conceptului variațional. Sâmburele silabic, microunită schematică, și *basul ostinato* se constituie ca un fundament, peste care se stratifică un țesut armonic-polifonic" (Toduță-Herman, op.cit., pag.28)

¹⁵¹ "În cadrul evoluției sale, genul înregistrează un număr însemnat de tipuri intonaționale, cu tot atâtea denumiri, ca, de pildă: ground-bas, ruggiero-bas, romanesca-bas, chaconne-bas, passacaglia-bas, tetracord-bas, lamento-bas, se pare că s-au bucurat de o foarte largă utilizare, datorită structurilor lor armonice deschise: T-D, conciziunii lor, posibilității lor de variație (melodică, ritmică, diatonică sau cromatică), permeabilității lor de natură combinatorie." (Toduță-Herman, op.cit., pag.29)

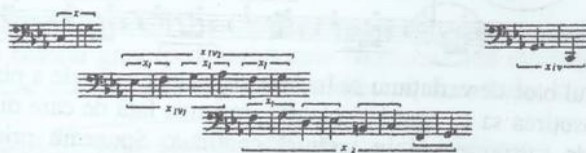
3.3.1. Johann Sebastian BACH

Passacaglia pentru Orgă în do minor (B.W.V. 582)

Planul ostinato este expus monodic în registrul de bas profund a pedalierului orgii, fiind, din punct de vedere morfologic, o perioadă de 8 măsuri indivizibilă frazic:



Prezenta linie melodică, după cum se poate observa, descrie o curbă rapid ascendentă (curbă subliniată de tetracordul $mi_b-fa-sol-la_b$) ce va atinge culminația pozitivă (la_b) repliindu-se lent spre culminația negativă a octavei inferioare (Do). Cele câteva sugestii generate de periodicitatea structurală a celei anacruze x vin să sublinieze din plin acest lucru:



Primele 8 măsuri ale lucrării se vor constitui în *planul ostinato*=*Tema de passacaglie*, plan ce va rămâne reperul formei până la sfârșitul lucrării. Cele 20 de variațiuni care urmează se extind fără excepție pe spațiul celor 8 măsuri ale planului tematic, plan ce poate fi detectat fără dubii până în final. Primele două variațiuni vin să împlinescă dimensiunea armonică a temei parcă într-o singură respirație prin "ambitusul discantului ce acoperă același interval de trețadecimă ca și tema"¹⁵². Unitatea celor două variațiuni este subliniată de celula ritmico-melodică y , iar arcuirea discantului de care aminteam se reliefează și prin simultaneitatea temei-reper care se rostește firesc de două ori:

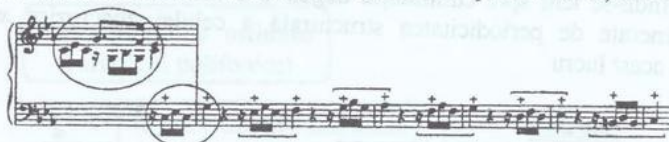


Odată epuizate variațiunile de «determinare armonică», intrăm într-un lung șir de variațiuni de esență polifonică. Aici planului ostinato (care va rămâne deocamdată în bas) i se vor suprapune alte trei planuri polifonic-imitative. Gradația turnurilor melodice imitative de la mersul treptat liniștit al unor optimi (din variațiunea III) prin înglobarea șaisprezecimilor (din variațiunea IV) va atinge în variațiunea V-a și planul ostinato al basului «dinamizându-l»:

¹⁵² Toduță-Herman, op.cit., pag.77



Gradația începută odată cu variațiunea III va continua în variațiunile VI-VII-VIII și, prin acumularea treptată a turnurilor melodice de șaisprezecimi continue, va atinge un al doilea moment de includere a basului în "planul variațional" prin variațiunea IX:

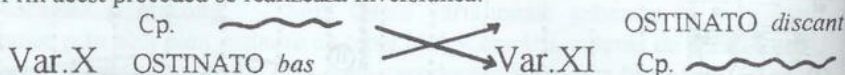


Primul bloc de variațiuni se încheie cu o nouă expresie a planului ostinato expus în bas prin însoțirea sa cu acorduri placate izoritmice față de care discantul realizează un contrapunct de șaisprezecimi în țesătură continuă. Spuneam primul bloc variațional deoarece începând cu variațiunea XI planul ostinato se va plasa în discant rămânând până în variațiunea XVI principal în vocile superioare. Este demn de relevat în acest punct al passacagliei măiestria lui Bach în a suda cele două secțiuni ale blocurilor variaționale printr-o spectaculoasă scriitură de contrapunct dublu:



Mersul firesc al contrasubiectului țesăturii continue de șaisprezecimi sudează variațiunile X-XI într-un discurs unitar constituindu-se tot-odată și axul față de care se proiectează permutarea contrapunctului dublu:

"Prin acest procedeu se realizează inversiunea:



chemată să creeze osmoza între cele două variațiuni. Datorită acestui fenomen Variațiunile X-XI se transformă din axă de simetrie într-o axă de simetrie «în oglindă»."¹⁵³

Dacă ar fi fost doar răsturnarea planurilor melodice prin tehnica celui rafinat contrapunct dublu puteam rămâne încă în dilema de a numi din acel moment deschiderea celui de al doilea bloc variațional. Dar aici se întâmplă în egală măsură și o revenire la rectitudinea cantabilității inițiale, basul ostinato din debutul passacagliei devine discantul expresiv al unei cursivități melodice într-un vădit contrast cu discursul sacadat prin fragmentările celulare ale rostirii din variațiunea precedentă:

¹⁵³ Toduță-Herman, op.cit., pag. 85



Variațiunea XII se constituie în punctul culminant al expresiei muzicale acolo unde planul ostinato, devenit discant începând cu variațiunea precedentă, va primi în fizionomia sa acele mutații melodice anunțate constant în cursivitatea melodică a ciclului variațional:



punct culminant ce va fi subliniat și de mersul năvalnic al basului grav (pedalierul) care "îmbracă" atât discursul imitativ al celor doua voci mediene cât mai ales explozia melodică a discantului care **împlinește** planul ostinato:



Variațiunile următoare se vor replia, în contrast, spre un discurs sonor din ce în ce mai aerisit pregătind revenirea "în forță" a planului ostinato în basul pedalierului¹⁵⁴:



Începând cu variațiunea XVI planul ostinato se va așeza "cuminte", până la sfârșit, în basul profund al pedalierului. Acest grup de variațiuni¹⁵⁵ primesc o tentă prioritar armonică, blocurile sonore mișcându-se prin note melodice de schimb și de pasaj în limitele dictate de omofonia tipic acordică. Prin aceasta planul ostinato din bas se va detașa cu și mai mare pregnanță pregătindu-și ultima sa metamorfoză din fuga finală¹⁵⁶.

În variațiunea XVI-a planul armonic își **acumulează tensiunea** într-o manieră limitrofă cu «acciacatura»:

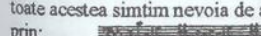
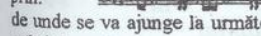


următoare (a XVII-a) prin aglomerarea continuă a țesăturilor figurale a trioletilor de șaisprezecimi să atingă o noua culminație:



¹⁵⁴ În variațiunile XIII-XIV și XV Bach nu folosește deloc pedalierul, scriitura muzicală fiind concepută doar pentru manualul orgii.

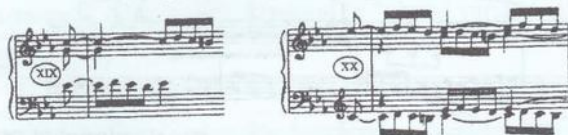
¹⁵⁵ Este vorba bineînțeles de variațiunile XVI-XVII-XVIII-XIX și XX.

¹⁵⁶ Passacaglia este urmată de o fugă, secțiune a dipticului bachian pe care nu o vom trata în prezenta analiză. Cu toate acestea simțim nevoia de a puncta pașii evolutivi ai temei inițiale de la basul ostinato :  prin:  atingându-se apoi culminația expresivă din discant:  de unde se va ajunge la următoarea temă de fugă prin care va încheia dipticul (Passacaglia și Fuga) la care ne referim: 

Variațiunea XVIII se constituie într-o sinteză a Variațiunilor I-II și a Variațiunii IV (subtila dinamizare a basului prin accentuarea anacruzelor celulare va da o notă aparte acestei variațiuni):



Ultimele variațiuni (XIX și XX) devin o amplă perorație prin pedalele figurate ale vocilor acordice care se vor opune net purității planului ostinato revenit la ipostaza inițială:



În ansamblul său această passacglie poate fi privită din mai multe unghiuri de vedere, toate însă servind ideea de unitate a unui ciclu de variațiuni foarte judicios echilibrat. În ceea ce ne privește am dori să surprindem în schema finală a analizei noastre trei aspecte esențiale:

- proporționarea ciclului în funcție de plasarea planului ostinato la bas sau la alte voci.
- relația dintre variațiunile omofone și cele predilect polifonic-imitative (ambele privite în strânsă legătură cu planul ostinato) precum și
- relația dintre planul ostinato și planurile variaționale:

Planul general al passacgliei

TEMA de ostinato	armonic I-II III IV-V VI-VII-VIII IX	culminatia expresivă X XI XII			XIII-XIV-XV	omofon-armonic XVI-XVII XVIII XIX-XX
	do minor rămâne în do minor până la sfârșit	c-sub. ostinato ostinato c-sub.				
8 măsuri	fiecare variațiune durează 8 măsuri	planul integrează unitatea			ostinato se organic în discursului	
TEMA ca plan individualizat	ostinato în bas		ostinato la vocile superioare		ostinato în bas	
TEMA	blocul variațional I		blocul variațional II		blocul variațional III	
Variatiunile V IX		XIII-XIV-XV			XVIII	
intersectarea planului ostinato cu planul variațional						

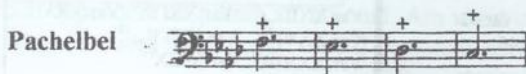
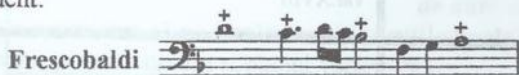
Cele trei blocuri de variațiuni prin evidența localizării planului ostinato sunt cât se poate de clare. Dinamizările planului ostinato prin implicarea procedeele variaționale deduse din planul variațional va conduce lucrarea spre atingerea punctului culminant expresiv, culminație pregătită de aceea adevărată *mișcare tectonică* marcată prin contrapunctul dublu al variațiunilor X și XI.

Muzicologia bachiană a lansat de-a lungul timpului o multitudine de ipoteze în ceea ce privește simetria și echilibrul ce se degajă din aceasta lucrare. O viziune unitară credem că nici nu ar putea fi cu puțință atâta timp cât singura realitate obiectivă rămâne doar partitura¹⁵⁷.

3.3.2 Johann Sebastian BACH

Ciacona în re minor Din Partita nr. II pentru vioara solo (B.W.V. 1004)

În drumul de cristalizare a tehnicii variaționale pe ostinato se poate stabili ca prim punct important menținerea unei **scheme armonice** (la Frescobaldi T-D), treptat această schemă corelându-se cu o evoluție melodică stabilă a basului în spațiul tetracordului T-D. Frecvența utilizare a acestei formule tetracordale (ostinato melodic) se definește prin **bas de ciacona**¹⁵⁸. Majoritatea ciaconelor în baroc, dacă recur la această formulă stereotipă, adoptă ca punct de plecare un bas, care se reduce doar la acest esențial tetracord descendent:



În acest context tema Ciaconei pentru vioara solo de Bach ne anunță viitoarea capodoperă nu atât din punctul de vedere al planului ostinato, care, după cum vedem, se aseamănă cu cele ale înaintașilor, ci mai ales prin înveșmântarea sa¹⁵⁹:



¹⁵⁷Vezi în acest sens cum Toduță (op.cit., vol.III la paginile 96-97) reține câteva opinii pe cât de importante, grație prestigiului autorilor care le semnează, tot pe atât de controversate. Și toate acestea se referă în fond la aceeași partitură muzicală semnată de un unic autor pe care cu toții îl numim fără dubii Johann Sebastian Bach.

¹⁵⁸"Noțiunea de chaconna are o dublă semnificație: desenează un dans de origine spaniolă, din sec. 12 (?), conceput în mișcare ternară; în drumul evoluției sale de-a lungul perioadelor stilistice diferite, primește un sens nou, determinând o formă și o structură muzicală" (Toduță-Herman, op.cit., pag.98)

¹⁵⁹Aici credem că a recidivat Ph. Spitta (primul biograf al lui Bach) când a descoperit nici mai mult nici mai puțin decât **cinci teme!**? (varianțe citate de Toduță la pag.102). Capcana în care a căzut Spitta, din prea mare zel, a fost aceea că a forțat demersul analitic plasându-și raționamentele în zona "vizibilă" a discantului neglijând nepermis de mult planul ostinato (greșală în care va eșua și contemporanul nostru dr.Albert Schweitzer).

Variațiunile care urmează celor 8 măsuri ale temei (convenind că aceasta este formată din 4+4 măsuri) se grupează în trei mari blocuri variaționale:

re	minor	Re major	re minor
1-----31	32-----50	51----62	
I-----XVIII	XIX-----XXX	XXXI---XXXVI ⁽¹⁶⁰⁾	

care desfășurate într-un tabel sinoptic ar putea arăta astfel:

TEMA
4+4 măsuri

124 măsuri	var.1+2 var.3+4 var.5+6 var.7+8 var.9+10 var.11+12 var.13+14 var.15+16+17 var.18 var.19 var.20 var.21 var.22+23+24 var.25 var.26 var.27+28 var.29 var.30+31	Var. I ⁽⁸⁾ Var. II ⁽⁸⁾ Var. III ⁽⁸⁾ Var. IV ⁽⁸⁾ Var. V ⁽⁸⁾ Var. VI ⁽⁸⁾ Var. VII ⁽⁸⁾ Var. VIII ⁽¹²⁾ Var. IX ⁽⁴⁾ Var. X ⁽⁴⁾ Var. XI ⁽⁴⁾ Var. XII ⁽⁴⁾ Var. XIII ⁽¹²⁾ Var. XIV ⁽⁴⁾ Var. XV ⁽⁴⁾ Var. XVI ⁽⁸⁾ Var. XVII ⁽⁴⁾ Var. XVIII ⁽⁸⁾	124 măsuri 5
31 variațiuni			18 variațiuni
76 măsuri	var.32+33 var.34+35 var.36 var.37+38 var.39+40 var.41 var.42 var.43+44 var.45+46 var.47 var.48 var.49+50	Var. XIX ⁽⁸⁾ Var. XX ⁽⁸⁾ Var. XXI ⁽⁴⁾ Var. XXII ⁽⁸⁾ Var. XXIII ⁽⁸⁾ Var. XXIV ⁽⁴⁾ Var. XXV ⁽⁴⁾ Var. XXVI ⁽⁸⁾ Var. XXVII ⁽⁸⁾ Var. XXVIII ⁽⁴⁾ Var. XXIX ⁽⁴⁾ Var. XXX ⁽⁸⁾	76 măsuri 3
19 variațiuni			12 variațiuni
48 măsuri	var.51+52 var.53+54 var.55 var.56+57+58 var.59+60 var.61+62	Var. XXXI ⁽⁸⁾ Var. XXXII ⁽⁸⁾ Var. XXXIII ⁽⁴⁾ Var. XXXIV ⁽¹²⁾ Var. XXXV ⁽⁸⁾ Var. XXXVI ⁽⁸⁾	48 măsuri 2
12 variațiuni			6 variațiuni

[În partea stângă a tabelului am marcat cu cifrele 2-3-5 proporționalitatea dispunerii blocurilor variaționale după *legea creșterii organice*, această *proporție aurea* concretizată simbolic prin *Șirul Fibonacci*]

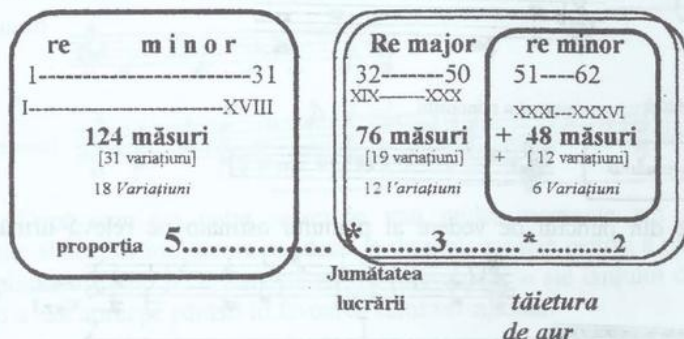
Desigur că acest tabel este încă departe de a putea oferi întreaga complexitate ce decurge din analiza Ciaconei¹⁶¹. Am conceput, în schimb, acest plan al lucrării cu

¹⁶⁰ Am notat cu cifre arabe variațiunile numerotate strict după cele 4 măsuri ale basului de ciaconă (deci cele 62 de variațiuni înseamnă lucrarea segmentată cu rigoare din 4 în 4 măsuri); cu cifre romane în schimb am notat variațiunile după logica unităților de 8 de 4 sau de 12 măsuri (cele XXXVI de variațiuni vor avea trecute în paranteză numărul de măsuri aferente lor).

¹⁶¹ Nume consacrate în domeniul analizei muzicale nu s-au hazărdat încă în a spune ultimul cuvânt. Toduță (op. cit. vol III) de pildă detaliază analiza până la jumătate (respectiv doar secțiunea primă în re minor). Este adevărat că în cele trei tabele aduce o substanțială contribuție la deslușirea aspectelor componistice mai puțin vizibile "cu ochiul liber". Astfel în analiza melodică (pag.110-112) a tabelului I ne radiografiază toate ipostazele planului ostinato pentru secțiunea primă re minor; în tabelul II (pag.113) ne analizează planul armonic al primelor zece variațiuni; pentru ca în Tabelul III (pag.114-115) să ne facă o admirabilă panoramă a evoluției ritmice în contextul planului variațional al ciaconei. Dar atât și nimic despre construcția în ansamblu privită în strânsă legătură cu tipul de ostinato al ciaconei. Proporția matematică comentată în prelungirea unei vaste bibliografii asimilate nu lămurește pe deplin ce este în fond ciaconă? din perspectiva unei opțiuni ferme a autorului.

gândul de a fi util muzicienilor dornici de a-și face o prima impresie de ansamblu asupra acestei celebre pagini muzicale. În partea stângă sunt consemnate 62 variațiuni (deoarece le-am notat cu rigoare din 4 în 4 măsuri), pe când în partea dreapta am mers după structurile muzicale care reies din logica discursului muzical (notând în consecință cu cifre romane de la I până la XXXVI).

Proporțiile nu se schimbă deoarece ambele optici de analiză se referă la aceeași partitură. **Tema de ciaconă**¹⁶² care articulează pentru început o perioadă, precede lanțul de variațiuni grupate, după cum am mai menționat, în cele trei Secțiuni :



Dorim în continuare să ne focalizăm observațiile finale asupra celor două planuri esențiale ale formei: planul ostinato și planul variațional.

Referitor la Planul Ostinato precizăm pentru început că acesta este (în cazul ciaconei) total dependent de planul variațional. Am văzut cum chiar în debut planul ostinato este mulat pe "rostirea discantului" care îl personalizează¹⁶³:



¹⁶² Mergând pe linia câtorva semnificative repere bibliografice reținem: Albert Schweitzer (J.S. Bach. Veb Leipzig, 1965) la pag. 346 propune ca temă doar discantul primelor 8 măsuri(!), Hugo Leichtentritt (Musikalische Formenlehre, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1952) la paginile 322-323 remarcă: "temă armonică, acordă prioritate basului de-a lungul celor 65 variațiuni; principiul variațiunilor îl constituie menținerea funcțiunilor armonice ale temei. Basul apare în cel puțin 25 variante diferite, fără a se schimba funcțiunile armonice". Hans Mersmann (Musikhören, 2000 Hamburg, Hans F. Menck Verlag, 1964) la pagina 88: "



temă bistrofică

crează în 30 de variațiuni o dublă gradație (60) -tensiune supradimensionată «doar în puzne puncte culminante ale istoriei artelor mâna omului a reușit să creeze ceva asemănător»" Hermann Keller (On Variations, The Musical Times, 1964) afirmă la pag. 4 următoarele: "Chaconna pentru vioară de Bach introduce în mod nemijlocit o temă armonizată, și, de fapt, armonia este la fel de tematică precum melodia". **Todua** (op. cit., vol III) la paginile 102 concluzionează: "Din variatele determinări morfologice rezultă că structura temei promovează o alcătuire morfologică pătrată: 8m. = 4+4 (a+a)".

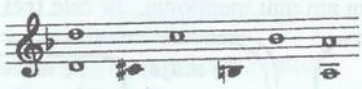
¹⁶³ Revenind la prima constatare că planul ostinato în cazul ciaconei nu are prea multe posibilități de individualizare (a se revedea exemplele din debutul acestei analize), găsim atunci absolut firească **nevoia compozitorilor de a porni lucrarea cu o primă variațiune**, rezultată din înveșmântarea (armonizarea) basului de ciaconă. Aici apare prima dilemă a analizei acolo unde am putea segmenta articulațiile formei după planul ostinato (în cazul nostru 4 ms.) sau după logica muzicală a discantului (în cazul nostru 4+4 ms.). Or atunci acei care s-au străduit să găsească mai multe teme în discantul ciaconei de Bach **nu credem că s-au plasat într-o culpă atât de mare**. Stângăcia acestor opțiuni analitice rezultă doar din **minimalizare planului ostinato** în favoarea planului melodic ce urma a fi fost variațional.

Pilonii planului ostinato se reliefează ca un adevărat *Cantus firmus*: acesta însă se modelează de fiecare dată pe fizionomia planului variațional.

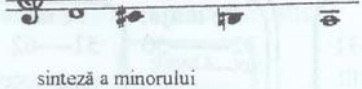
Exprimat în esență sa **basul de ciaoconă** rămâne un mers treptat coborător de la tonică la dominantă (în minor având mai multe posibilități de nuanțare datorită fluctuației treptelor VI-VII în funcție de variantele minorului):

T.....D
mersul treptat descendent de la Tonică la Dominantă

CF minor natural



CF minor melodic



sinteză a minorului

CF Passus duriusculus



Variațiunile privity din punctul de vedere al planului ostinato ne relevă următoarele aspecte:

CF
(minor armonic)

CF
(passus duriusculus)

CF
(minor natural)

CF
(minor melodic)



tema.
Var. I

Var. II

Var. III

Var. IV Var. V

Var. VI

Var. VII

Var. VIII

Var. XI

Var. X

În Variațiunile XI (4 măsuri de pedală figurată pe re) și XII (debutul unui lung moment de *arpeggio*, fiind vorba în primele 4 măsuri de transpunerea la-sol-fa-mi) planul ostinato dispare chiar și ca sugestie în favoarea planului variațional.

CF
(în context melodic)

CF
(ostinato inversat)

CF
(passus duriusculus)

CF (minor natural-stretto)

CF
(minor armonic)

CF
(Major- în context)



(*arpeggio*)

Var. XIIIa(bas)
Var. XIIIb(discant)

Var. XIIIc(alt)

Var. XV

Var. XVI

Var. XVII

Var. XVIII

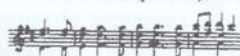
Var. XX
Var. XXI

CF (Major)



Var.XXII

Var.XXIII(ped. la), Var.XXIV(cadența la-re), Var.XXV(ped. re)

CF
(Major-inversat)

Var.XXVIII

CF
(in context melodic)Var.XXIX
Var.XXXCF
(minor natural)Var.XXXI
Var.XXXIICF
(minor armonic)Var.XXXIII
Var.XXXVI
Var.XXXV
Var.XXXVI

După cum s-a putut sesiza în mai multe momente am marcat și profilul schematic al vocilor însoțitoare conduse de discant, aceasta pentru a reliefa acea simbioză dintre planul ostinato și cel variațional. În câteva puncte ale lanțului de variațiuni planul ostinato a fost aproape părăsit în favoarea celui variațional.

În ceea ce privește *Planul Variațional* cele XXXVI, respectiv 62, de variațiuni ne relevă o altă dimensiune a formei de ciaoană. Aici diferitele fizionomii melodice¹⁶⁴ încorsetate parcă de pilonii planului ostinato și mai ales de cadrul tonal, aproape obligatoriu de urmat, lasă o mai mare marjă de acțiune în perimetrul exprimării variațiunilor ritmice¹⁶⁵.

Dintre aceste fizionomii melodice prima (ipostaza inițială a temei de ciaoană) se poate sesiza de mai multe ori pe parcursul lucrării și aceasta în momentele esențiale ale formei¹⁶⁶.

re minor

TEMA Var.I-X-XI XII-XVI XVII Var.XVIII
arpeggio

Re major

Var.XIX-XXVI Var.XXXVII-XXIX Var.XXX

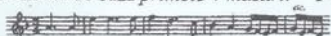
re minor

Var.XXXI-XXXIV Var.XXXV

La nivelul temei se rostește de două ori echilibrând structura periodică inițială, deci 4 + 4, la sfârșitul primului bloc de variațiuni, în culminația blocului variațional din

¹⁶⁴ În acest sens viziunea lui Spitta asupra celor cinci teme nu ni se pare atât de periculoasă dacă o receptăm cu îngăduința faptului că s-a referit **predilect la planul variațional**, mai exact spus nu a privit **cu prioritate planul ostinato** atunci când s-a referit la **temă**. În aceeași direcție își conturează în fond raționamentele și Albert Schweitzer.

¹⁶⁵ Nu întâmplător Toduță ne propune în Tabelul III al analizei sale o panoramă a discursului ritmic din ciaoană (vezi Toduță-Herman, op.cit. pag.114-115). Fiind însă aici, cu tot respectul pe care-l datorăm fostului nostru profesor, avem obligația morală de a consemna totuși anumite inconsecvențe în conceperea analizei: După ce la pag. 102 privește îndeajuns de ironic optica lui Spitta și cu o suverană superioritate viziunea lui Schweitzer (în strânsă legătură cu plasarea **temei de ciaoană în discant!**) maestrul Toduță își lansează propria sa viziune asupra temei de ciaoană: "Ca urmare, analiza noastră alege drept unitate de bază *primele 4 măsuri*: T=4 m.



" (Op. cit., pag. 103)

Fără comentarii!

¹⁶⁶ Aici credem că se găsește izvorul "obsesiilor" aceluia care au văzut-o temă de ciaoană. Această frază muzicală :
"basului de ciaoană". va primi în economia formei o importanță aproape egală cu aceea a

Major și, bineînțeles, în variațiunea de încheiere a ciclului.

Unitatea indestructibilă dintre **discantul de început**¹⁶⁷ și **basul de ciaoană**, *unitate ce va deveni Articulație semnificativă a ciclului de variațiuni, apare de-a lungul lucrării în felul următor:*

TEMA (4 + 4)



Variațiunea XVIII



Variațiunea XXVIIa

Variațiunea XXVIIb



Variațiunea XXVIII



Variațiunea XXIX



Variațiunea XXXVI



Revenim la schema generală a ciclului de variațiuni completând cele observate în detaliierile noastre referitoare la planul ostinato și la planul variațional după cum urmează:

¹⁶⁷ numit de mai mulți biografi ai lui Bach Tema I

*Tema și Variațiunile care fac aluzie directă la discantul inițial le-am notat cu *tema A*, încadrându-le

*Variațiunile care utilizează basul de ostinato în variantele de CF discutate le-am numerotat (în cele două accepțiuni) fără nici o altă subliniere,

*Variațiunile arpeggio în care apar aspecte variaționale ale CF ostinato le-am adnotat *arpeggio*.

*Variațiunile care părăsesc temporar planul ostinato le-am subliniat marcându-le caracteristicile (pedală la cadență la-re pedală re).

Culminația expresivă se statornicește, prin variațiunile compacte ale temei A, înainte de repriza minorului (acolo unde este în fond punctul tăieturii de aur) :

		TEMA 4+4 măsuri <i>tema A</i>			
124 măsuri	var.1+2 var.3+4 var.5+6 var.7+8 var.9+10 var.11+12 var.13+14 var.15+16+17 var.18 var.19 var.20	Var.I ⁽⁸⁾ Var.II ⁽⁸⁾ Var.III ⁽⁸⁾ _{a-b} Var.IV ⁽⁸⁾ _{a-b} Var.V ⁽⁸⁾ Var.VI ⁽⁸⁾ Var.VII ⁽⁸⁾ _{a-b} Var.VIII ⁽¹²⁾ _{a-b-c} Var.IX ⁽⁴⁾ Var.X ⁽⁴⁾ Var.XI ⁽⁴⁾	124 măsuri	5	18 variațiuni
31 variațiuni	<i>arpeggio</i> var.21 var.22+23+24	<i>arpeggio</i> Var.XII ⁽⁴⁾ Var.XIII ⁽¹²⁾ _{a-b-c}			
	var.25 var.26 var.27+28 var.29	Var.XIV ⁽⁴⁾ Var.XV ⁽⁴⁾ Var.XVI ⁽⁸⁾ Var.XVII ⁽⁴⁾			
	var.30+31 <i>tema A</i>	Var.XVIII ⁽⁸⁾ <i>tema A</i>			
76 măsuri	var.32+33 var.34+35 var.36 var.37+38 pedală la cadență la-re pedală re var.39+40 var.41 var.42	Var.XIX ⁽⁸⁾ Var.XX ⁽⁸⁾ _{a-b} Var.XXI ⁽⁴⁾ Var.XXII ⁽⁸⁾ pedală la cadență la-re pedală re Var.XXIII ⁽⁸⁾ _{a-b} Var.XXIV ⁽⁴⁾ Var.XXV ⁽⁴⁾	76 măsuri	3	12 variațiuni
19 variațiuni	var.43+44 <i>tema A</i> var.45+46 <i>tema A</i> var.47 <i>tema A</i> var.48 <i>tema A</i>	Var.XXVI ⁽⁸⁾ <i>tema A</i> Var.XXVII ⁽⁸⁾ _{a-b} <i>tema A</i> Var.XXVIII ⁽⁴⁾ <i>tema A</i> Var.XXIX ⁽⁴⁾ <i>tema A</i>			
	var.49+50	Var.XXX ⁽⁸⁾			
48 măsuri	var.51+52 var.53+54 var.55 var.56+57+58 var.59+60	Var.XXXI ⁽⁸⁾ _{a-b} Var.XXXII ⁽⁸⁾ Var.XXXIII ⁽⁴⁾ Var.XXXIV ⁽¹²⁾ _{a-b-c} Var.XXXV ⁽⁸⁾	48 măsuri	2	6 variațiuni
12 variațiuni	var.61+62 <i>tema A</i>	Var.XXXVI ⁽⁸⁾ <i>tema A</i>			

Menționăm că prezenta lucrare a fost precedată de o ciacona pentru vioară solo compusă de austriacul Biber¹⁶⁸, iar după Bach s-au mai scris astfel de ciacone de către Reger¹⁶⁹ și Bartok¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Heinrich von Biber (1644-1704) a compus lucrarea probabil în 1675.

¹⁶⁹ Max Reger (1873-1916) a compus sonatele sale pentru vioară solo în 1899.

¹⁷⁰ Bela Bartok (1881-1945) și-a compus sonata pentru vioară solo în anul 1944.

3.3.3. Variațiunile pe ostinato din baroc

În contextul variațiunilor pe ostinato practicate în baroc și în strânsă legătură cu aceste două capodopere bachiene s-ar impune următoarele concluzii:

PASSACAGLIA

CIACONA

planul ostinato și planul variațional
sunt în ambele tipuri de variațiuni componente esențiale ale formei.

Planul ostinato

este o linie melodică cu personalitate distinctă, rămânând ca atare pe parcursul întregii lucrări.

Planul variațional

apare ca un plan distinct față de planul ostinato; de aici și ponderea caracterului linear polifonic al discursului muzical.

Tema de passacaglie

se prezintă monodic în bas, conducând astfel cu autoritate planul ostinato.

Tema de passacaglie

ca unitate melodică fixă, plan de referință pentru dinamica formei, cantonează lucrarea în tonalitatea de bază nepermițând părăsirea acesteia.

Planul ostinato

este un bas de esență armonic-funcțională primind pe parcursul întregii lucrări puține posibilități de individualizare. În consecință Ființează sub forma unui cvasi **Cantus Firmus** al mersului treptat coborător de la Tonică la Dominantă

Planul variațional

se intersectează mereu cu planul ostinato până acolo unde acesta din urmă va dispăre; de aici și caracterul preponderent armonic al discursului muzical.

Tema de ciaconă

este o articulație muzicală complexă unde distingem un C.F. al planului ostinato și vocile însoțitoare ce o personalizează (în mod special prin discant), voci care vor primi o suficientă importanță în procesul de desfășurare al variațiunilor.

Tema de ciaconă

ca și esență a unei scheme armonic-funcționale, grefată pe acel bas obligat (C.F.), permite o evoluție a discursului muzical și la tonalitatea omonimă¹⁷¹.

În studiul său asupra barocului german, Rolf Dammann¹⁷² stabilește

¹⁷¹ "Ce este o ciaconă? Ce este o passacaglie? - se întreabă cu drept cuvânt Wili Apel. Prin ce se deosebesc ciacona de passacaglia? Iată răspunsul tot el ni-l dă: «În realitate, la aceste întrebări, concepute sub o formă atât de categorică, greu se poate răspunde, în special la cea de a doua... în muzica pianistică a Barocului apar ambele tipuri totdeauna ca variațiuni continue ale unei teme scurte, concepute în metru temar... fie că tema constituie o melodie, un bas, fie o succesiune armonică, imaginea este atât de schimbătoare, încât răspunsul poate fi dat doar de la caz la caz. În acest fel ne apropiem mai mult de tendința spre cunoașterea istorică decât să dăm o formulă statică unei situații fluctuante.»" (Toduță-Herman, op.cit. pag. 30 c.f. Willi Apel *Geschichte der Orgel und Klaviermusik*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1967, pag. 463) N.B. Această subtilă escamotare a răspunsurilor nu credem că este în măsură să ajute la înțelegerea deplină a esenței variațiunilor pe ostinato. Problema - după opinia noastră - pornește de la temă (destul de vag definită de Apel), care modelează mai apoi tipul discursului pe ostinato. **Tema de passacaglia = linie melodică = plan ostinato; Tema de ciaconă = articulație muzicală = plan ostinato în contextul unor virtualități variaționale deja expuse.**

¹⁷² "Des Musikbegriff im deutschen Barock", Köln, H. Gerig, 1967.

4 principii de bază pe care se întemeiază gândirea muzicală a barocului:

- * **principiul cosmologic** (ordine, proporție, «numerus»);
- * **principiul retoric**;
- * **principiul filozofic** (al naturii) **în corelație cu astrologia**;
- * **principiul teologic** («trias harmonica»), simboluri.

Muzica este concepută ca fiind o capodoperă arhitectonică. Arhitectura sa se reflectă atât în cadrul forme elaborate, cât și în detaliile acesteia. Astfel, spre exemplu, *Chaconna* de Bach = 256 măsuri + 1 măsură finală.

Tema fiind 4 măsuri spațiul dinainte fixat va cuprinde: $4 \times 4 \times 4 \times 4 = 256$ măsuri; ceea ce însemnează 4^4 . [N.N. Adică tema la puterea temei!]¹⁷³.

În Clasicismul vienez variațiunile pe ostinato sunt aproape deloc folosite, reapărând crescând interesul pentru ele undeva în mijlocul veacului XIX, odată cu asimilarea organică a lui Bach în conștiința muzicienilor romantici¹⁷⁴. Abia creația lui Brahms va face pași semnificativi în evoluția formelor pe ostinato. Johannes Brahms încearcă să realizeze o sinteză între passacaglie și ciacona, așa după cum vom desluși din finalul Simfoniei a IV-a sau după cum ni se va releva în încheierea ciclului de *Variațiuni pe o temă de Haydn*.

3.3.4 Johannes BRAHMS

Simfonia a IV-a (în mi minor, op.98, Partea a IV-a)

Finalul ultimei simfonii brahmsiene este compus în formă de variațiuni pe ostinato¹⁷⁵. Tema se prezintă în ipostaza unui coral a cărui complex acordic se derulează izoritmnic și uniform pe toată durata celor 8 măsuri ale sale. Din acest complex acordic se va impune ca plan ostinato discantul.

*Prin mersul treptat de la **Tonică** la **Dominantă** (precum și prin faptul că este prezentată direct armonizată) tema ne amintește de ciaconă;

*Însă prin sunetul intermediar **la#**, inclus la paritate cu ceilalți pași de

¹⁷³ Rolf Dammann op cit pag. 87-88. Urmărirea aspectelor de proporționalitate din contextul creațiilor muzicale baroce a devenit de notorietate în muzicologia și chiar estetica secolului XX. Convertirea numărului de măsuri (sau chiar de timpi muzicali) în simboluri cantitativ-numerice care ar urma apoi a fi comparate cu expresii matematice specifice este operațională doar prin asumarea în subsidiar a riscului care-l incumbă din start. Prin complexitatea și mai ales prin diversitatea sa o măsură muzicală nu este egală cu cealaltă contrazicând astfel potențialul identității simbolului matematic în baza căruia se stabilește rigoarea de proporție. Concretețea argumentului științific vine să dea mai multă palpabilitate aspectului mirific al inefabilului artistic. Este puntea de legătură dintre o realitate spirituală simțită și o realitate palpată prin experimentul material. Toate acestea fiind mediate de abstracțiunea dedusă din lumea posibilului matematic consfințită prin necesitatea bunului simț logic.

¹⁷⁴ Mai ales Ciacona pentru vioară solo a suscitât atâtea interpretări unele chiar "excentrice" ca de pildă variantele pentru vioară și pian adăugat a lui [din păcate] Schumann ! sau Mendelssohn (vizuine aproape «grosieră») și până la inspirata transcripție pentru pian mâna stângă de Brahms. În prelucrările pentru **vioară și pian** (căci despre aceasta este vorba) ale lui Schumann și Mendelssohn aspectul cel mai reprobabil este **conceperea unui acompaniament pentru varianta de vioară solo originală Bach!** Aspectul în sine este condamnabil din punct de vedere etic, dar trecând peste aceasta putem sesiza în linia pianului adăugat întreaga concepție a compozitorilor mai sus amintiți asupra ciaconei. Planul ostinato este neglijat în favoarea altor linii melodice găsite la Bach sau inventate. Această realizare celebră fiind editată la Editura Peters cu nr.2474 poate fi consultată mai în detaliu. În ceea ce ne privește noi nu vedem rostul unei asemenea detalieri din respect pentru prestigiul compozitorilor care au clacat în această nefericită încercare.

¹⁷⁵ Aceste variațiuni prezintă în egală măsură caracteristicile ambelor tipuri motiv pentru care l-am denumit **variațiuni pe ostinato**. Brahms ne propune în fond o spectaculoasă sinteză între passacaglie și ciaconă.

ascendență melodică, și prin cadențarea V-I discantul primește evidența unui potențial reper de passacglie¹⁷⁶.

Allegro energico e passionato

zu 2

2 Flöten
2 Hoboen
2 Klarinetten in A
Kontrafagott
3 Posäunen

(mi) IV II₆ I IV II₆ I V I₆ (D)

Motivul ascendent α (în conciziunea sa) va fi primi pe parcursul lucrării câteva ipostaze ale inversării sale:

Tema

α α'

contrasubiect la Variațiunea 2

α_{n-1}

contrasubiect la Variațiunea 7

α_{n2}

contrasubiect la Variațiunea 16

α_{n3}

dintre care $\alpha'v_1$ și $\alpha'v_2$ utilizate ca și contrasubiecte, pe când $\alpha'v_3$ va fi folosit pentru dinamizarea temei (din var. 16).

Cele 36 de variațiuni ale temei se grupează în mai multe secțiuni:

Tema 1—8	Var. 1—Var. 15	var. 16 Tema^{cs} 129—136	Var. 17—Var. 25	Var. 26—Var. 30	Var. 31—Var. 36 Coda
	9—128		137—208	209—252	253—311

¹⁷⁶ Iată cum încă din debut, Brahms îmbină organic virtualitatea celor două tipuri. Din punct de vedere al gândirii funcționale este demn de reținut coagularea centripetă a lui mi_1 (de două ori în interiorul unei mari subdominante) singura dominantă (V^+_3 cu treapta napolitană în bas) ce se rezolvă picardian pe Mi_1 .

Procesul variațional ar putea fi sistematizat după următoarele criterii:

* **Variațiunile** în strânsă legătură cu tema le notăm cu **Tema_v¹**, **Tema_v²**, **Tema^{cs}** (tema cu contrasubiect)

* **Variațiunile** cu **CF** (discantul din coralul inițial) expuse în vocile superioare (cu predilecție în discant), primind diferite ipostaze ornamentale le notăm cu **A** și în continuare **A_v¹-----A_v¹⁰**

* **Variațiunile** cu **CF** în bas, contrapunctate cu noul motiv β (și variantele sale):



sau cu $\alpha^1 v_2$



le notăm cu:

B și în continuare **B_v¹---B_v⁶**

Planul General al Formei

CF discant			
Tema	Tema _v ¹	Tema _v ²	A
	Var.1	Var.2	Var.3
1-----8	9-----16	17-----24	25-----32

B	B _v ¹	B _v ²	B _v ³	B _v ⁴	B _v ⁵	
Var.4	Var.5	Var.6	Var.7	Var.8	Var.9	Var.10
			(Var.Var.4)	(Var.Var.4)		
33-----40	41-----48	49-56	57-----64	65-----72	73-----80	81-----88
CF bas						

CF (variat) discant			
A _v ¹	A _v ²	A _v ³	A _v ⁴
(flaut)			
Var.11	Var.12	Var.13	Var.14
89-96	97-104	105-112	113-120
			121-128
Mi--Major			

Tema ^{cs}	B _v ⁶
dinamizată	
Var.16	Var.17
29-----136	137-144
CF bas	

CF discant			
A _v ⁵	A _v ⁶	A _v ⁷	A _v ⁸
CF alt			
Var.18	Var.19	Var.20	Var.21
145-152	153-160	161-168	169-176

A _v ⁹	Tema _v ³	A _v ¹⁰
	(Var.var.1)	
Var.22	Var.23	Var.25
177-184	185-192	193-200
		201-----208

Var.26	Var.27	Var.28	Var.29	Var.30	lărgire
209-216	217-224	225-232	233-240	241-248/	249-252

C O D A (elaborare conclusivă a motivului α)

Var.31	Var.32	Var.33	Var.34	Var.35	Var.36	complement cadential
253-260	261-272	273-280	281-289/	289-297/	297-304	

305-----311

3.3.5 Sigismund TODUȚĂ

Passacaglia pentru pian (cântec de stea)

Tema passacagliei are la bază un cântec de stea, preluat de autor probabil pe filiera Gh. Cucu¹⁷⁷, tema expusă într-un unison rafinat distribuit prin alternanța 1-8 a celor două planuri pianistice:

m.d.	1 8	1 8	1 8	1-8 1	8 1	8 1	8 1	8 1
m.s.	8 1	8 1	8 1	8-1 8	1 8	1 8	1 8	1 8



Deși intonată într-un principal unison, aidoma debutului tradiționalei passacagliei, proiectarea în spații muzicale diferite (prin repetatele dilatări de octavă și tot atâtea replieri pe unison), îi conferă acestei expuneri tematice și aspecte de variațiune¹⁷⁸.



În *Variațiunea 1* tema devine acea *monodie cu rol de Cantus Firmus*, care va fi însoțită de un contrasubiect de optimi:



¹⁷⁷ În Gh. Cucu «200 Colinde populare», ediția postumă îngrijită de C. Brăiloiu, București 1936, la paginile 139 există următoarea colindă

Doam-ne 1-a - se în-ia - toa-se Tu ești no-ți pen-a în-mi - ooa-se. *Croa-te în-a-ma ooa-re - lui* iar la pagina 140 aceasta:
Prima are pilonii melodici ai cântecului la care ne referim, pe când a doua se bazează pe textul corului lui Cucu, lucrarea la care ne-am referit în legătură cu posibila sursă a lui Toduță. În tot cazul tema Passacagliei de Toduță este aceeași cu discantul unei celebre colinde armonizate de Gh. Cucu și intitulată "Doamne Isuse Cristoase":

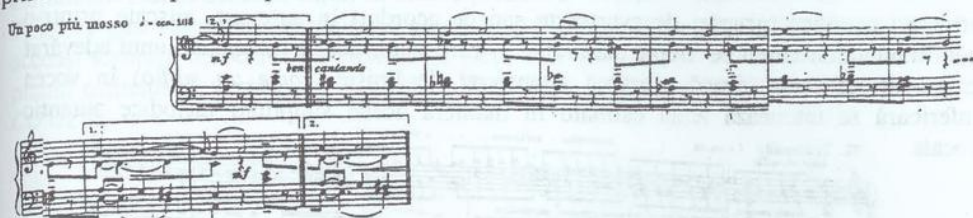


O analiză în paralel a acestor două lucrări s-ar impune (desigur în alt context) deoarece ne arată marea disponibilitate a unui cântec popular ce poate servi expresia muzicală atât la nivelul simplității absolute, de maximă densitate emoțională așa cum ni se prezintă în colinda lui Gh. Cucu, cât și în aceea rafinată măiestrie artistică ce a stat la baza passacagliei lui Toduță.

¹⁷⁸ În partitură articulațiile formei sunt numerotate de către autor cu cifre romane de la I la XIII pomind de la prima măsură; tema = I, variațiunile mai departe de la II până la XIII.

¹⁷⁹ Pentru o mai mare claritate a analizei ne permitem a numi prima articulație Temă și următoarele Variațiunile 1-12. Convenim a folosi numerotarea prin cifre arabe pentru a nu intra în contradicție cu numerotarea originală utilizată de către autor.

În **Variațiunea 2** tema (CF) apare în discant fiind însoțită de trisonuri placate, primind astfel o prima expresie armonică:



Variațiunea 3, în prelungirea variațiunii precedente, păstrează C.F.-ul tematic în discant (care în schimb va fi dinamizat prin f), iar planul acordic se va îmbogăți gradat atingând treptat și registrul basului:

IV. Ancora più mosso, con sfurzo e con cu...



Variațiunea 4 este concepută pe patru planuri, sunetele pedală din basul profund amintind de tradiția ciaconei:



față de care se mai adaugă un plan median de întregire armonică (însoțitor al basului prin izoritmia sa) și alte două planuri superioare: un CF tematic însoțit de contrasubiectul țesăturii continue de șaisprezecimi:

V. Molto soretto d. cra. 126-130



După cum se poate observa, cu excepția basului pedală, celelalte 3 planuri se întrepătrund (astfel că desenul de șaisprezecimi pornește din discant și coboară treptat în zona mediană a baritonului; planul de întregire armonică se ridică până în zona

principală a altului, iar tema [CF] din planul median se ridică în cea a discantului)¹⁸⁰.

Variațiunea 5 (Tranquillo) propune pentru început un plan undulatoriu de structuri acordice (grupări de cvartsexe sau de acorduri în terțcvart, mișcate printr-o adevărată «alunecare» pe trepte alăturate)¹⁸¹, care statornicește fizionomia unui adevărat passe-partout sonor. După așezarea atmosferei de liniște (*come un soffio*) în vocea inferioară se intonează tema ostinato în maniera acelei simplități melodice autentice vocale:



Variațiunea 6, deși păstrează atmosfera liniștită a variațiunii precedente, revine ca și scriitură pianistică la polifonia celor trei planuri pricipiale: contrasubiecțul șaisprezecimilor din discant, monodia planului ostinato în mediu și "acordurile măsură" de întregire armonica din planul inferior:



¹⁸⁰ Am fi putut asemui această scriitură cu cea rezultată din tehnica unui contrapunct triplu (proponând notația adecvată), dar această mobilitate a planurilor polifonice se realizează cu dezinvoltura celui ce a depășit rigiditatea gândirii contrapunctice lineare operând cu încrucișări efective de planuri sonore în interiorul unei singure articulații. Dacă ne amintim că deja la rostirea temei autorul ne propune o soluție mai puțin utilizată în scriitura linear-polifonică, aceasta variațiune ni se pare pe măsura celor anunțate încă din debut.

¹⁸¹ Acest tip de scriitură acordică a fost denumită impropriu (după opinia noastră) «mixtură» [respectiv *amestec*]. Fenomenul este mai aproape de tehnica veche a «organumu-lui», motiv pentru care noi l-am denumit «neo-organum» (vezi în acest sens articolul din *Dictionar...*). Am cutezat să apropiem aceste două epoci stilistice în legătură cu «acordurile-entități mișcate prin trepte alăturate» deoarece fenomenul ca atare este identic. Suntem în fața unui caz de «melodie prin acord» ceea ce se apropie foarte mult de acea «melodie de voci adiacente» din practica tip organum.

Variațiunile 7 și 8 proiectează prin densitatea scriiturii atingerea punctului culminant. Planul ostinato expus în octave paralele la discantul supra acut (în variațiunea 7) își va găsi răspunsul în registrul grav al basului variațiunii următoare (bas expus în aceeași scriitură de octave paralele). Am făcut asocierea *Subiect-Răspuns* deoarece între planul ostinato al Variațiunii 7 și cel al Variațiunii 8 este o autentică relație de DUX-COMES:



Dacă mai reținem faptul că în Variațiunea 7 găsim două mari planuri ale scriiturii muzicale (cel ostinato și complexitatea *acordurilor-măsură*), în Variațiunea 8 planurile cresc cu încă unul (cel al contrasubiectului), asocierea cu relația DUX-COMES primește o și mai profundă consistență. Exprimat sintetic acest raționament ar arata astfel:

(Var.7 ms.72-79)

(Var.8 ms.80-95)

OSTINATO (DUX) ----- **contrasubiect de șaisprezecimi în sestelet**

discant

planul acordurilor-măsură ===== **planul acordurilor-măsură**



OSTINATO (COMES)

bas

Variațiunea 9 are un pronunțat caracter recapitulativ (tip repriză dinamică) deoarece se repliază pe simplitatea discursului sonor a două planuri:

ostinato (expus într-o izoritmie acordică) și

contrasubiectul de șaisprezecimi păstrat din variațiunea anterioară:



(Dacă facem abstracție de contrasubiect acest discurs ne amintește în special de variațiunea 2).

Variațiunea 10 este gândită în prelungirea celei precedente prin inversarea simetrică a planurilor sonore față de axul contrasubiectului:

Variațiunea 9
OSTINATO în
izoritmie acordică

Variațiunea 10



*******CONTRASUBIECT*******
(desen de șaisprezecimi)



OSTINATO în
izoritmie acordică

În realitate însă axul fix rămâne cel ostinato (prin constanța registrului său), contrasubiectul părăsind basul în favoarea discantului:

Variațiunea 9

Variațiunea 10

OSTINATO
în izoritmie acordică

CONTRASUBIECT

OSTINATO
în izoritmie acordică

CONTRASUBIECT

Variațiunile 11 și 12 au un pronunțat caracter de «perorație», marcând printr-o densă scriitură pianistică (ce ne amintește de anumite aspecte limitrofe efectelor de toccata), culminația concludivă a lucrării. Planul ostinato devine osatura acestui desen celular-figurativ de imperturbabile optimi :





Gradația la care ne-am referit este marcată prin acumulări evidente în procedeele exprimării muzicale:

Pornind de la registrul mediu-acute al «manualului pianului»¹⁸² și până la așezarea pe ampla pedală din «pedalierul pianului» discursul muzical se amplifică până la epuizarea capacităților de sonorizare ale unui pian obișnuit. Această scriitură obligă instrumentul să-și depășească limitele sale organologice și să servească o intenționalitate creatoare care nu mai dorește să fie ponderată de anumite repere materiale. Passacaglia se încheie astfel într-o scriitura apoteotică ce ne amintește pe alocuri de finalul Passacagliei de Bach¹⁸³.

Dacă ar fi să propunem un plan general al Passacagliei, în sensul grupării variațiunilor pe secțiuni mari ale formei, atunci ne vedem obligați de a ne sprijini pe acele câteva repere de liniștire a discursului muzical (respectiv tema-var.1, var.5[tranquillo] și var.9-10):

TEMA	Var.1	Var.2	Var.3	Var.4	Var.5	Var.6	Var.7	Var.8	Var.9	Var.10	Var.11	Var.12
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII
1—8	9—17	18—25	27—34	35—42	43—49 50—59	60—70	DUX COMES		96—98 99—110	111—114 115—126	127—134	135—155

(var.1-6 se repetă cu semn de repetiție;
volta a II-a anticipând de obicei profilul specific
variațiunii următoare)

(în var.9-10 se folosește din nou semnul
de repetiție cu aceleași
funcțiuni ca în var.1-6)

3.4 Variațiunile Ornamentale

Tipul de variațiuni ornamentale sunt generate de stilul omofon bazat pe preponderența gândirii armonice¹⁸⁴. Prototipul noii maniere variaționale și-a făcut apariția încă din acele «doubles» (din suitele vechi) unde prezentarea variată a unui dans, ducea la reliefarea unei tehnici variaționale sensibil diferențiate de cea a "basului ostinato"¹⁸⁵. Structura temei de variațiuni urmărește dramaturgia unei forme strofice

¹⁸² Scriitura acestei Passacaglie amintește de foarte multe ori de aspectele «organistice» ale exprimării prin pian. Este suficient să revedem în acest sens complexitatea scriiturii variațiunilor 7-8 (Segmentele VIII-IX notate în partitură), sau în cazul nostru ampla pedală a ultimei variațiuni (care este în mod evident gândită pentru un instrument cu manuale și pedalier!).

¹⁸³ marele model al tuturor celor care au încercat să se regăsească în acest perimetru al geografiei sonore.

¹⁸⁴ "Sub influența noului stil omofon bazat pe armonie, forma predominantă devine cea orientată spre utilizarea cu precădere a ornamentării. Procedul ornamental, prezent deja în germene în unele forme ale renașterii (Suitele lui Dalza), apoi în categoria variațiunilor ornamentale ale barocului, este preluat de clasici și dus până la deplina sa maturitate." (V. Herman, *Formele muzicale ale clasicilor vienezi*, Cons. Cluj, 1973, pag.94)

¹⁸⁵ "Procedul ornamentării utilizate în forma variațiunilor clasice se pare că își are obârșia într-o veche practică cum este cea a «diminuției» care a străbătut secolele, fiind larg utilizată în arta vocală din Evul Mediu. Prezentarea variată a unor dansuri în vechile suite ale barocului, creând așa-zisele «agremente», se baza în bună parte pe ornamentarea liberă a melodiei lor inițiale." (Herman. op.cit. pag.95-96)

simple, structura ce va putea fi detectată cu rigoare până la sfârșitul ciclului de variațiuni. Aceasta este cauza pentru care respectivele variațiuni mai sunt numite și **variațiuni stricte**.

3.4.1 Johann Sebastian BACH

Polonaise-Double (din SUITA nr. 2 în si-B.W.V. 1067)

În cadrul Suitei pentru orchestră nr.2 de Bach Poloneza, ca și dans, este legată de o variațiune ornamentală strictă de tip «Double». Structura dansului inițial este urmărită cu rigoare și pe parcursul variațiunii ornamentale care urmează¹⁸⁶.

Poloneza este concepută într-o formă tristrofică mică bazată pe trei perioade substructive a câte 4 măsuri fiecare:

RE RE

si

A A₁

1+1/2 :| [1+1/2 1+1/2 :|

si^I Re^I Re^I₆ si^V si^I si^I

187

Secțiunea «Double» urmărește aceeași formă tristrofică mică realizând o țesătură ornamentală peste discantul inițial al polonezei (discant plasat acum în bas):

Double

[C.F.]

¹⁸⁶ Dacă în cazul suitelor baroc dansul era însoțit de obicei de o singură variațiune ornamentală «Double», putem sesiza în cazul unor piese de sine stătătoare apariția chiar a ipostazei de **Temă cu variațiuni** (de exemplu Haendel: Aria cu variațiuni în SiB).

¹⁸⁷ Totuși optează pentru o formă bistrofică de tipul A-B alcătuită din:

A B
1 + 1 + 2 (=4) + 1 + 1 + 2 + 1 + 1 + 2 (= 8 ms.)

si:I RE:I REI₆ siV₆ si:I si:I " (Toduță-Herman ,op. cit. , pag.41) N.B. Opțiică discutabilă atâta timp cât prima unitate morfologică (cea cu caracter expozițional, deci **etalon!** este expusă de către autor în ipostaza substructivă de 4 măsuri (detașată din contextul discursului muzical de ceea ce va urma printr-o bară de repetiție). Următoarele două unități rămân identice în perimetrul modelului structural inițial deci: Perioadă mediană 4, Perioadă recapitulativă 4 (= repriză); opțiică susținută de altfel și de logica tonală !

În mod evident ca față de *Poloneză «Double»* reprezintă variațiunea sa ornamentală. Dacă mai reținem și faptul că *Poloneza* se reia datorită indicației *da Capo*, atunci putem concluziona că această variațiune ornamentală apare ca secțiunea dinamică a unei forme tristrofice mari "înramată parcă" de staticismul reperului său tematic:

Polonaise
TEMA

Double
Variațiunea ornamentală

Polonaise
TEMA

3.4.2 Wolfgang Amadeus MOZART

Andante Grazioso (din Sonata în La KV. 331)

Prima mișcare a sonatei în La major este scrisă în formă de variațiuni ornamentale stricte. Ea cuprinde *Tema* legată în ciclu de cele șase variațiuni (care urmăresc cu rigoare structura inițială a modelului supus ornamentării).

TEMA este un lied bistrofic cu repriză ce se prezintă pentru început astfel:

A
A₁

fraza antecedentă fraza consecventă [: fraza mediană fraza cosecventă / complement cadențial.]

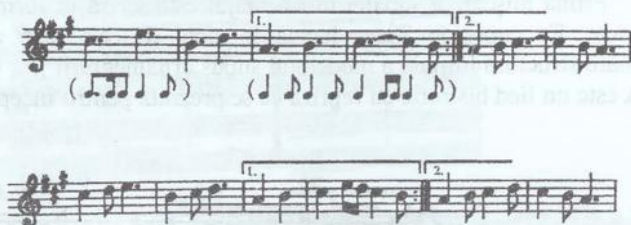
a c m c_v + lărgire exterioră

Prima strofă este o perioadă care utilizează același material motivic la nivelul frazelor acestea diferind doar prin cadența motivelor β . Ritmul de siciliană care personalizează motivul α , contrastul totalizării realizat din derularea motivică $\alpha(1) + \alpha'(1) + \beta(2)$ păstrat prin simetria frazică și în economia frazei consecvente $[\alpha(1) + \alpha'(1) + \beta'(2)]$, alături de suplețea scriiturii muzicale (2-3 voci aerate, subliniate cu densități acordice doar la nivelul motivelor cadențiale β) rămân reperele de bază ale acestei

inconfundabile teme.

Strofa a doua aduce un binevenit contrast prin fraza mediană în care motivul α va evolua de la $\alpha^v_1 - \alpha^v_2$ (păstrând încă osatura ritmului de siciliană) spre α_1 (care a preluat funcția cadențială a fostului β). Același contrast al totalizării (1+1+2) va defini atât fraza mediană cât și fraza consecventă (reluată variat din prima strofă, cu rol de repriză). Dar simetria modelului periodic va dispărea în finalul acestei a doua strofe datorită unei lărgiri exterioare (exprimate prin cadența plină pe tonică a motivului β^v_2 , ca replică firească pentru cadența imperfectă a lui β^v_1 , (cu care se încheie a doua frază consecventă).

Cele șase variațiuni care urmează vor păstra cu strictețe structura acestui bistrofic cu repriză. Prin părăsirea ritmului de siciliană, pilonii schematici ai temei :



vor deveni noul cadru al diversificărilor ornamentale. Procedeele variaționale vor fi realizate cu prioritate cu sensibile artificiale atașate sunetelor de bază, sensibile legate între ele prin diverse turnuri melodice.

Reperul structural, după cum am mai subliniat, rămâne în egală măsură și sprijin pentru plierea cu mare cumpătare a procedeelor variaționale¹⁸⁸. Un element esențial pentru reliefarea «dantelăriilor sonore» va fi fizionomia ritmică născută dintr-o multitudine de aspecte ale valorilor divizionare (acest adevărat «*diminutio*» cu rol de «*coloratio*»). Diversele desene ritmice care vor substitui vechiul ritm de siciliană devin astfel noile fațete ale diversificării. În acest fel fiecare variațiune își va primi individualitate sa melodică aidoma temei care a fost să fie definită cu prioritate prin ritmul de siciliană. În fiecare variațiune distingem **doar două fizionomii ornamentale** pliate de fiecare dată pe pilonii tematici amintiți.¹⁸⁹

Unitatea prin structură și schelet melodic oglindită în diversitatea fiecărei variațiuni în parte ar putea fi exprimată astfel

(simbolul ornamentare 1... ornamentare 1'... ornamentare 2 ... ornamentare 3 codificând constanța formulelor de bază ale ornamentării) :

¹⁸⁸ În acest fel bistroficul cu repriză multiplicat în toate cele 6 variațiuni își va releva atât virtualitățile ternare (a-c// m// c-lărgire ca în variațiunile III, IV și V) cât și obiectivul bistrofic cu repriză (ca în variațiunile I, II și VI).

¹⁸⁹ Am fi putut desigur să codificăm celulele ritmico-melodice invariant cu simbolurile adecvate. Aceasta, datorită abundenței de simboluri, ar fi îngreunat foarte mult acuratețea analizei. Am preferat marcarea lor prin adnotarea neutră ornamentarea_{1,2} deoarece prin extrapolarea unui zel nejustificat s-ar fi putut ajunge la raționamente neconforme cu realitatea din partitură. Referindu-se la acest aspect Herman (Formele muzicale ale clasicilor... op. cit pag. 113-117) numește procedeul, spre exemplu, cu termenul de **variațiuni duble**. Atragem atenția asupra afirmației respective, fără a intra în detalii, consemnând doar pericolul care ar putea apărea în cazul confuziei cu variațiunile duble propriu-zise (adică variațiuni alternative a două teme efective). Din această cauză completăm raționamentul cu specificarea că **este vorba de utilizarea a două modalități de variație distincte legate de una și aceeași temă**.

$\begin{matrix} A \\ \text{frază antecedentă} \end{matrix} \quad \begin{matrix} \text{frază consecventă} \\ : \end{matrix} \quad \left[\begin{matrix} \text{frază mediană} \\ \text{frază cosecventă} \end{matrix} \right] \quad \begin{matrix} A_1 \\ \text{complement cadential} \end{matrix} \quad \left. \vphantom{\begin{matrix} A \\ \text{frază antecedentă} \end{matrix}} \right\} \quad \begin{matrix} \text{lărgire exterioară} \end{matrix}$

a	c	m	c _v	+	lărgire exterioară
Var.I (La)					
6	ornamentare	1	ornamentare	1	ornamentare
8	ornamentare	2	ornamentare	1	ornamentare
Var.II (La)					
ornamentare	1	ornamentare	1	ornamentare	1
ornamentare	2	ornamentare	1	ornamentare	2
Var.III (la)					
ornamentare	1	ornamentare	1'	ornamentare	1'
ornamentare	2	ornamentare	1	ornamentare	1'
Var.IV (La)					
ornamentare	1	ornamentare	1	ornamentare	1
ornamentare	2	ornamentare	1	ornamentare	1
Var.V (La) Adagio					
ornamentare	1	ornamentare	1'	ornamentare	1'
ornamentare	2	ornamentare	1	ornamentare	1'
Var.VI (La) Allegro (C)					
ornamentare	1	ornamentare	1	ornamentare	1
ornamentare	2	ornamentare	1și2	ornamentare	3

+Coda (8ms.)

3.4.3 Ludwig van BEETHOVEN

Concertul pentru vioară (op.61, Partea II-a)

Partea a II-a a concertului de vioară de Beethoven are o formă de variațiuni ce pornesc de la următoarea temă de 10 măsuri:



După cum s-a putut observa este vorba de o perioadă de 8 măsuri plus 2 măsuri lărgire exterioară. Dacă fraza antecedentă se construiește printr-un contrast al totalizării

($\alpha + \alpha + \alpha_1 [1+1+2]$). fraza consecventă, deschide în schimb un proces de profundă evoluție motivică ($\alpha^V_1 + \alpha^V_{1v}$ prelungit în α_2 prin suprapunere peste cezura motivului inițial [$1+1/2$: ceea ce ar însemna în fapt $1+3$]). Subliniem în plus cadrul tonal parcurs Sol^{I-V-I} (cezură), Sol^{I-V-I} (cezură) apoi $mi^{I-II\#}$ (cu rol de D_D) - semicadență de frază: și mai departe $mi^{II\#-V-I\#}$ (cezură), apoi Re^{II-V-I} unde în locul cezurii se va substitui Re^I cu Sol^V , urmând Sol^{V-I} așezat printr-o cadență plină pe treapta I. Lărgirea exterioară este mai degrabă de natură retorică, caracterul său de epilog fiind subliniat cu prioritate de noul motiv β (cadența plină pe Tonica nu cerea cu necesitate un complement cadențial).

Primele trei variațiuni, aidoma variațiunilor stricte, urmează cu rigoare structura inițială a temei. Dar aici esența procedeeelor variaționale va urmări cu prioritate, prin gradația țesăturii ornamentale, umplerea spațiului liber al cezurilor inițialului motiv α : **variațiunea I și II** folosind vioara solo pentru conturarea planului variațional, iar **variațiunea III** urmărind diversificarea grupelor timbrale corzi-suflători. Considerând tema și primele trei variațiuni o secțiune unitară a formei, pe parcursul căreia se "consumă" în fapt variațiuni ornamentale de tip clasic, ilustrăm acest aspect prin următoarea argumentație:

TEMA (orchestră de coarde):

A



Variațiunea I (vioară solo, suflători [discant de clarinet] și corzi):



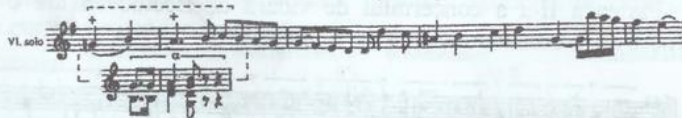
Variațiunea II (vioară solo, suflători [discant de fagot] și corzi):



Variațiunea III (orchestră pe două planuri opozante: corzi și suflători):



Ceea ce urmează părăsește strictetea de până aici deschizând seria variațiunilor libere. Astfel că după 4 măsuri de tranziție se atacă un episod (B) [care în fond ar putea fi privit și ca o variațiune de caracter a temei inițiale]:



Cursivitatea cantabilității sale, caracterul diferit al expresivității ne-a făcut să-l codificăm în afara *Articulațiilor tematice* (A)¹⁹⁰.

Variațiunea IV va fi ultima care mai urmează structura temei inițiale (A) fiind caracterizată printr-un linie melodică bogat ornamentată (în manieră de adevărat

¹⁹⁰ Iată cum clasicul Beethoven împlinește cu rigoare variațiunile stricte, iar romanticul Beethoven deschide noi posibilități de configurare a variațiunilor prin schimbarea caracterului său, și, după cum vom vedea mai târziu, prin conceperea unor variațiuni libere de structură. Demn de reținut aici este însă faptul că autorul concepe aceste tipuri de variațiuni în interiorul aceleiași lucrări. Stilistica beethoveniană va putea găsi astfel argumente solide în faptul că Ludwig van Beethoven este în egală măsură clasic și romantic.

*Double*¹⁹¹, ce urmărește la vioara solo osatura discantului temei inițiale:

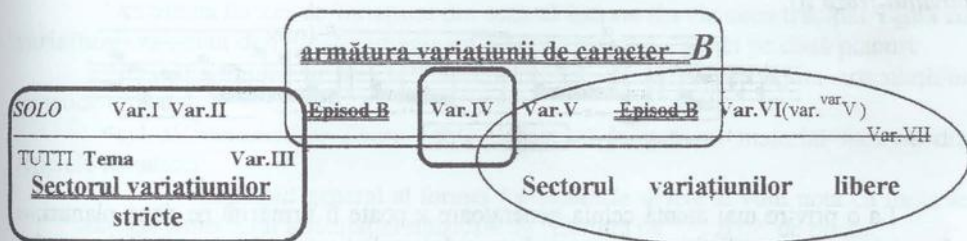


Începând cu **Variațiunea V**, continuând cu **Variațiunea VI** (în fapt **Var.^{varV}**) și **Variațiunea VII** intrăm într-un sector variațional conceput printr-o deplină libertate față de structura inițială. Aici putem sesiza un proces de elaborare (ornamental-variațională) a motivului inițial α (cu prioritate semnalul caracteristic al celei ritmice x), elaborare ce va «deschide forma» în spre atacul părții următoare (*Attacca sub. il Rondo* se indică în partitură):



Sectorul variațiunilor libere va fi intersectat de o reluare a **Variațiunii de caracter** (episodul expresiv **B**).

Ciclul de variațiuni deslușit aici
ar putea fi interpretat analitic astfel:



3.5 Variațiunile libere și de caracter

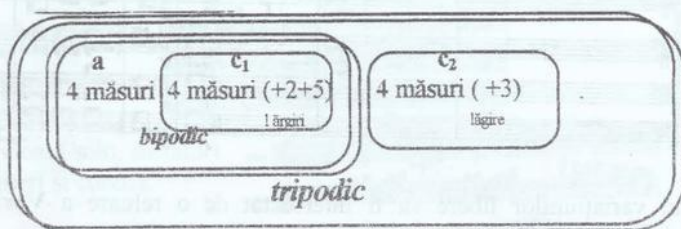
Am văzut pe parcursul analizelor, în multe cazuri, îndepărtarea de tipologia de bază prin anumite licențe ale aplicării principiului variațional. În cadrul tipului de variațiuni pe ostinato dinamizările planului ostinato (care la ciaoana putea fi chiar părăsit pe alocuri), sau în cazul variațiunilor stricte acele «elasticizări» ale structurii tematice inițiale au adus în prim plan conceptul de **libertate în utilizarea principiului variațional**. Dacă mai adăugăm și faptul că în unele variațiuni erau păstrate doar anumite

¹⁹¹ A se revedea analiza *Polonaisei* de Bach.

clemente din tema inițială (de preferință anumite fizionomii motivice caracteristice) am creionat cadrul de manifestare al noului tip de variațiuni pe care convenim a le denumi *Variațiuni libere*¹⁹². Pentru ca să-și primească dreptul de a se constitui într-un nou tip de formă variațională credem că a fost necesară schimbarea opticii în primul rând asupra structurii tematice inițiale. Aici Beethoven avea să dea soluții viabile pentru epocile stilistice următoare mergând până la exprimările marilor libertăți ale artei contemporane. Iată de ce am încheiat subcapitolul precedent cu un Beethoven și-l deschidem pe cel de față tot cu un Beethoven.

3.5.1 Ludwig van BEETHOVEN *Simfonia a V-a* (op. 67. Partea a II-a)

La baza discursului muzical al părții a II-a din Simfonia a V-a de Beethoven stau două idei muzicale **contrastante în primul rând ca expresie**. Prima este o articulație muzicală de 22 măsuri (care, după opinia noastră, este concepută în afara modelului structural periodic)¹⁹³:



α și evoluția sa va duce la percepția unui *motiv-frază a*; iar la baza lor distingem celulele rimico-melodice x (din care se conturează de fapt țesătura continuă a *motivului-frază a*):



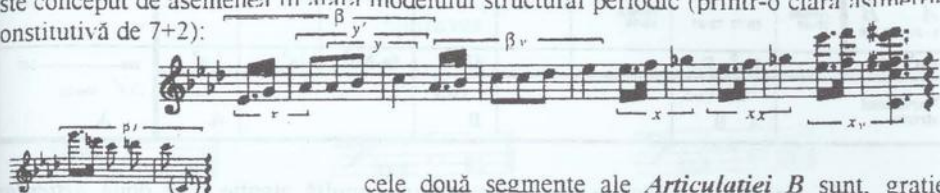
La o privire mai atentă celula generatoare x poate fi urmărită pe două planuri: unul mai larg în care distingem osatura discursului melodic prin latența motivic α_1 și

¹⁹² Termenul este încă destul de vag definit mai ales în zona interferențelor stilistice cum ar fi *clasicism-romantism* sau *romantism-modernism* de pildă. Se practică oarecum în paralel și termenul *variațiuni de caracter*, deși există preocupări în direcția disocierii celor doi termeni în perimetrul a două tipuri de variațiuni distincte. Unii teoreticieni mai prudenți definesc aceste noi aspecte de manifestare ale principiului variațional-generator de formă cu reuniunea lor într-o ipotetică nouă categorie: *variațiuni libere și de caracter*. După opinia noastră variațiunile de caracter sunt de esență diversificării expresivității inițiale putând în consecință să se manifeste în contextul tuturor tipurilor de variațiuni; ele fiind de sorginte estetică. Am sesizat dese aspecte de variații ale caracterului (ca element de contrast în expresia muzicală), fără a-l denumi tip nou de variațiune. Variațiunile libere, în schimb, pot deveni un nou tip de configurare a variațiunii-generatore de formă.

¹⁹³ În secțiunea B a prezentului volum, în cadrul paragrafului «Desprinderea de gândirea periodică» am discutat și această articulație muzicală.

altul concret la nivelul țesăturii continue (sesizat prin trepidația ritmului punctat atât de caracteristic al celei x_1)¹⁹⁴. De altfel lărgirile exterioare se bazează cu prioritate pe celula motivică α_1 .

Din această primă articulație muzicală ($A=22$ măsuri) se va naște (pe impulsul aceleiași celule generatoare x) o a doua fizionomie tematică B . Al doilea reper tematic este conceput de asemenea în afara modelului structural periodic (printr-o clară asimetrie constitutivă de $7+2$):



cele două segmente ale *Articulației B* sunt, grație schimbului enarmonic $\text{sol}_b = \text{fa}_\sharp$, în tonalități diferite: primul parcurge drumul La_b -Do iar al doilea rămâne în Do.

O amplă retranziție, de esență prioritar armonică (remodularea spre tonalitatea inițială La_b) ne va conduce spre prima variațiune a lui A . De aici mai departe ciclul de variațiuni va urma o strategie mixtă:

*pe de-o parte, variațiuni ornamentale în perimetrul modelului inițial (atât pentru A cât și pentru B).

*iar pe de alta parte, variațiuni libere bazate doar pe celulele motivice caracteristice (fie pentru A , fie pentru B)¹⁹⁵. În acest context variațiunile libere se constituie în adevărate secțiuni episodice ale formei. Iar dacă mai ținem cont și de faptul că *articulațiile reper* ale formei, prin complexitatea lor structurală, ne apar din start ca și prime variațiuni (constituind deja anumite soluții de structurare a unor Articulații muzicale și nicidecum niște modele pentru a fi urmate cu rigoare în ipostazele lor structurale), am spus aproape totul despre deschiderea beethoveniană la care ne-am referit la începutul acestui paragraf.

Descrierea formei de variațiuni din această lucrare (în viziunea tradiției **Temă cu variațiuni**) va trebui desigur să-i imaginăm planul general al formei pe două planuri:

*cel al *variațiunilor stricte* (care urmăresc cu rigoare structura articulațiilor tematice reper) și

*cel al *variațiunilor libere* (care elaborează în general material motivic din reperele tematice).

În planul general al formei *Variațiunile stricte* le vom nota cu indicele var.I, II adăugat simbolului articulației muzicale de referință ($A^{\text{var.I}}$, $B^{\text{var.I}}$ de pildă),

iar *variațiunile libere* le vom nota cu indicele $v.1, 2$ ($A_{v.1}$, $B_{v.1}$ de pildă)

¹⁹⁴ În felul acesta motivul ca și unitate semnificativă de limbaj dispare fie în fărâmișarea țesăturii celulare continue a lui x_1 , fie prin latențele celei motivice α_1 . Astfel că doar punctuația frazică ne permite segmentări de tipul motivelor frază a sau c. Aici găsim rădăcina fenomenului *desprinderii de gândirea periodică* (a se vedea în acest sens paragraful aferent acestei problematice din secțiunea B, paragraf la care ne-am mai referit).

¹⁹⁵ Retranziția amintită la încheierea articulației B rămâne de fiecare dată (în cazul variațiunilor ornamentale), fiind necesară pentru remodulația din Do în inițialul La_b .

Planul general al formei
[Variațiuni duble A * B]

Variațiuni libere		A _{v.1}		A _{v.2}		B _{v.1}		A _{v.3}		Coda	
Temele A B 1-31 32-38		99-123 retranz 55-98		124-147		148-159		160-167		168-183	
retranz 39-49		50-72 73-87						184-205		206-218 219-247	
La ^b Do		La ^b Do		Do		fa-Mi ^b		la ^b		La ^b	
Variațiuni stricte		Var.I Var.I A B		Var.II B				Var.II A		Var.III A	

Se cuvine în încheiere să privim cu mai multă atenție cele două *articulații muzicale* care stau la baza acestor variațiuni. Articulația *B* este în fond o *variațiune de caracter* față de Articulația *A*. Materialul muzical este înrudit prin fizionomia motivică α :



Caracterul liric al *Articulației A* și cel eroic (imnic) al *Articulației B* ne face să le percepem ca două entități tematice diferite¹⁹⁶. Libertatea în conceperea formei variaționale constă în viziunea asupra *Articulației tematice reper*, care nu mai este nici plan melodic fix de referință, nici structură model de urmat. În contextul conturării unor caractere muzicale diferite configurate pe baza acelor unități muzicale derivate prin evoluție variațională, cum este cazul *Articulațiilor inițiale A și B*, se realizează o diversificare prin contrastul de caracter. Astfel variațiunile în succesiunea lor urmează o strategie "mixtă":

*fie ornamează reperul inițial *A* sau *B*, (realizând variațiuni ornamentale stricte)

*fie elaborează prin variaționare anumite fizionomii motivic-frazice, constituindu-se în variațiuni libere cu un pronunțat rol episodic sau tranzitiv [retranzitiv după caz] (realizând unitatea discursului sonor prin dinamizare).

3.5.2 Robert SCHUMANN

Carnaval op. 9 (Scenes mignones sur quatre notes)

Suita pentru pian *Carnaval* a fost compusă de Schumann în perioada 1834-1835 și reprezintă un moment de referință în configurarea variațiunilor libere. Este alcătuită din 20 de piese cu caracter programatic, fiecare piesă reprezentând în sine o *mască*, o *situație* sau un *simbol*. Prin aceasta succesiunea de piese (care primesc unitatea de monolit a vechii partite variaționale), devin atât personajele cât și cadrul ambiental al unui *Carnaval fantastic*. Încă din debut Schumann își subintitulează suita cu

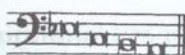
¹⁹⁶Două caractere muzicale diferite care vor da și conștiința de articulații muzicale contrastante ; de unde și percepția de Variațiuni duble!

mențiunea: "scene miniaturale pe patru note". pentru ca undeva la mijloc (în piesa "Lettres dansantes") să descrie chiar simbolul celor patru sunete A.S.C.H. - S.C.H.A.¹⁹⁷ De altfel suita ne apare ca o succesiune de scene fantastice (de aici și tenta evidentă a unor **variațiuni de caracter**), unde vor apărea personajele bine cunoscute în cercul intimilor lui Schumann¹⁹⁸.

Literele simbol sunt interpretate de autor fie prin anagramarea Es-C-H-A, fie prin distincțiile As-C-H sau A-Es-C-H:

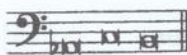
Sphinxes¹⁹⁹

Nr.1



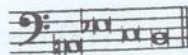
Es-C-H-A

Nr.2



As-C-H

Nr.3



A-Es-C-H

În acest nou tip de variațiuni găsim un nucleu tematic comun²⁰⁰ și nu o temă reper structural (ca în variațiunile stricte) sau cu atât mai puțin sprijinul unui plan ostinato. Libertatea se manifesta în tocmai acest procedeu de concepere a unui ciclu de caractere muzicale diverse pornind de la un sâmbure intonațional **unic și obligatoriu** va permite fiecărei piese în parte să-și găsească o fizionomie proprie.

Spre exemplu:

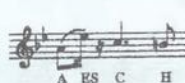
[1] Preamble



[2] Pierrot



[3] Arlequin



[4] Valse noble



[5] Eusebius



[6] Florestan



¹⁹⁷ Asch este numele orașului unde s-a născut Ernestine von Fricken cu care Robert Schumann s-a logodit în ascuns în anul 1834. Fiind fiica unui moșier (din Boemia) o legătură matrimonială cu un burghez nu putea fi încuviințată de către o familie nobiliară. Logodna va fi ruptă însă de chiar Schumann care prinde o pasiune din ce în ce mai traică pentru Clara Wieck (fiica prof. Wieck- viitoarea Clara Schumann). Momentul compunerii acestei suite coincide cu frământările sufletești ale tânărului romantic, frământări ce vor fi decantate în simbolurile "măștilor" **Estrella - Ernestine von Fricken și Chiarina-Clara Wieck**.

¹⁹⁸ La vârsta de 24 de ani Schumann înființează "Neue Zeitschrift für Musik" din dorința de a protesta împotriva platitudinilor din viața muzicală și mai ales din critica muzicală a timpului. Condeii de temut al tânărului critic era condus cu mare pricepere de către optica și mai ales gustul muzical al tânărului compozitor. Schumann a imaginat un dialog între două personaje Eusebiu și Florestan (personaje regăsite, ca un virtual autoportret, între "măștile" Carnavalului). De alt fel chiar și "Liga Davidienilor" (ce reprezenta simbolic cercul de prieteni ai compozitorului) se regăsește în finalul suitei prin acel impetuos marș al Davidienilor contra Filistinilor.

¹⁹⁹ Această «Cheie» a simbolicei muzicale Schumann o inserează în partitură după piesa nr.8 (Réplique) sub titlul de Sphinx. Rămânând încă la nivelul acestui tip de simbol se cuvine să amintim similitudini cu variațiunile ABEGG, care aveau la bază sunetele **la-sib-mi-sol-sol**. Acest *opus 1 schumanian* are consemnarea "Dédie à Mademoiselle Pauline Comtesse d'Abegg"(S.N.)

²⁰⁰ Vezi ordinea indicată de autor în **cheia** variațiunilor (citată în **Sphinxes**).

[7] Coquette



[8] Réplique

(SPHINXES)

[9] Papillons



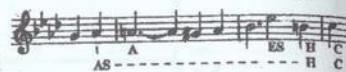
[10] A.S.C.H.-S.C.H.A.



[11] Chiarina



[12] Chopin



[13] Estrella



[14] Reconnaissance



[15] Pantalon et Colombine



[16] Valse allemande



[17] Aveu



[18] Promenade



[19] Pause



[20] Marche des Davidsbundler...



Cele 20 miniaturi muzicale ale suitei se succed în diversitatea propriilor caractere muzicale, fiecare articulând o anumită formă strofică. Din punctul de vedere al **principiului variațional liber exprimat** detectăm doar acei piloni melodici comuni, simbolul intențional urmărit de autor prin cele patru (respectiv trei) sunete deduse din ASCH. În concluzie afirmăm faptul că ne găsim aici în fața unei **suite bazate pe succesiunea simplă a unor forme strofice oarecare**, nucleul melodic simbol care a devenit baza implicării acestor variațiuni libere (și de caracter!) fiind doar elementul să coagulant²⁰¹.

3.5.3 Piotr Ilici CEAIKOVSKY

Variațiunile pe o temă Rococo op.33 (pentru violoncel și orchestră)

Variațiunile pe o temă «rococo» de Ceaikovsky formează o lucrare concertantă de sine stătătoare. Tema și cele opt variațiuni sunt precedate în schimb de o introducere a orchestrei, introducere bazată pe celula ritmico-melodică x (celula din care se va naște fizionomia viitoarei teme):

Moderato quasi Andante



²⁰¹ Rafinamentul lui Schumann își afirmă încă odată marea sa disponibilitate înspre dramaturgie, sunetele simbol prin metamorfozările lor caracteriale devin măști, situații sau atitudini într-un *Carnaval fantastic*.

TEMA este concepută într-o formă de **bistrofic cu repriză**, formă atât de frecvent utilizată de către clasicii vienezi ca punct de plecare pentru variațiunile lor ornamentale²⁰².

The image shows two musical staves. The first staff is labeled 'Moderato semplice' and contains measures marked with Greek letters α , β , α' , and γ . The second staff contains measures marked with α and β . Below the staves are labels 'a', 'c', 'm', and 'c_v' corresponding to different parts of the music.

Tema este expusă la violoncelul solist, acompaniată discret de către orchestra de coarde. Urmează o articulație cadențială expusă de suflătorii de lemn (2 oboi., clarinet și 2 fagoți), în prelungirea căreia o tranziție a violoncelului solo ne va conduce spre derularea variațiunilor:

The image shows a musical staff with a cadential articulation marked with 'k' and a solo section marked '(solo)'. The staff is divided into two parts by an arrow, with the first part ending in a cadence and the second part starting with a solo section.

Articulația cadențială k va primi un rol aparte în derularea liberă a variațiunilor fiind în economia lucrării segmentul muzical de esență retorică. Deci atât articulațiile temei (frazologia bistroficului cu repriză, respectiv cele două strofe ale temei) cât mai ales articulația cadențială vor fi de o importanță capitală în libertatea derulării fiecărei variațiuni în parte. Variațiunile se integrează cu o "disciplină clasică" în structurile temei inițiale, dar asamblarea subcomponentelor va fi liberă de structura inițială grație implicării frazei cadențiale k în redimensionarea structurală a fiecărei variațiuni în parte.

Elaborate după tradiția clasică la nivelul entităților frazice, variațiunile primesc deci la nivelul întregului ipostaze structurale noi datorită intruziunilor retorice ale articulațiilor cadențiale amintite.

Supunem atenției pentru început prima frază a temei (cu cele două motive ale sale) în comparație cu motivele caracteristice fiecărei variațiuni în parte:

²⁰² În timpul lui Ceaikovsky Mozart era perceput ca exponent al «stilului rococo»; strădania autorului de a compune o «temă stil Mozart» fiind mai mult decât evidentă. Presupunem că din decență (Ceaikovsky fiind un binecunoscut admirator a lui Mozart) acesta și-ar fi denumit lucrarea cu neutrul *pe o temă rococo*.

TEMA (Moderato semplice):

La



osatura melodică ce decurge din temă:

Variațiunea I (tempo della Tema):



Variațiunea II (tempo della Tema):



Variațiunea III (Andante sostenuto):

Do



Variațiunea IV (Andante grazioso):

La



Variațiunea V (Allegro moderato):



Variațiunea VI (Andante)

re



Variațiunea VII (Allegro vivo):

La



Planul general al formei:

Moderato semplice

Introducere TEMA k cd
 celula x A :][:A^v:]
 a---c m---c^v k....tranz.
 ms 1-21 22-29 30-37 38-42/ 43-45
 La (Bistrofic cu repriză)

Variațiunea I
 A A^v
 a---c m---c^v k tranz.
 6-53 54-61 62-67/
 (Bistrofic cu repriză) 68-69

Variațiunea II
 A m A^v
 a---c a^v---c k tranziție
 70-77 82-89 96-102
 78-81 90-95/
 (Tristrofic cu mijloc episod)

Variațiunea III *Andante-sostenuto DO*
 A B (cd.) A^v
 lărgire retranz.
 a---c 103-118 127-136 a---c cd. k 141-148/ 159-165 166-172
 119-126/ 137-140
 (Tristrofic)

Variațiunea IV *Andante-grazioso La*
 A k cd. B k cd. A^v k cd.
 73-180(81) 186-192 201-204/ 211-219 224-230
 183-186/ 193-200 205-210 220-223/
 (Tristrofic [prin marcarea cadențială a fiecărei strofe])

Variațiunea V *Allegro-moderato*
 A cd. m cd. A^v k cd. Cadenza
 231-238 239-240 241-244 256-263 264-269 270-275 277-284
 (Tristrofic cu mijloc frază [prin marcarea cadențială a fiecărei strofe])
 [prin marcarea cadențială a fiecărei strofe])

Variațiunea VI
Andante re
 α β
 285-287 288-289
 α β^v α^v m
 290-291 292-295 296-297 298-306
 k cd.
 307-313 314-319
 (Monostrofic cu elaborare)

Variațiunea VII
Allegro-vivo La
 A A^v tranz.
 320-328 329-342/ 343-348
 (Bistrofic cu repriză) sau, împreună cu coda, tristrofic de tipul Bar întors
 C O D A
 A^v coda (epilog)
 349-365 366-395

Libertatea se manifestă în primul rând în structurarea fiecărei variațiuni în parte. Dacă intențional s-a pornit de la o formă strofică tipică pentru variațiunile ornamentale stricte (ne gândim desigur la bistroficul cu repriză), pe parcurs, după cum am mai menționat, fiecare variațiune va fi definită pe lângă noile ipostaze ale motivelor inițiale și **de o structură proprie**. Cu alte cuvinte variațiunile primesc fiecare-n parte o tipologie de structurare strofică proprie. Aici însă Ceaikovsky se apropie mai mult de Beethoven decât de Schumann²⁰³. În structurarea formei fiecărei variațiuni fraza cadențială k va primi o importanță din ce în ce mai mare. Dacă în **Variațiunea I** fraza k apare la sfârșitul cunoscutului bistrofic cu repriza (A-A_v/k), începând cu **Variațiunea II** fraza cadențială k va închide alte tipuri de forme strofice²⁰⁴. Fiind vorba de o lucrare concertantă instrumentul solist va fi gândit și din punctul de vedere al tradiționalei cadențe de virtuozitate. Această cadență este pregătită prin apariții semnificative cu rol tranzitiv începând cu tema, apoi retranziția din interiorul variațiunii III, intercalările tranzitive între strofele variațiunii IV, culminând cu finalul **Variațiunii a V-a** unde devine acel segment caracteristic genului concertant (asimilat de tradiție cu termenul «cadența de virtuozitate»²⁰⁵.

3.5.4 Cesar FRANCK²⁰⁶

Variațiuni Simfonice (pentru pian și orchestră)

La baza acestor variațiuni simfonice se găsesc două fizionomii tematice care vor deveni pe parcursul lucrării tot atâtea repere pentru conturarea unui discurs muzical variațional. Aici putem spune cu siguranță că ne găsim în fața unor variațiuni duble deoarece temele-reper sunt în mod evident diferite: **A** și **B**

Tema **A** este în fapt o frază muzicală care își va căuta mereu împlinirea în articulații muzicale mai ample:



Vedem cum motivul α conceput în contextul unei contradominante care-și prelungește tensiunea pe o cezură (unde s-ar subînțelege o virtuală dominantă), se repetă prin căderea cromatică a basului care se oprește pe aceeași cezură, după care totalizarea motivului α_v (de un pronunțat caracter cadențial) va rezolva dominanta pe tonică.

²⁰³ Desigur că am putea găsi multe asemănări cu variațiunile din "Carnavalul" de Schumann, dar doar în ceea ce privește «variația de structură» la nivelul tipologiilor strofice și nu în esența procedeele variaționale. La Ceaikovsky tehnica variațională rămâne ancorată în marele suflu beethovenian al ornamentării clasico-romantice, pe când la Schumann - după cum am văzut - avem de-a face cu piloni tematici simbol care devin baza (poate chiar impulsul) viitoarelor variațiuni.

²⁰⁴ Pe care le vom marca la finalul analizei noastre în planul general al formei.

²⁰⁵ Ne referim desigur că aici cadența este ceea ce suntem obișnuiți a asculta în concertele instrumentale, segment liber de improvizație. În contextul celorlalte variațiuni aceste segmente de violoncel solo sunt mai degrabă **pasagi libere de tranziție** spre variațiunea următoare sau, după caz, **retranziție** (pe care le-am codificat cu simbolul *cd*, spre a le disocia de articulația cadențială k care este gândită ca element retoric în slujba punctuației muzicale).

²⁰⁶ Sugerăm parcurgerea analizei după partitura de orchestră deoarece ne este imposibilă, ca și în alte cazuri, citarea integrală a textului muzical.

Motivul cadențial α_v va fi pe parcursul ciclului de variațiuni A un element sigur de punctuație alături de materialul celular x care are fie rol introductiv, fie tranzitiv, devenind pe alocuri chiar și vehiculul de modulație:



Tema B este în schimb o articulație muzicală periodică care-și va căuta pe parcursul fiecărei variațiuni împlinirea în anumite forme strofice mici (bistrofic mic de cele mai multe ori):



Desfășurarea variațiunilor libere $A-B$

	A	A _{var} I	B	A _{var} II	A _{var} III		B _{var} I
intr. 1-5	fraza a 6-----10	intr. fraza a 11-14 15-----18	ev. intr 19---33	fraza a 48-----64 65---78	ev. intr 79-----91	tranz. 92-99	bistrofic 100-----117

B _{var} II	B _{var} III	B _{var} IV	B _{var} V	B _{var} VI	B _{var} VII	B _{var} VIII	A _{var} IV
bistrofic 118-----135	bistrofic 136-----152	bistrofic 153-----171	bistrofic 172-----195	monostrofic 196-----209	bistrofic 210-----229	bistrofic 230-----249	α aug 250-----284

A _{var} V	B _{var} IX	A _{var} VI	A _{var} VII	A _{var} VIII	A _{var} IX (var var V)	B _{var} X	A _{var} X
α^v 291-337 285-290	345-355 338-344	356---367	368-----385	386-----393	394-----420	421-441	Coda 442---463

3.5.5 George ENESCU

Simfonia de cameră op.33 (Partea a II-a - Allegretto molto moderato)

Mișcarea a doua a Simfoniei de camera este concepută în tempo-ul mai puțin mișcat al unui *Allegretto molto moderato*, fiind în fapt un Scherzo alternat de două ori cu un Trio și încheiat cu un epilog. Secțiunea Scherzo, în schimb, urmează drumul unui lanț de variațiuni libere asupra cărora intenționăm să ne oprim puțin în această analiză.

Tema scherzo-ului este bazată pe un mod cromatic de 10 sunete, mod care pe parcursul variațiunilor va evolua prin tronsoane de integrare a totalului cromatic:



Această cromatizare pronunțată a materialului celular este palpabilă cu fiecare variațiune în parte pe parcursul întregului lanț variațional Scherzo.²⁰⁷

În alternanța sa cu Trio precum și datorită interpolării unui material tematic anterior planul general al formei de variațiuni bazate pe tema de Scherzo D²⁰⁸ (deslușită în mișcarea a doua a Simfoniei de cameră) arată astfel:

Scherzo și variațiunile sale	Trio E	Scherzo și variațiunile sale	Trio E	Scherzo și variațiunile sale	epilog
Tema D larg. Variațiunile 1 tranz. 2-3-4 tranz.		Variațiunile 5 6 tranz.		Variațiunile 7 tranz. 8	interpolare A _w
1-8 9-11 12-17/ 18-21 22-40/ 41-42	43-52	53-56- 57-66 67-68	69-75	76-83 84-92 93-100	101-109 110-113

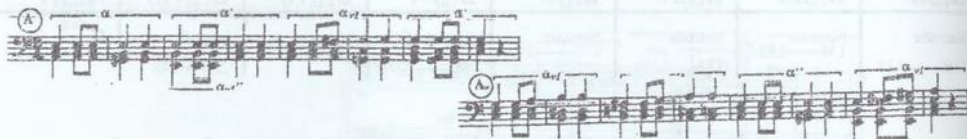
3.6. Interferența diverselor tipuri de variațiuni

3.6.1 Ludwig van BEETHOVEN

Simfonia VII-a op.90 (Partea II-a)

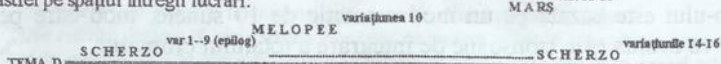
Partea a II-a (Allegretto) din Simfonia a VII-a este scrisă în formă de variațiuni. Deși în linii mari urmează tendința de a îmbina experiența predecesorilor în articularea strictă a variațiunilor, cu dorința de articulare liberă a unora dintre acestea, sesizăm aici câteva elemente de sinteză care merită a fi menționate în contextul acestui paragraf.

Tema este concepută de Beethoven în tradiționalul bistrofic cu repriză:



Aici autorul folosește repetiția doar la nivelul celei de a doua strofe, repetiție pe care o scrie de fiecare dată în partitură fără abrevierea semnelui cunoscut. Dacă mai amintim și faptul că tema este bazată pe motive armonice, utilizând periodicitatea structurală riguroasă, modulând la relativa majoră în prima strofă și revenind în tonalitatea de bază prin repriza frazei consecvente (aspecte consemnate în exemplul muzical citat), credem că am spus esențialul despre *modelul ce va fi urmat* în derularea ciclului variațional. Atragem însă atenția asupra celei dactilice x în baza căreia se rostește izoritmia discursului armonic, care, în câteva momente ale desfășurării

²⁰⁷ Dar variațiunile deschise prin Scherzo vor continua atât în *Melopeea* următoare, cât și în *Marș*. Dacă mai punem în cântar și recapitularea Scherzo-ului ajungem la concluzia că ne găsim în fața unui flux variațional care se extinde astfel pe spațiul întregii lucrări:



²⁰⁸ Fiind vorba de o lucrare în care materialul tematic este unic la nivelul întregului, tema de Scherzo este a patra articulație tematică deci D. Vom reveni, după cum am mai promis, în cadrul ultimei secțiuni a prezentului volum. În cartea noastră "Simfonismul enescian" (Ed. muzicală. București, 1992) între paginile 81 și 90 tratăm în detaliu analiza acestei simfonii.

variațiunilor libere, va deveni elementul hegmon.

Un fapt demn de reliefat dintru începutul analizei noastre este soluția găsită de Beethoven în derularea variațiunilor stricte. Aici, pornindu-se de la vocea mediană a complexului acordic, se realizează o linie melodică ornamentală:



Acest plan melodic odată constituit rămâne o constanță limitrofă cu rigoare planului ostinato (acel CF de referință pentru variațiunile ostinato). Variațiunile I, II, III și V vor folosi acest plan melodic fix în interiorul structurii de bistrofic cu repriză a temei inițiale:

TEMA

[Expusă la corzile grave de la violă până la contrabas]

(pentru operativitate supunem analizei doar prima fraza a temei deoarece procedeul variațional este identic urmând cu strictețe întreg bistroficul cu repriză, analizat în paginile anterioare)



[Convenim a codifica planul ornamental cu simbolul CF.]

Variațiunea I

[Expusă la Vioara II, violă, bași
CF, la violă și violoncel]



Variațiunea II

[Expusă la orchestra de coarde
CF, la Vioara II; în al doilea plan median viola și violoncelul cu un contrasubiect de optimi]



Variațiunea III

[Expusă la cordari și suflători.
CF, la Vioara I; contrapunctul însoțitor două planuri: vioara II optimi; iar la violă, violoncel și contrabas se îmbogățește cu trioletii de optimi]



Variațiunea V

[Expusă la toată orchestra,
CF, la suflători Flaut, oboi, fagot; (prin flaut devine discant):

vioara I și viola conduc alternativ contrasubiectul în șaisprezecimi]



* În cazul de față acestea sunt variațiunile ornamentale stricte. Prin expunerea unei linii melodice ornamentale născute din temă (mai precis din vocea sa mediană) doar ele rămân variațiunile care urmăresc cu rigoare bistroficul cu repriză inițial.

* Dar, prin statornicia aceluia plan fix tip CF., îmbogățit în fiecare variațiune prin noi și noi ipostaze ale contrasubiectelor sale, devin în egală măsură și variațiuni pe ostinato.

* Ciclul acestor variațiuni stricte (ca sinteză între variațiunile omofone și cele pe ostinato) este intersectat de trei tipuri de variațiuni libere:

= **Variațiunea IV** care constă atât în părăsirea structurii inițiale și a fizionomiilor motivice cunoscute cât mai ales grație contrastului tonal (ea fiind concepută în **La major**). Din tema inițială va rămâne ostinația celei ritmice x care se va repeta cu încăpățănare pe parcursul întregii sale derulări²⁰⁹:



O replică mai concisă a acestei variațiuni va fi **Variațiunea VIII** (adevărată **Variațiunea variațiunii IV**).

= Începând cu **Variațiunea VI** fiecare dintre variațiunile care-i urmează vor folosi alți parametri în direcția eliberării discursului muzical de "obsesia" premiselor inițiale. Astfel că la baza sa vom distinge următoarea linie melodică (născută evident din fizionomia tematică inițială):



linie melodică (**dux**) ce va deveni alături de ipostaza sa de **comes** baza de pornire pentru un autentic **fugato**:



= În imediata sa apropiere va urma o variațiune strict-omofonă care în conciziunea sa structurală (o singură perioadă închisă tonal prin utilizarea frazei consecutive de fixare a tonalității de bază) va marca punctul culminant al ciclului:

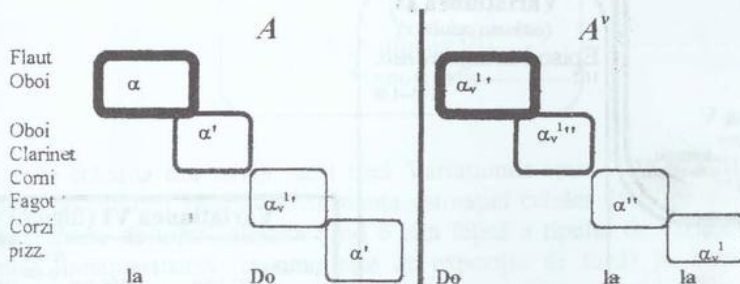


²⁰⁹ Acești adevărați "pași ai convoiului funebru" care se scurg imperturbabil în disciplina și decența absolut necesară momentului. Aici marii interpreți beethovenieni au simțit legătura organică și au păstrat **leit-tempo-ul** inițial al **permanentei tematice**. Deși *La majorul* poate să ne ispitească înspre un nemotivat *accelerando* pe care, din nefericire pentru lucrare, mulți interpreți de un prestigiu remarcabil îl fac. *Atenție la pulsul lucrării în care strictețea construcției sale rămâne încrestată în pizzicato-ul ostinato din bașii variațiunii în La major.*

Aici contrasubiectul de țesătură continuă al șaisprezecimilor (rămas din fugato-ul precedent) sudează cele două variațiuni libere într-un monolit al expresiei tipic beethoveniene, proiectând viziunea sa aparte atât asupra polifoniei cât și asupra omofoniei²¹⁰.

Urmează acel episod în La major de care am amintit în anticipație (în legătură cu Variațiunea variațiunii IV).

Variațiunea IX este variațiunea de încheiere a ciclului. Aici se revine la structura inițială de bistrofic cu repriză însă de pe alți parametri ai expresivității. Este, metaforic vorbind, o variațiune «a despărțirii». Grupele timbrale se succed după unitățile motivice de 2 măsuri coborând din registrul acut al unui flaut și oboi (motivul α) prin registrul mediu de un simbolic alt = oboi clarineti (motivul α'), apoi printr-un registrul cald de tenor = cornii și fagoții (motivul α_v^1) atingându-se imaterialul unui pizzicato de corzi (motivul α' Do) :



Strofa A_v , după cum vedem, urmează același traseu timbral încheind lucrarea cu o lărgire exterioră care ne va conduce la un scurtă coda, față de care lărgirea exterioră expusă întâi la suflători este reluată în pizzicato la corzi transformându-se în epilogul lucrării:



Încercăm să grupăm variațiunile după categoriile ce reies din tipul utilizat, așezând într-o coloană pe acelea ce urmează cu rigoare structura temei, apoi sub alte două coloane variațiunile libere episod-La major și cea fugato, alcătuind un plan al formei.

²¹⁰ Se știe că Beethoven nu a fost un polifonist în sensul **linearismului armonic determinat** practicat de compozitorii epocii barocului. În schimb se poate observa dorința marelui vienez de a-și depăși limitele sale în exprimarea coordonatelor acestui limbaj. Tendința de a scrie pe modelele arhetipului expozițional al fugii este evident-vizibil în foarte multe din lucrările sale. În felul său aparte de a concepe discursul omofon el depășește izoritmia frustră a tehnologiei discursului armonic găsindu-și acele **voci distincte de întregire armonică**.

Planul Formei

Tema
 A A_v [A_v]
 (1-2) 3-10 11-18 19-26

Variațiunea I
 A A_v [A_v]
 27-----50

Variațiunea II
 A A_v [A_v]
 51-----74

Variațiunea III
 A A_v [A_v] *lărgire*
 75-----98 99-----101

Variațiunea V
 A A_v [A_v] *lărgire* *tranzitie*
 50-----173 174-177/ 178--181(82)

Variațiunea IV
 (ostinato celula x)
 Episod La major retranz.
 102-----142 143--149

Variațiunea VI (fugato)
~~e-x-p-o-z-i-t-i-e~~ *tranz.*
 episod
 183-186/ 187-190/ 191-194/ 195-198 199-209 210-213
 Dux Comes Dux Comes

Variațiunea VII
 A^v *tranzitie*
 214-----221 222-----224

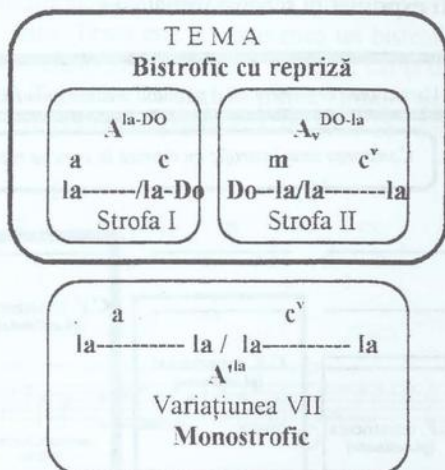
Variațiunea VIII
 (Var^{IV}IV)
 Episod La major tranz.
 225-----250 251--254

Variațiunea IX
 A A_v *lărgire*
 255-----270 271-272/

C O D A
lărgirea devine epilog
 273-274-----275--278

Coloana situată în partea temei grupează variațiunile care fac apel la elemente structurale ale temei-reper. În primul rând sunt variațiunile I-II-III și V care urmează cu rigoare bistrofical cu repriză inițial fiind deci **variațiunile stricte din accepțiunea clasicilor**. Apoi în imediata lor apropiere se plasează variațiunile VII și IX, variațiuni ce urmează cu rigoare motivică inițială α și mai ales frazeologia a-c(c_v), respectiv a-c/m-c_v, fără a opera schimbări de esență unor ornamentări. Aceste variațiuni le considerăm filiațiuni directe ale temei. Dacă despre variația timbrală a temei din **Variațiunea IX** am pomenit la timpul potrivit, despre condensarea structurală a **Variațiunii VII** mai puțin.

Este vorba de exprimarea esenței materialului tematic în conciziunea structurală a unei perioade nemodulante A^{1a}:



Pe coloana din mijloc sunt deci Variațiunile-episod IV și VIII în La major, variațiuni de caracter bazate pe constanța ostinației celei dactilice x. Variațiunea VI care este aparte de toate celelalte fiind o alta fațetă a tipului de variațiune liberă, care utilizează imitația strictă (ce amintește de expoziția de fugă) pe baza unor formule melodice deduse din materialul tematic inițial²¹¹.

Dar se cuvine să insistăm puțin asupra intersectării tipului de

* variațiune ornamentală strictă cu cel de

** *ostinato*, așa după cum apare în Variațiunile I-II-III-V.

Pe scurt acest aspect de sinteză ar putea fi denominat prin:

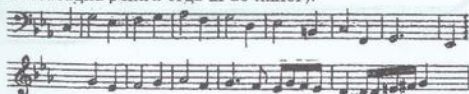
* păstrarea cu rigoare a *structurii tematice inițiale*, inclusiv repetiția scrisă a strofei a doua, alături de respectarea cu strictețe a cadrului tonal inițial; aceasta ca element definitoriu a **tipului de variațiune strictă**;

* desprinderea în cadrul articulației tematice a unui *plan melodic ornamental* (așa cum se poate vedea începând cu prima variațiune) de asemeni ca element definitoriu al **tipului de variațiune ornamentală strictă**.

** păstrarea în cadrul unei articulații muzicale fixe a *planului melodic ostinato* de tip cvasi **Cantus Firmus**, aceasta ca element definitoriu al **tipului de variațiune pe ostinato**.

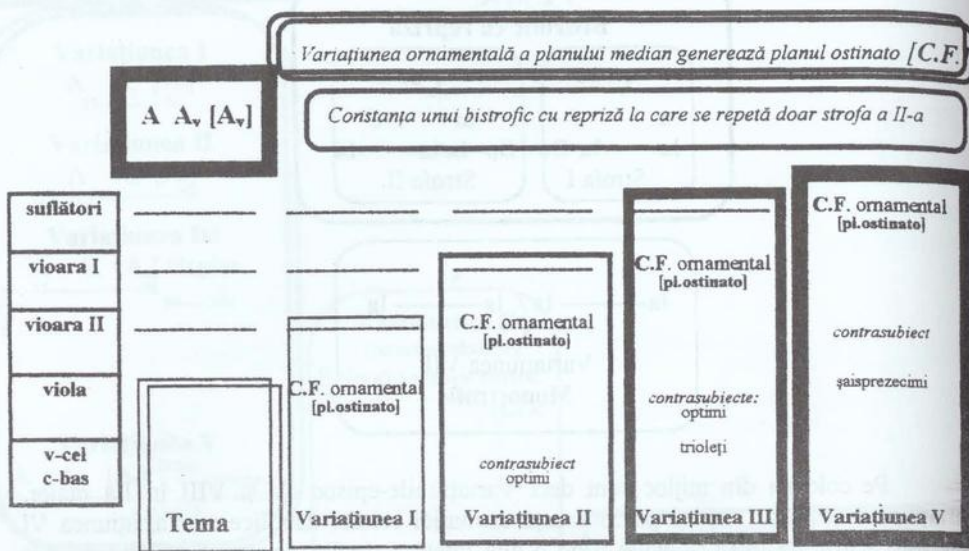
** *gradația planurilor sonore* prin amplificarea vocilor de esența unor

²¹¹ Fenomen similar întâlnit și la Bach, fiind suficient să ne amintim de geneza temei de fugă din însăși tema Passacagliei pe care o va succede. (Ne-am gândit desigur la Passacaglia pentru orgă în do minor):



contrasubiecte în succesiunea Variațiunilor I. II. III și V. aceasta de asemeni în definirea tipului de variațiune *polifonică* pe ostinato.

Ceea ce ar putea fi exprimat în schema următoare:



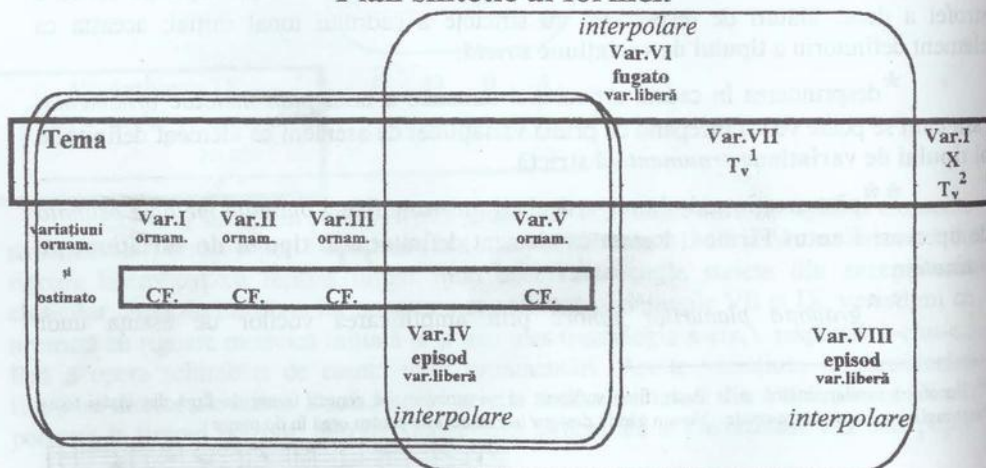
Atunci șirul variațiunilor ar trebui diferențiat pe trei nivele:

***primul** fiind cel legat organic de temă prin materialul muzical intrinsec (variațiunile VII și IX).

****al doilea** fiind cel legat de variațiunile ornamentale stricte cu implicarea și a manierei de ostinato (variațiunile I-II-III și V).

*****al treilea** cel al variațiunilor libere și de caracter (variațiunile IV-VIII și VI) de unde ar rezulta următorul

Plan sintetic al formei:



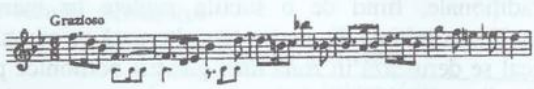
c (d)

oti si

seste

 ∂V

2111

fraza antecedentă a:	
Variațiunea I:	<i>animato</i> 
Variațiunea II:	<i>più vivace</i> 
Variațiunea III:	<i>con moto</i> 
Variațiunea IV:	<i>Andante con moto</i> 
Variațiunea V:	<i>Vivace</i> 
Variațiunea VI:	<i>Vivace</i> 
Variațiunea VII:	<i>Grazioso</i> 
Variațiunea VIII:	<i>Presto non troppo</i> 

A doua mare secțiune a ciclului de variațiuni, pe care Brahms o intitulează **Finale**, este în fond o Passacaglie. Tema de ostinato se naște din esențializarea motivului α -respectiv din frazele **a** sau **C**:



²¹⁶ Augmentarea temei inițiale, de unde am luat de fapt fraza **a**^{aug.} va apare la sfârșitul ciclului ostinato ca o apoteoză a întregului (vezi măsurile 448-471)

Aceste 5 măsuri se vor constitui într-un plan ostinato fix permițând derularea a 16 variațiuni de passacglie.

Planul general al forme

TEMA Si _b	Var.I Si _b	Var.II si _b	Variațiunea III Si _b	Variațiunea IV si _b
$[:A:][:A^v:]$ [10-11-29]	$[:A:][:A^v:]$ 30-39 40- 58	$[:A:][:A^v:]$ 59-68 69- 87	$A^{var} A A_v^{var} A_v$ 88-97 98- 107 [108-126 127- -145 cp.dublu cp.dublu	$A^{var} A A_v^{var} A_v$ 146-155 156-165 [166-185 186- -205] cp.dublu cp.dublu

Variațiunea V Si _b	Var.VI Si _b	Var.VII Si _b	Variațiunea VIII si _b	FINALE ostinato
$A^{var} A A_v$ 206-215 216- 225 226-244 245- 263 cp.dublu cp.dublu	$[:A:]$ $[:A^v:]$ 264-273 274 - 292	$[:A:]$ $[:A^v:]$ 293-302 303 - 321	$A^{var} A$ $[:A^v:]$ 322-331 332 -341 [342-360]	CF-bas 361-365 passacglia

var.1	var.2	var.3	var.4	var.5	var.6	var.7	var.8	var.9	var.10	var.11
366-	371-	376-	381-	386-	391-	396-	401-	406-	411-415	416-420
370	375	380	385	390	395	400	405	410		

var.12	var.13	var.14	var.15	var.16	var.17	A conclusiv	lărgirea ^{aug}
				X ^{aug}	X ^{aug}	a ^{aug}	
421-	426-	431-	436-	441-----	446-447	448-----	457-----
425	430	435	440	445		457	471

3.7 Concluzii

Din analizele parcurse am observat că lucrările discutate pot fi grupate în principiu în zona a trei mari tipuri variaționale:

* variațiuni pe ostinato,

În acest primul tip de variațiuni, **TEMA** este Linia melodică reper fix al planului ostinato (cvasi **Cantus-Firmus**) față de care se vor derula variațiunile (într-un limbaj preponderent polifonic)²¹⁷. Planul ostinato apare cu prioritate în registrul sonor al basului de unde și exprimarea nu tocmai corectă de variațiuni pe baso ostinato²¹⁸.

** variațiuni ornamentale (stricte)

²¹⁷ De unde și ambiguitățile în receptarea ciaconei generate de complexitatea temei acesteia!

²¹⁸ Suntem plasați prin această exprimare restrictivă la limitarea spațiului de acțiune a planului ostinato doar la registrul grav al discursului. În mod deliberat ne-am ales analizele dintre lucrările care au depășit stadiul primar al stării de «baso ostinato». Am dorit să reliefăm faptul că esența formelor de variațiuni pe ostinato este **planul ostinato în sine** (ca și plan opozant planului variațional) și nu locul unde apare tema de ostinato.

În acest al doilea tip de variațiuni, **TEMA** este o anumită formă **strofică mică** ce devine reperul structural care urmează a se repeta neschimbat pe parcursul întregului ciclu variațional (de unde atributul de **variațiuni stricte** precum și conștiința derulării unei **teme cu variațiuni**). Procedeele variaționale sunt bazate cu predilecție pe ornamentarea pilonilor tematici (de aici și precizare atributivă **variațiuni ornamentale**).

*** variațiuni libere și de caracter.²¹⁹

În acest al treilea tip variațional, **TEMA** este o **fizionomie muzicală simbol** care își va căuta pe parcursul ciclului variațional diverse ipostaze structurale în perimetrul, sau, mai bine spus, în contextul limbajului muzical specific epocii, respectiv a intenționalității autorului.

Iată de ce, în analizele subcapitolului precedent, am deschis și posibilitate de a observa diversele interferențe dintre ele. În fond fiecare dintre aceste tipuri de variațiuni prezintă o marjă mai mică sau mai mare de libertate în configurare a formei.

Reperul tematic care declanșează procesul variațional este conturat în aceste trei tipuri fundamentale diferit, dându-ne astfel posibilitatea de a le putea diferenția.

3.7.1. Principiul variațional

-element de evoluție și generator de formă.

Înainte de a încheia acest capitol asupra formelor variaționale ne simțim datori cu o ultimă precizare. Credem absolut necesar de a se conștientiza în planuri distincte

* principiul variațional ca **element de evoluție perpetuă a limbajului muzical viu** (pe impulsul căruia se naște *dinamizarea*)
și

* **principiul variațional - generator de formă** (care configurează *tipuri de forme variaționale*).

Dacă despre principiul variațional-element de evoluție a limbajului muzical am discutat mereu la fiecare capitol al prezentului volum, despre principiul variațional-generator de formă ne-am ocupat doar în acest capitol, fiind în fond obiectul său.

Începând cu cele mai mici unități de limbaj am marcat elementele evolutive prin procedee variaționale cu indicele (ˆ sau ˘) adăugat în mod corespunzător unității de limbaj la care se referă. În contextul unei forme muzicale oarecare, unde o **articulație semnificativă** a principiului de formă se prezintă în relație variațională cu **Articulația inițială** fenomenul poartă numele de **dinamizare**. Reluările de articulații muzicale care în perimetrul unor anumite forme se pot numi **Reprize**, în acest context special se nuanțează cu termenul de **Reprize-dinamice** (nominalizându-se parametri variaționali în raport cu modelul inițial).

În cadrul **formelor variaționale** însă am privit **tipurile de variațiuni** în contextul unui ciclu, al unei **succesiuni de articulații muzicale în legătura cu un reper**

²¹⁹ Am menționat în repetate rânduri faptul că **variațiunile de caracter** sunt în esență de natură intențional-subiectivă (fiind urmărite de către autor fie pe filiera conturării contrastului fie pe cea a manifestării simbolistice), ele fiind detectabile în consecință în toate tipurile fundamentale de variațiuni. Se cuvine totuși a menționa faptul că **variațiunile de caracter** își găsesc zona cea mai propice pentru a fi în perimetrul variațiunilor libere; de aici și ispita de a denumi această ultimă mare categorie de forme variaționale **variațiuni libere și de caracter**.

inițial. Astfel putem distinge cu mare claritate ce înseamnă principiul variațional ca element al evoluției de limbaj și principiul variațional-generator de formă.

De aici mai departe vom putea sesiza chiar posibilitatea de fuzionare a evoluției prin variaționare cu succesiunea variațiunilor în ciclu, bineînțeles aceasta la nivelul superior al genului muzical²²⁰

C.D.⁴

Variațiunile pe Ostinato

²²⁰Vom vedea la timpul potrivit (în ultima secțiune a prezentului volum) aspecte ale **fluxului variațional** sau ale **vectorului variațional**. (Aspect anticipat deja în analiza Scherzo-ului din Simfonia de cameră de Enescu)

C.D.⁵ *Variațiunile Stricte și libere*

Variațiunile pe Ostinato

Variațiunile pe Ostinato sunt o formă de variațiune muzicală în care un motiv sau o frază este repetată în mod constant, în timp ce restul compoziției este variat.

Există două tipuri de variațiune pe Ostinato: variațiune strictă și variațiune liberă.

Variațiunea strictă este caracterizată de faptul că motivul sau fraza este repetată în mod constant, în timp ce restul compoziției este variat.

Variațiunea liberă este caracterizată de faptul că motivul sau fraza este repetată în mod constant, în timp ce restul compoziției este variat.

Variațiunea liberă este caracterizată de faptul că motivul sau fraza este repetată în mod constant, în timp ce restul compoziției este variat.

CAPITOLUL 4

Principiul Arhetipului Expozițional (Formele tematice complexe)

4.1 Arhetipul expozițional

Ajungând la această ultimă categorie de forme muzicale, acolo unde se conturează aspectul de **temă-rațiune a formei**, pornim de la conceptul de **Arhetip expozițional** care definește *Secțiunea specifică formelor tematice complexe*.²²¹ Arhetipul expozițional îl vedem deci ca o matrice pe baza căruia se direcționează evoluția de mai departe a discursului muzical. Elementul esențial în această construcție matricială este materialul tematic care **se expune într-un cadru relațional strict și riguros**. De aici atât nuanțarea conceptuală de **temă-rațiune a formei** cât mai ales atributul de **expozițional** adăugat acestei alcătuirii arhetipale. Mai departe principiile de formă bazate pe un arhetip expozițional își vor succeda articulațiile lor pe impulsul **dezvoltării materialului tematic prezentat** și se vor încheia prin recapitulări tematice care este posibil de a atinge din noi rigori arhetipale.²²²

Desigur că de la accepțiunea platoniciană a «modelului prim-originar»²²³ și până la viziunea esteticienilor asupra «tiparului cultural», conceptul de arhetip s-ar putea utiliza în muzică într-o mare diversificare conotativă. «Modelele structurale» de tip **perioadă, psalm sau imn**, pe de-o parte sau «tiparele formale» de tip **lied, bar**, pe de altă parte, decantează în esența lor viabilitatea acestui concept.²²⁴ În fond fiecare principiu de formă muzicală discutat până aici are ceva arhetipal în el, altfel nu ar fi fost cu puțință ridicarea sa la rang de **principiu al organizării timpului muzical**.²²⁵ Abia într-un anumit stadiu de maturizare a gândirii muzicale, *principiile de formă* și-au manifestat interesul aparte înspre o *articulație muzicală reper*, articulație pe care mai apoi am denumit-o **temă**.²²⁶

Pe când **sucesiunea neutră a articulațiilor muzicale** din cadrul formelor strofice se manifestă în contextul unor forme-primare, **netematice**,²²⁷ în principiile de formă mai evolute apar aspecte de relaționări obligatorii față de anumite articulații muzicale, articulații ce devin astfel **reper** ale formei. La nivelul tuturor categoriilor de forme muzicale am sesizat însă utilizarea unor articulații recapitulative care aveau un rol determinant în coerența întregului. Față de acestea au apărut imediat și nuanțările atributive *expozitiv-recapitulativ*. În cazul formelor strofice aceste adnotări terminologice se vor referi doar la locul sau funcționalitatea strofei respective (*Strofă expozitivă*,

²²¹ Acest paragraf este conceput în completarea definiției date în *Dicționar...*, (a se vedea cele afirmate acolo)

²²² Dar nu în mod obligatoriu rememorări ale Arhetipului expozițional (așa cum întâlnim frecvent doar în repriza sonatei - care însă **nu este o reexpoziție**). În acest sens a se consulta următoarele articolele din *Dicționar...*: **Principiile formei muzicale, Expoziția, Repriza, Reexpoziția, Fuga și Sonata**.

²²³ "Arhetip concept care desemnează modelul prim-originar, ideal al obiectelor sensibile, considerate ca reprezentări imperfecte și copii ale acestora" (Marcu-Maneca: *Dicționar de neologisme*, Ed. Academiei, București, 1978)

²²⁴ Am insistat mereu pentru distincția terminologică **model structural** (în cazul **perioadă, psalm, imn**) sau pentru nuanțarea atributivă **tipologii strofice** (în cazul **Bar, lied** etc.).

²²⁵ Schema de principiu a formei poate exprima în mod palpabil aspectele arhetipale ale fiecărei forme muzicale în parte.

²²⁶ Singura articulație muzicală demnă de a purta acest nume.

²²⁷ A se consulta în acest sens capitolul despre **Temă**, precum și următoarele articole din *Dicționar...*: **Principiile de formă, Temă, repriză, refren, variațiuni**.

Strofă mediană, Strofă recapitulativă sau Repriza Strofei^x, spre exemplu).

Chiar dacă prin relația *expozitiv-recapitulativ* s-a creat premisele configurării arhetipului *expozițional* coordonator de formă, abia la nivelul formelor tematice recapitularea reperului tematic va putea fi numit *Repriză* (după caz: *statică* sau *dinamică*). Dar abia la nivelul formelor tematice complexe secțiunea de debut este în măsură de a fi numită *Expoziție*. Acolo *expunerea unui material tematic după anumite rigori arhetipale* va presupune continuarea discursului muzical prin dezvoltarea, elaborarea, recapitularea acestuia, de unde și conștientizarea că *ne găsim în fața unei structurări muzicale complexe*. În acest sens am investit conceptul de *Arhetip expozițional* cu atributele unui adevărat generator de formă.²²⁸

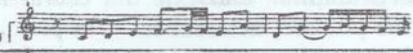
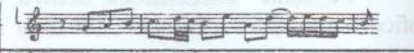
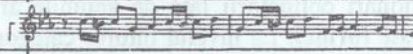
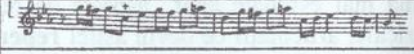
Între formele tematice complexe bazate pe *Arhetip expozițional* numim desigur doar *Fuga* și *Sonata*. Capitoul de față îl vom subîmpărți în consecință.

4.2 Forma de Fugă

4.2.1 Principiul de formă

La baza formei de fugă stă o *expoziție* care prin rigorile construcției sale primește aspectele arhetipale de care am amintit în debutul acestui capitol. Fiind o formă polifonică monotematică fuga va debuta printr-o articulație în care vom cunoaște atât **tema** cât și **planurile viitorului discurs polifonic**. Aceste coordonate ale desfășurării muzicale obligă *expoziția* să urmeze cu rigoare strictețea unui anumit traseu. Astfel **Tema** se va expune în mod obligatoriu în două ipostaze și anume în ipostaza de **Dux** și în cea de **Comes**²²⁹. În contextul conceptului de monotematism vorbim de cele două ipostaze ale aceleiași teme: astfel **Dux** înseamnă tema expusă în tonalitatea inițială și **Comes** transpunerea acesteia în tonalitatea dominantei²³⁰. Expunerea perechii de voci DUX-COMES (cel puțin o singură dată) este una din condițiile obligatorii ale oricărei expoziții de fugă.

Iată temele a 3 fugi din primul volum a *Clavecinului bine temperat* de Bach în ipostazele lor de

	Dux	și de	Comes
<i>Wk₁</i> Fuga în DO			
<i>Wk₁</i> Fuga în do			
<i>Wk₁</i> Fuga în sol.			

²²⁸ Arhetipul expozițional îl vedem deci ca o matrice pe baza căruia se direcționează evoluția pe mai departe a discursului muzical. Elementul de bază în această construcție matricială este materialul tematic care se **expune într-un cadru relațional strict și riguros**. De aici atât conceptul de **temă-rațiune a formei** cât mai ales atributul de **expozițional** adăugat acestui **arhetip**. Mai departe principiile de formă bazate pe un arhetip expozițional își vor succeda articulațiile lor pe impulsul dezvoltării materialului tematic, încheindu-se prin recapitulări tematice care pot atinge din nou rigori arhetipale (dar nu în mod obligatoriu replici ale Arhetipului expozițional așa cum întâlnim în repriza sonatei).

²²⁹ Termeni perechi cunoscuți și sub numele de **Proposta-Risposta** sau **Führer-Gefährte**, ceea ce înseamnă: **Subiect-Răspuns**.

²³⁰ Se obișnuiește în tehnologia contrapunctului să se numească **Temă** și **Răspuns**. Subliniem faptul că în acest fel planează suspiciunea că **răspunsul ar fi o a doua entitate tematică** (chiar dacă se menționează relația specială de răspuns la temă prin transpoziția acesteia). Iată de ce insistăm la precizarea fără echivoc: **O singură Temă - dar cu două ipostaze ale sale Subiect și Răspuns**. Deschidem o paranteză în sprijinul acestui raționament și amintim dilema analistului formei de fugă în reprizele mediene când nu este sigur dacă la un moment dat poate numi temă sau răspuns? Acolo se vede cu claritate că **fiind vorba de aceeași entitate tematică** poate surveni marja de subiectivism a interpretării. Atunci găsirea unor argumente în favoarea uneia dintre accepțiuni ar putea rezolva dilema. Oricum lucrarea în sine nu este afectată de părerea noastră.

După cum se poate observa la primul exemplu Răspunsul este o transpoziție riguroasă la cvintă, ceea ce ne permite ca să-l denumim **Răspuns Real**. În următoarele două cazuri în schimb, s-au efectuat unele mutații (marcate în exemplificare cu +). Aceste mutații fiind de esență tonală, vor defini un alt tip de Răspuns, denumit în mod curent: **Răspuns Tonal**. Am ales cele mai tipice cazuri de teme care necesită răspunsuri tonale. Primul se referă la utilizarea în relație melodică directă a sunetului tonicii cu a dominantei, caz în care în răspuns ordinea lor se inversează după următoarea logică:



Ultimul exemplu se referă la o temă de fugă **modulantă** la care ipostaza de COMES în mod obligatoriu trebuie să fie **re-modulantă** (sol# minor care modulează spre re# minor, cere pentru Comes mutația în do# minor pentru remodulația firească înapoi la sol# minor)²³².

Dar dimensiunea limbajului polifonic mai cere viitoarei fugi și definirea planurilor pe care se va desfășura discursul muzical. Aici expoziția urmează o regulă, pe cât de simplă în esența ei, tot pe atât de eficientă pentru coerența discursului. Este vorba de acumularea planurilor sonore după rigoarea următoare:

o voce|

două voci|

trei voci|

patru voci

(etc.) până la împlinirea complexității polifonice dorite.

În desfășurarea sa temporală expoziția de fugă va ține cont de următoarele legi:

* Fiecare plan polifonic va fi deschis prin una dintre ipostazele tematice

[Dux sau Comes].

*Vocea odată intrată își continuă discursul pe durata întregii expoziții în mod obligatoriu [după temă va urma un contrasubiect și apoi la nevoie un contrapunct liber].

*În fugile cu voci pare vor fi utilizate perechile Dux-Comes [ordinea primei perechi de voci este obligatoriu cea normală; perechile următoare putând să și-o inverseze].

*În fugile cu voci impare după perechile de voci obligatorii va apare opțional fie un Dux, fie un Comes.

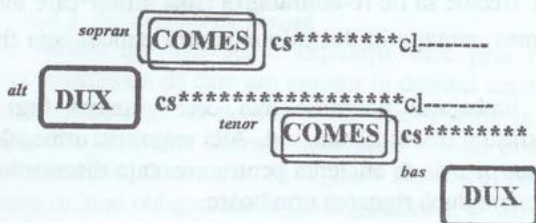
Secțiunea cea mai caracteristică a unei forme de fugă rămâne deci **Expoziția**, care, indiferent de fizionomia materialului tematic sau de tonalitatea de bază, se supune rigorii legilor sale. Din aceasta cauză înainte de a sintetiza observațiile asupra **Expoziției de Fugă** propunem urmărirea a două expoziții realizate de Bach prin temele citate de noi

²³¹ Logica de fier a vechii «Harmonia» eline unde "octava" (neconștientizată ca și entitate) se împlinea printr-un diapente + diatessaron, respectiv printr-un diatessaron + diapente:

²³²După aceeași logică a lui Diapente+Diatessaron se plasează și mutațiile în acest caz. Mai simplu exprimat: Dux pornește de la Tonică și modulează la dominantă superioară iar Comes printr-o mutație pornește de la Dominanta inferioară și remodulează la tonică.

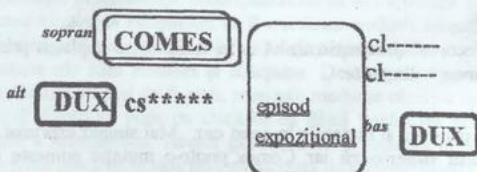
puțin mai înainte:

Expoziția fugii în Do major/ volumul I



De remarcat cum cele «două perechi de voci» grupate alt-sopran (DUX-COMES) și tenor-bas (COMES-DUX) marchează gradația unui eșafodaj. Prima voce odată începută cu DUX continuă cu un contrasubiect și apoi până la sfârșitul expoziției cu un contrapunct liber; sopranul debutează cu COMES apoi continuă cu un contrasubiect (transpus) și cu contrapunctul liber; tenorul deschide cel de al treilea plan polifonic din nou cu un COMES urmat de contrasubiect; ultimul plan va fi expus de către bas doar cu un DUX.

Expoziția fugii în do minor/ volumul I



Fiind o fugă cu un număr impar de voci, după «dubleta» DUX-COMES (alt-sopran) urmează un episod expozițional²³³, care elaborează material celular din temă, ultimul plan al fugii fiind inițiat de un nou DUX (cu care încheie expoziția).

Până în acest moment toate fugile sunt identice, diferențele dintre ele manifestându-se în fond în interiorul propriei expoziții și nu articularea expoziției ca atare.

Deci Expoziția de Fugă ca și expresie
a unui Arhetip expozițional are
următoarele repere obligatorii²³⁴:

Definirea planurilor polifonice (a numărului de voci) prin acumularea lor succesivă.	Exprimarea Temei prin dubleta DUX-COMES ce va deschide fiecare expoziție.
2 voci -----	pereche DUX-COMES
3 voci -----	perechea DUX-COMES* Dux
4 voci -----	perechea DUX-COMES* Dux-Comes sau Comes-Dux (mai rar Dux*Dux)
5 voci -----	perechea DUX-COMES* Dux-Comes*Dux sau Comes-Dux*Dux

* locul unde pot apărea false episoade sau în accepțiunea noastră episoade expoziționale. [NB Cu cât numărul de voci este mai mare cu atât continuarea perechii Dux-Comes este mai diversificată; Expoziția se încheie cu Dux, excepție făcând reluarea dubletei Dux-Comes (la 4 voci).]

Particularitățile fiecărei fugi în parte se exprimă prin fizionomia tematică. În cazul ei se țin cont de foarte mulți factori (legați de evoluția viitorului discurs polifonic), dintre care aspectul său expresiv ar trebui să fie pe primul plan. Aici putem spune fără a greși că J.S.Bach atinge perfecțiunea exprimării (în comparație cu contemporanii săi), temele sale de fugă rămânând până astăzi modele pentru derularea discursului muzical specific polifoniei aferente acestui tip de formă muzicală²³⁵.

Problema acumulării planurilor polifonice în cadrul expoziției rămâne de discutat cu atât mai mult cu cât aparține atât construcției formei polifonice în spațiu, cât și tehnicii manevrării vocilor în polifonie.

De aici mai departe există o multitudine de posibilități pentru conturarea formei. Toate acestea în schimb se reduc la alternarea a două tipuri de Articulații muzicale: Segmentele tematice²³⁶ și Segmentele netematice²³⁷, segmente de formă pe care le denumim *reprize mediene* și *episoade*²³⁸.

²³³ "Fals episod" în accepțiunea lui Voiculescu (Dan Voiculescu "Polifonia Barocului în lucrările lui J.S.Bach-Fuga", Ed. Muz., București, 2000)

²³⁴ Rigoarea cu care se clădește o expoziție de fugă a rămas până astăzi reperul fix al formei, indiferent de limbajul sau de epoca stilistică în care aceasta este utilizată. Acest aspect al fugii ne prezintă forma drept una dintre cele mai rigide alcătuirii muzicale. Creația marilor compozitori în domeniu ne dovedește însă cu prisosință contrariul.

²³⁵ Iată de ce toate tratatele de fugă ce se respectă deschid un substanțial capitol dedicat temei de fugă, tipurilor de teme, construcției sale, relației Dux-Comes, și nu în ultimul rând, capacității temei de a genera diverse tipuri de imitații, inversări, diminuții, augmentări ș.a.m.d.

²³⁶ «Durchführung» în accepțiunea lui Czaczkes (Ludwig Czaczkes, Analyse des Wohltemperierten Klaviers, Ver. Paul Kaltschmid, Wien, 1956, vol I, pag.18).

²³⁷ «die themafreien Partien» în accepțiunea lui Czaczkes (op.cit., vol.I, pag.22).

²³⁸ Mergând în acest fel pe linia lui Toduță (op. cit., vol II) și Voiculescu (op.cit.).

Reprizele mediene (care se numerează în ordinea apariției lor) cuprind de la o singură intervenție tematică până la mai multe²³⁹. Episoadele au rolul de a modula sau de a elabora un material celular din temă (sau din contrasubiect). La Bach **episodul** poate să devină de o importanță specială atât pe planul evoluției celular-motivice, cât, mai ales, pe planul conținutului expresiv. Arta episodului în fugile lui Bach reprezintă una din laturile inconfundabile ale măiestriei sale componistice. Pe cât de necesar în conturarea unui traseu tonal, episodul este tot pe atât de imprevizibil în materializarea unui itinerar. Cu toate că este un element de sudură, de modulație sau de contrast dinamic, episodul poate în schimb și să lipsească²⁴⁰.

Fuga se încheie cu o **Repriză Finală** bazată pe cel puțin un **Dux** (în tonalitatea de baza bineînțeles). În cazurile ideale **Repriza finală** conține dubleta **Dux-Comes** și atunci un nou **Dux** sau o **codetta** de încheiere va fixa tonalitatea de bază²⁴¹. De cele mai multe ori însă **repriza finală** expune doar un **Dux** cu pedală de tonică²⁴² sau armonizat concludiv²⁴³.

Planul de principiu al formei

Secțiunea fixă a formei	<=Secțiunea elastică==> a formei	Articulația sau Secțiunea obligatorie a formei:	Articulația opțională a formei:
EXPOZIȚIA	Lanț de Reprize mediene întrerupt de episoade (episoadele ca excepție pot să nici nu apară)	Încheierea fugii cu o Repriză finală (în DUX), cu un grup de Reprize finale (posibile perechi de DUX-COMES , dar nu în mod obligatoriu)	Coda (pedală pe tonică) material tematic recapitulativ în mixturi sau prin intonarea ultimului DUX ,

ARHETIP	Secțiuni sau articulații ale formei concepute după opțiunea liberă a compozitorului
EXPOZIȚIONAL	

4.2.2 Fuga bachiană

Pentru ilustrarea diversificărilor fugilor bachiene prezentăm schematic analizele mai multor fugi utilizând următoarele simboluri grafice:

DUX COMES

Relația Dux-Comes rămâne o certitudine doar în interiorul arhetipului expozițional. În cazul reprizelor mediene [fuga în DO major caietul I, spre exemplu] această relație apare ca vehicul de modulație; COMES devenind un nou DUX. Dacă

²³⁹ Czaczkes susține că o asemenea secțiune trebuie să cuprindă cel puțin două intrări tematice (op.cit. la pag.10).

²⁴⁰ De pildă (Wk.I/ DO).

²⁴¹ A se vedea de pildă Wk.II/ FA#

²⁴² Cum se poate vedea în Wk.I/ do

²⁴³ Cum se poate vedea în Wk.II/ SOL, LA, re

există răspuns tonal atunci mutațiile sale caracteristice pot indica cu siguranță ipostaze de COMES și în reprizele mediene; altfel după cum am mai spus denominarea prin COMES ar putea fi riscantă. Se mai întâlnesc și cazuri când apariția în repriza finală a unui COMES la subdominantă restituie fireshul ultimului DUX.

A] Johann Sebastian BACH

CLAVECINUL BINE TEMPERAT

* FUGA ÎN FA MINOR - VOLUMUL II

Expoziția	episod ₁	Repriza Mediană ₁	episod ₂ (episod ₁ ^v)	Repriza Mediană ₂
	A B EP ₁ C		B C EP ₂ A	
[ep.] [lăg.] 1-----4 5-----8 9-11 12-15 / 16]	[17---24]	[25-----28 29-----32]	[33-----40]	[41-----44]
fa-----do fa		La _b -----Mi _b	do	fa

episod ₃	Repriza Mediană ₃	episod ₄ + (episod ₁ ^v)	Repriza finală	Coda
EP ₃		B EP ₄ A (ep. 1 ^v) C		A B (episod ₁ ^v) C
[45---50]	[51---55] fa	[56-65/ 66---71]	[72-----74 75-----77] si _b -----fa	[78---85]

DUX



COMES



Cu excepția episodului 3 (care elaborează celula x₁ din temă) episoadele celelalte sunt în relație de contrapunct triplu față de primul episod. Repriza finală leagă un Răspuns real la subdominantă de Subiectul final la tonică (si_b-fa)

Relația organică dintre episoadele fugii:



** FUGA ÎN SOL# MINOR - VOLUMUL I

Expoziția	intrare suplimentară COMES	Ep.1	Repriza Mediană ₁	Ep. 2
[1-----2] 3-----4 5-----6 7-----8 9-----10 sol#---re# do#---sol# sol#---re# do#---sol#	11-----12] [13-14] do#---sol#	[13-14] [15-16] 17-----18 19-----20] [21-23] do#---sol# sol#---re# do#---sol#		

Repriza Mediană ₂	Episod 3	Repriza Finală	Coda
[24-----25] 26-----27] [28-29/30-31] [32-----33] 34-----36 37-----38 39-40-41 re#---la# Fa#---Si sol#---re# do#---sol#			

Temă modulată care în ipostază **DUX**

de răspuns este remodulată

(răspuns tonal): **DUX: sol#---re#**

COMES- re#/do#---sol# [cu mutația pt.

remodulație] În reprizele mediene

datorită fluctuației cadrului tonal

am notat cu **COMES** fizionomia

tematică ce prezintă mutațiile

caracteristice. (vezi **COMES** din repriza

mediană 2 --Fa#-Si)

DUX

COMES

B] Johann Sebastian BACH

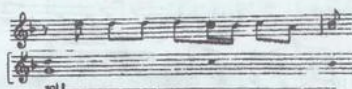
FUGILE pentru vioară și

violoncel SOLO

FUGA ÎN SOL MINOR

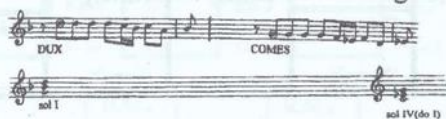
(din Sonata I B.W.V. 1001)

Tema fugii are la bază o structură tricordală z care circumscrie, de fapt, o unică latență funcțională:



Datorită acestei latențe, care decurge din ambitusul melodic restrâns al temei, relația *Dux-Comes* se va realiza în sfera subdominantei:

Când armonizează *Subiectul* Bach abordează circuitul funcțional convingător pentru sol minor ($I_6-II_{4-3}-V_7-I$); în cazul *Răspunsului* însă, evită cu perspicacitate noua dominantă care ar afecta, în contextul întregului, însuși terța tonicii inițiale:



244

Din punct de vedere structural tema se poate divide în submotivul x și y , submotive care se îngemănează prin sunetul pivot al recitativului x :

Datorită aspectelor variaționale ale submotivelor tematice, de-a lungul lucrării vom întâlni **Reprize cu dinamizare**:



(ms.11-12 discant;
ms.74-75 discant;
ms.80-81 discant)

Submotivul x
va fi o microstructură tematică de referință a cărei unică evoluție va fi aspectul x' și x'' , aspecte ce presupun unele eliziuni în continuitatea sa de recitativ:

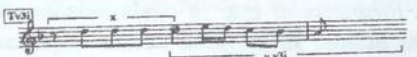


(ms.18-20 stretto;
ms.26-29 stretto)



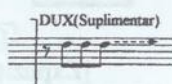
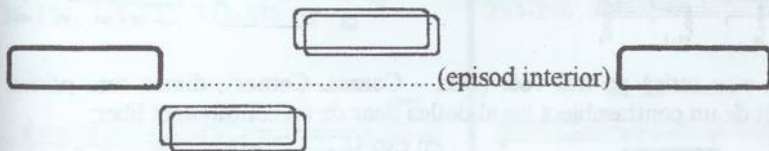
(ms.58 discant și
alt; ms.49 alt)

În cazul y , mult mai elastic decât x , distingem trei aspecte variaționale:



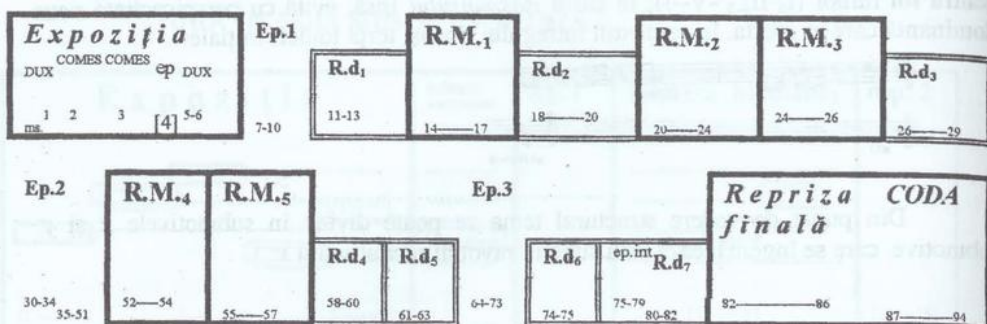
(ms.61 discant și
alt; ms. 62 discant)

Expoziția este formată, la prima vedere, din două perechi **Dux-Comes, Comes-Dux**. Faptul că între al doilea *Comes* și ultimul *Dux* este un scurt episod interior, precum și registrul identic în care sunt intonate ambele intervenții *Dux*, ne face să optăm pentru o **Expoziție pe trei voci cu o intrare suplimentară**:



²⁴⁴ Încheierea Răspunsului, care în loc de do^1 aduce printr-un 6_4 disimulat un $cvasi\ sol_{VI}$, ca substituit de tonică, pune cu rigoare Răspunsul în sfera mare a tonalității de bază. Pe parcursul întregii lucrări acest tip de ambiguitate funcțională permite o labilitate tonală care va fi oprită doar de certitudinile relațiilor I-V sau V-I.

Planul General al Formei



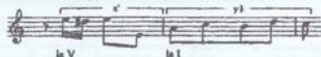
FUGA ÎN LA MINOR

(din Sonata a II-a B.W.V. 1003)

Tema fugii, constituită din latența a două planuri melodice, are la bază 3 celule melodice caracteristice x, y și z:



Submotivul x' circumscrie dominantă, pe când submotivul y¹ tonica. Această relație melodică directă între sunetul treptei I și sunetul treptei a V-a cere cu necesitate un răspuns tonal prin schimbul treptelor respective:



Cel de al doilea submotiv al temei y¹ va consfinți cadrul tonal : **la minor** pentru **Dux** și **mi minor** pentru **Comes**. Submotivul x' în cadrul *Subiectului* este clar o dominantă pentru **la minor**, pe când în cazul *Răspunsului* este în egală măsură **tonică** pentru **la minor** și **subdominantă** pentru **mi minor**. În sprijinul acestui raționament exemplificăm soluția găsită de însuși Bach în armonizarea momentelor respective:

DUX

(măsurile 143-145)

(măsurile 3-5)



(CU CONTRASUBIECT)

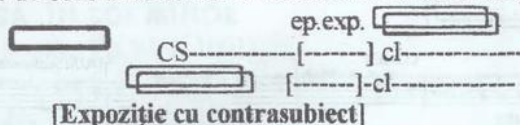


COMES

cu contrasubiect



Expoziția este scrisă pe trei voci (**Dux - Comes, Comes**), dintre care primul Răspuns este însoțit de un contrasubiect iar al doilea doar de un contrapunct liber:



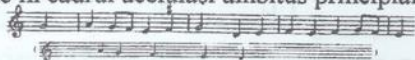
Planul General al Formei

Expoziția ms. 1—18	Ep.1 9—38	R.M.₁ 39—41	Ep.2 42—60	R.M.₂ 61—64	Ep.3 65—68	R.M.₃ 69—72	Ep.4 73—80	R.M.₄ 81—86	R.M.₅ 87—93	Ep.5 94—102
R.M.₆ 103-105	Ep.6 106-124	R.M.₇ 125-128	Ep.7 129-136	R.M.₈ 137-144	Ep.8 145-161	R.M.₉ 162-165	Ep.9 166-173	R.M.₁₀ 174-176	Ep.10 177-188	R.M.₁₁ 189-199
Ep.11 200—220	R.M.₁₂ 221—231	Ep.12 232—247	R.M.₁₃ 248—251	Ep.13 252—271	R.M.₁₄ 272—275	Ep.14 276—279	Repriza finală 280—283	CODA 284—289		

FUGA ÎN DO MAJOR

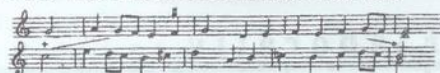
(din Sonata a III-a B.W.V. 1005)

Tema fugii, în comparație cu temele fugilor anterioare, are o extensie apreciabilă, deși rămâne în cadrul aceleiași ambitus principal restrâns:



Prin succesiunea "liniștită" a unor durate egale sau de valori imediat apropiate (fără cea mai mică idee de asperitate ritmică) și prin mersul melodic treptat, aceasta degajă o vocalitate de necontestat (ce amintește de lumea motetului renascentist). Însăși latențele funcționale, destul de labile, ne lasă să întrevădem și posibile armonizări modale, fapt care subliniază și mai mult cele amintite mai sus.

Răspunsul este tonal:



Tema este însoțită, de cele mai multe ori, de un contrasubiect, un adevărat «passus duriusculus», care jalonează clar o frumoasă relație plagală atât la nivelul Subiectului cât și la nivelul Răspunsului:

Dux măsurile 11-14; 30-34;
136-139; 319-322; 333-336

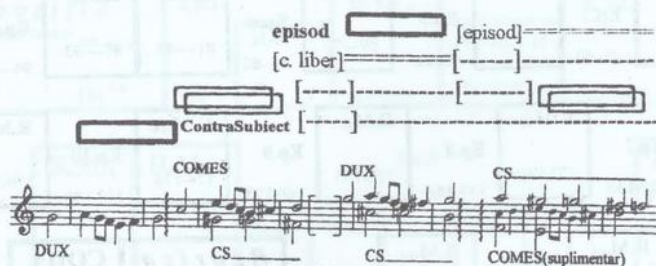
Comes măsurile 11-14; 30-34;
293-296; 305-308



Un Răspuns real la subdominantă utilizat în trei Reprize mediene vine să evidențieze alte disponibilități funcționale ale temei pusă în discuție (măsurile 25-28; 153-157 și 313-316):



Comes; însă pe aceleași considerente ca și la fuga în sol minor, ultimul Răspuns îl considerăm suplimentar:



Planul general al Formei

Blocul Expozitiv

Expoziția		Repriza Mediană 1		Repriza Mediană 2	
	Episodul 1		Episodul 2		Episodul 3
măsurile 1---19	20-----24	25-----33	34-----44	45-----51	52-----66

Primul Bloc Elaborativ

	stretto R.M. 3		Rep. Med 4		Rep. Med 5		Rep. Med 6		stretto R.M. 7		Rep. Med 8	R.M. 9 Ped.Sol
Ep. 4		Ep.5		Ep.6		Ep.7		Ep.8		Ep.9		
66---92	93---101	102-109	110-116	117-121	122-124	125-135	136-139	140-147	148-65	165-71	172-86	187-97

al Doilea Bloc Elaborativ

T.inv. Repriza Mediană 10		Repriza Mediană 11	Repriza Mediană 12		Repriza Mediană 13	Repriza Mediană 14 Ped. Dov
	Episodul 10			Episodul 11		
201-----216	217-----228	229-----235	236-----244	245-----255	255-----273	274-----288

Blocul Recapitulativ

Repriza finală 1		Repriza finală 2		Repriza finală 3	Coda
	Episodul final 1		Episodul final 2		Episodul final 3
289-----307	308-----312	313-----321	322-----332	333-----339	340-----354

Blocul Expozitiv este reluat ca și Repriză statică în Blocul Recapitulativ asemănător formei cu *Da Capo* ²⁴⁵:

²⁴⁵ Evident că o asemenea construcție monumentală în fugă se întâlnește foarte rar. Recapitularea unui mare Bloc expozitiv în maniera *Da capo* ne amintește de partea întâi a *Concerto-ului baroc* care se încheia cu repriza statică a *Marelui Tutti*. În unele analize ale acestei fugi se amintește de această analogie.

episodul ₁	episodul ₂	episodul ₃
Expoziția	Repriza Mediană¹	Repriza Mediană²
1-----19	20-----24	25-----33
	34-----44	45-----51
		Epilogul expoziției
		52-----66

ep. final ₁	ep. final ₂	episodul final ₃
Repriza finală₁	Repriza finală₂	Repriza finală₃
289-----307	308--312	313-----321
	322-----332	333-----339
		Coda
		340-----354

Cele două Blocuri Elaborative au de asemenea niște corespondențe riguroase: **Reprizele Mediene 8 și 13** au același material muzical fiind în realitate într-o relație de contrapunct dublu:

Repriza Mediană⁸

Dux

c.s.

Repriza Mediană¹³

c.s.

Dux

Reprizele Mediene 9 și 14 de asemenea corespund ambele fiind construite pe niște pedale (primul Bloc fiind încheiat cu o amplă dominantă de SOL, al doilea Bloc cu o amplă dominantă de DO):

Repriza Mediană⁹

Repriza Mediană¹³

În acest fel cele două Blocuri Elaborative au adevărate "rime cadențiale" în zonele lor de încheiere (**Reprizele 8-9** pentru primul, respectiv **Reprizele 13-14** pentru al doilea). Ceea ce le deosebesc însă sunt procedeele de elaborare:

Primul Bloc Elaborativ utilizează Reprize mediene în Stretto:

Al Doilea Bloc Elaborativ în schimb, utilizează Tema inversată:

FUGA PENTRU VIOLONCEL SOLO

(Din Suita nr.5 -B.W.V. 1011)

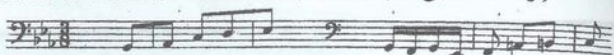
În cazul fugilor pentru vioară solo am văzut o polifonie la două-trei voci reale, a căror cursivitate era asigurată doar pe alocuri prin latențe polifonice; în structurile armonice scriitura ajungând chiar la patru voci. În cazul de față scriitura este consecvent monodică excepție făcând doar punctele cadențiale unde apare real o a doua voce și cezurile acordice unde apar simultan trei sunete (foarte rar patru).

Ambitusul relativ redus al temelor, în cazul fugilor pentru vioara solo,

comparativ cu cel al fugii pentru violoncel ar putea fi una dintre cauzele consecvenței monodice de care vorbeam, și nicidecum anumite insuficiențe de tehnică instrumentală. Tema fugii de violoncel are o extensie mare degajând clar (în latența ei) două planuri polifonice²⁴⁶.



Din punct de vedere structural motivele $\alpha + \alpha^v$ reprezintă constanța temei, deoarece în toate secțiunile tematice ale formei vor fi citate exact (singura excepție va fi relația de registru dintre x și x'



care sugerează latent o relație de contrapunct dublu față de aspectul inițial). Începând cu măsura 5 suntem în sfera cadențială a temei, structura tematică labilă care va fi cântată de fiecare dată altfel din necesitățile dictate de polifonia, respectiv armonia latentă:

— CONSTANTA TEMATICA — — VARIABILA CADENTIALA —

DUX

do 1 2 3 4 5 6 7 8 Exp.

do 21 22 23 24 25 26 27 28

do 149 150 151 152 153 154 155 156 R.F.

COMES

sol 9 10 11 12 13 14 15 16 Exp.

sol 29 30 31 32 33 34 35 36

Mib 45 46 47 48 49 50 51 52 R.M1

sol 75 76 77 78 79 80 81 82 R.M2

fa 103 104 105 106 107 108 109 110 R.M3

do 123 124 125 126 127 128 129 130 R.M4

----- ARMONIE LATENTA -----

CADENTA PE 2-3 voci

Mib 171 172 173 174 175 176 177

STRETTO

Mib

do

²⁴⁶Numerotarea se referă la măsurile propriu-zise ale fugii, deci ms. 1 coincide cu ms. 28 ș.a.m.d.

Din acest tabel sinoptic al reprizelor tematice deducem și precizările armonice ce se impun fie latent, fie pe două-trei voci:

T SD T DD D T SD D T D T
 V VI IV V7 I II V7(VII) I V I
 I 65

Expoziția este formată din două perechi **DUX-COMES**, care sunt despărțite de un episod interior bazat pe evoluția submotivului y:

<i>Expoziție</i>			<i>Contraexpoziție</i>	
Dux	Comes	episod interior	Dux	Comes
Do	Sol	Do	Do	Sol
8 ms. 8 ms.		4 ms.	8 ms. 8 ms.	
1--8 9--16		17.....20	21--28 29--36.	

Această secționare a formei este determinată mai degrabă de relația DUX-COMES în sine decât de plasarea acestei relații în planuri polifonice diferite. Este adevărat că a doua pereche de DUX-COMES, prin fluctuațiile la octavă a celulelor x și x', sugerează alte două voci posibile. Aceste voci nu sunt reale în contextul unui discurs polifonic, plauzibil chiar și în corsetul tehnicii violoncelistice, ceea ce ne face să rămânem doar la nivelul de sugestie a planului polifonic nici măcar la cel de latență:

DUX COMES DUX COMES

Singurul element de gradare fermă a acestei expoziții rămâne cadențele Răspunsurilor și ale Subiectului:

sol 25 26 do 27 28 sol 35 36

Planul general al Formei

Expoziția		R.M. ¹		R.M. ²		R.M. ³		R.M. ⁴	
1-----36	ep.1		ep.2		ep.3		ep.4		ep.5
do---sol	36-44	45-----52	53---74	75-----82	83---102	103---110	111---122	123-131	132-148
		Mi _b		sol	fa	fa		do	

Repriza Finală		Coda stretto	ev.cad.
	episod final		
149-----156	157-----169	170--1777	178---196
do		Mi _b /do	

După parcurgerea celor patru analize am rămas datori cu câteva precizări referitoare la numărul vocilor pe care se clădește discursul polifonic. În cazul unor instrumente specific monodice era și firesc ca polifonia să se realizeze prin îmbinarea

posibilităților de sonorizare a două, trei sau patru voci cu polifonie latentă. Această îmbinare, de care vorbim, naște în mod firesc o inconsecvență a planurilor polifonice. Apar de foarte multe ori voci de întregire armonică care nu se individualizează în construcția formei ca planuri polifonice; iar tot de atâtea ori voci gata individualizate polifonic dispar înainte de epuizarea articulației respective a formei²⁴⁷.

Expozițiile acestor fugi sunt gândite pe relația *Dux-Comes* însă nu întotdeauna această relație deschide și planuri polifonice distincte. În foarte multe cazuri scriitura obiectiv monodică lasă poartă deschisă unor interpretări subiective ale latențelor polifonice²⁴⁸.

4.3 Analiza unor fugi din alte epoci stilistice

4.3.1 Wolfgang Amadeus Mozart

Kyrie eleison (Din Requiem Kv. 626)

Kyrie din Requiemul de Mozart este o fugă dublă, cele două teme fiind gândite în schimb, în relație contrapunctică. Prima temă scrisă pe textul *Kyrie eleison* are un «contrapunct tematic» care o însoțește permanent cu textul *Christe eleison*. Decalarea intrării cu o măsură, precum și caracterul diferit față de Kyrie, îi conferă acestui contrapunct tematic funcțiunea de o a doua temă²⁴⁹.

Tema I convenim a o numi *A* și Tema II *B*. Ambele teme primesc cele două ipostaze de *Dux* și de *Comes*, după cum urmează:

A Dux

Ky-ri-e e-le-ison, e-le

i-son e-le-ison

B Dux

Chris-te e-le

i-son

A Comes

Pilonii temei A sunt cele două sunete de bază (la-re), în consecință răspunsul va fi tonal având, după cum se vede, o mutație.

Ky-ri-e e-le-i-son e-le

i-son e-le-i-son, e-le

B Comes

Chris-te e-le

i-son, e-le i-son

Cele două teme sunt expuse aproape fiecare dată împreună ceea ce subliniază și mai mult dependența reciprocă și unitatea lor de monolit:

Chris-te e-le

Ky-ri-e e-le i-son e-le

²⁴⁷ Fenomenul de care vorbim caracterizează articulațiile tematice, respectiv reprizele mediere sau chiar unele expoziții (vezi măsurile 11 și urm. din fuga în Do pentru vioară solo; de asemenea expoziția fugii pentru violoncel solo).

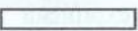
²⁴⁸ Din unghiul nostru de vedere fugile pentru vioara solo sunt scrise pe trei voci, iar fuga pentru violoncel pe două voci. (Secțiunea expoziitivă a acestei fugi se împarte mai corect în Expoziție [ms.1-16] și Contraexpoziție [ms.21-36]).

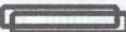
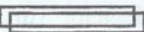
²⁴⁹ Filațiunea tematică a lui *Christe eleison* contrasubiect izvorât din și pentru lapidarul *Kyrie eleison* are și profunde conotații dogmatice (de la *Kyrie la Christe dar pentru Kyrie*), aspecte care, ca educație, nu-i erau deloc străine lui Mozart.

Datorită acestor teme-perechi, în care *B*-ul substituie rolul de contrasubiect pentru *A*, în construcția formei nu vom mai întâlni alte linii melodice cu rol similar. Acele câteva momente de evoluție armonică sau cadențială (unde apar evoluții motivice) nu sunt de esența polifonică a unor contrasubiecte sau episoade, ci reprezintă pur și simplu elemente de punctuație ale formei²⁵⁰.

Expoziția acestei fugi este foarte amplă deoarece urmărește expunerea celor două teme la toate vocile (ceea ce înseamnă 8 intervenții tematice pentru cele 4 voci)²⁵¹.

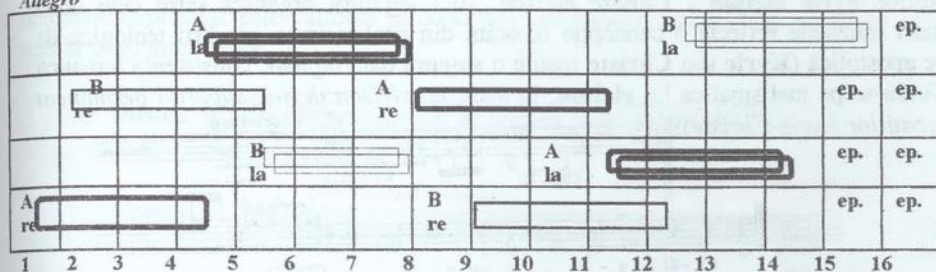
Legenda

A Dux  *B* Dux 

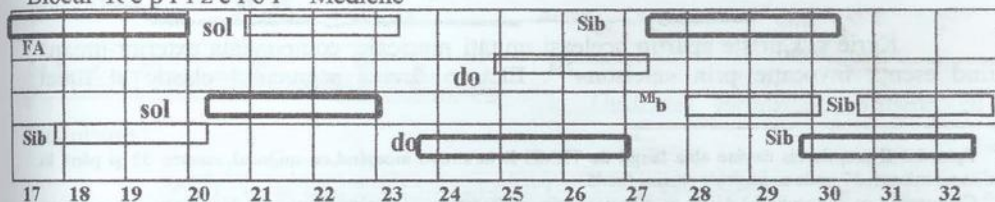
A Comes  *B* Comes 

E X P O Z I T I A

Allegro



Blocul Reprizelor Mediene



CODA



²⁵⁰ Iar liniile melodice cu rol de contrapunct liber (sau voce de întregire armonică) apar doar în cazul prelungirii codetelor tematice. Caracterul dinamic al temei *B* va prelua funcțiunile evolutive ale contrasubiectului sau ale episodului. Cazul cel mai concludent este înainte de repriza finală (ms. 33-37) unde marele stretto al temei *B* va puncta pe rând (prin segmente modulante) *sib-fa-do-sol*, aducând atmosfera propice reprizei în *re* minorul final.

²⁵¹ Lucrarea este concepută pentru cor (S-A-T-B) și orchestră. Orchestra în schimb dublează cu mare eficiență vocile corului, motiv pentru care nu mai amintim distribuția timbrală. Analiza o vom concepe după schema tehnologică a fugii pe patru voci, cu mențiunea că de această dată vocile sunt reale atât în ambitus cât și în timbrul lor.

În această fugă ne surprinde în primul rând inexistența episoadelor propriu-zise. Deși am marcat convențional în mijlocul măsurii 15 episodul 1 și "în zona" măsurii 33 episodul 2, este îndeajuns de greu să delimităm, cu precizie episodul. Delimitarea la care ne referim fiind de esența definirii unui bloc omofon cu timpii și măsurile lui simultane, este prin prisma acestei rigidități imposibilă. Secretul constă în faptul că atât tema A cât mai ales tema B au o codetta prelungită cadențial de fiecare dată altfel, în funcție de cadrul tonal dorit. Dacă am considera aceste "prelungiri tematice" elemente de episod atunci putem spune că și virtualele episoade se stratifică polifonic aidoma temelor.²⁵² Singurul bloc cadențial detașat net de restul discursului sonor rămâne CODA care coagulează prin ^D de la începutul ms.50 (exprimată printr-un acord de septimă micșorată) aducând rezolvarea pe acordul fără terță al tonicii. Aceste segmente de formă devin, prin prelungirile succesive ale cadențelor (în logica dimensiunii polifonice), articulații care se detașează «neomofon», aidoma strofelor din madrigalul renascentist.²⁵³

Dar problema care se pune cu acuitate în cazul lui Mozart este cea a exprimării invocațiilor *Kyrie eleison - Christe eleison*. Aici legătura organică între cele două exprimări muzicale reflectă o concepție izvorâtă din profunzimea gândirii teologice de tradiție apostolică (*Kyrie* sau *Christe* rostite o singură dată lapidar, consistența tematică extinzându-se pe melismatica lui *eleison*; în acest fel *eleison* devine suportul permanent al invocațiilor *Kyrie-Christe*):



Kyrie și *Christe* aparțin aceleiași unități muzicale, componenta exterior-umană fiind esența invocație prin «eleison»²⁵⁴. *Eleison* devine segmentul elastic al liniei

²⁵² Episodul II propriu-zis devine abia lanțul de TEME B în stretto începând cu mijlocul măsurii 33 și până în mijlocul măsurii 37 unde se instituie repriza finală.

²⁵³ Comparând cu concepția bachiană în care polifonia era bazată pe linearismul determinării armonice, acest nou aspect mozartian ar trebui reliefat cu mai mare precizie. Este suficient să ne referim la prima fugă din Clavecinul bine temperat (fuga în Do major, celebră tocmai prin lipsa episoadelor) în paralel cu actualul exemplu mozartian pentru a sesiza deosebirea de esență existentă între ele. La Bach codettele sunt diferite în măsura în care cadrul tonal o cere (consecință a conceptului de polifonie a determinărilor armonice), la Mozart sunt de fiecare dată o prelungire naturală temei avându-și expresivitatea sa incontestabilă. Fiind o problemă de stilistică muzicală ne oprim observațiile aici.

²⁵⁴ Se cuvine aici deschiderea unei ample paranteze, care fiind de esență filozofic-estetică am trecut-o la acest subsol. Muzica se conturează de la cuvânt mai departe chiar și atunci când se exprimă prin cuvânt. Unitatea entităților semantice prin percepția lor în simultaneitate este una din marile avantaje ale limbajului muzical. Aceasta devine cu mult mai evidentă atunci când se probează cu muzica legată de text. Invocațiile *Kyrie eleison* continuate cu *Christe eleison* și încheiate din nou cu *Kyrie eleison* s-au statornicit grație tradiției liturgice într-un triptic. Devenite suportul semantic simbol pentru alcătuirile muzicale savante invocațiile în cauză se distanțează între ele nepermis de mult. Astfel *Kyrie eleison* devine o secțiune de sine stătătoare, *Christe eleison* de asemenea, urmând după tradiție reluarea primului *Kyrie eleison*. Bach în Misa în si minor concepe aceste secțiuni prin trei fugi fiecare cu temele sale distincte. Prin aceasta *Kyrie eleison* primește rolul de hegemon și *Christe* de secțiune mediană. Or în concepția Bisericii Apostolice Sfânta Treime este Una nedespărțită în consecință ipostazele sale de Tată-Fiu-Duh(Spirit)Sfânt sunt, din punct de vedere teologic, revelații ale aceluiași Absolut Divin; deci toate ipostazele revelate sunt, cu necesitate logică, egale. Unitatea *Kyrie-Christe* este scrisă de Mozart și în spiritul acestui mare adevăr de credință. Încă o dovadă, dacă aceasta mai este necesară, a unicității geniului mozartian.

melodice care se repetă de câte ori timpul, cadrul tonal, sau echilibrarea construcției muzicale o cer. Kyrie și Christe se intersectează prin compensarea acestei alcătuirii muzicale de unitate indestructibilă a planurilor A și B într-o alternanță fascinantă. Retorica discursului mozartian se condensează doar în final prin acumularea **Christe, Christe, Christe** (din stretto-ul măsurilor 44-47) culminând cu **Kyrie, Kyrie** din măsura 48 în simultaneitate cu prelungire eleison (din invocația precedentă Christe). Este singurul loc unde o voce repetă Christe sau Kyrie!

4.3.2 Ludwig van Beethoven

Cvartetul op. 131

(Partea întâi, Adagio ma non troppo e molto espressivo)

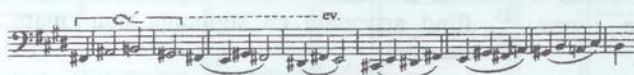
Prima mișcare a cvartetului op. 131 este scrisă într-o formă de fugă care păstrează în schimb toate caracteristicile părților lente beethoveniene. Tema, de o mare densitate expresivă, este validată în contextul arhetipului expozițional printr-un răspuns real la subdominantă:



Pe parcursul fugii materialul motivic α , va fi folosit cu prioritate în elaborările episoadelor:

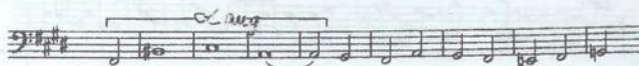


dinamizare :



Utilizarea Reprizelor mediene cu

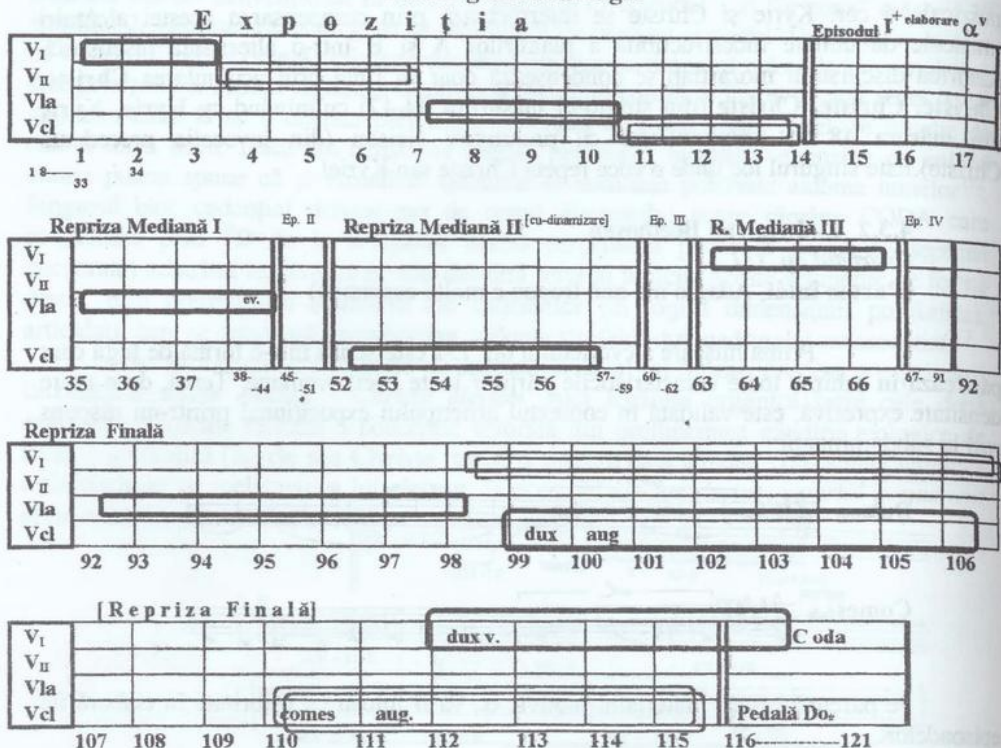
ampla Repriză finală : sau apariția augmentărilor temeii în



sunt tot atâtea elemente care dau acestei pagini un farmec inedit.

Ineditul de care amintim se referă nu atât la tehnicile polifonice, intrinsece oricărei fugi, ci mai ales la faptul că, fiind o pagină lentă, expresivitatea ei se amplifică și prin rigoarea limbajului de care am pomenit

Planul general al fugii



4.3.3 George Enescu

Uvertura (din Suita a II-a op.20)

Uvertura e scrisă în maniera unei fugi duble după toate legile complexității acestei forme²⁵⁵, fiind articulată cu siguranța unui mare maestru al polifoniei imitative.

Prima temă, concepută într-o țesătură continuă de șaisprezecimi, lasă să se întrevadă în interiorul său latența a două voci care vor deveni fiecare în parte, pe parcurs, contrasubiectele adecvate și necesare viitoarelor acumulări de planuri polifonice:

A Dux:

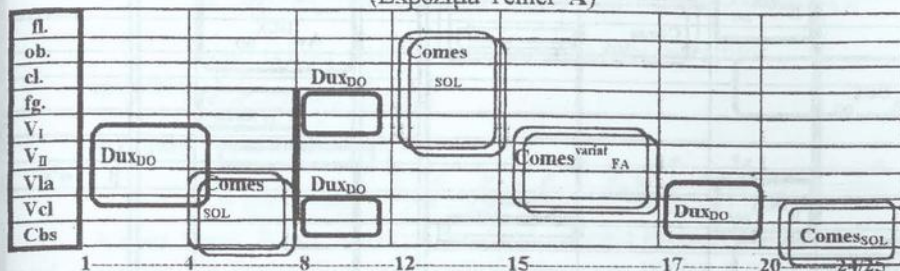
[Comes]

Răspunsul este real, având în interiorul Secțiunii expositive și o ipostază

²⁵⁵ Referitor la Suita a II-a pentru orchestră subliniem faptul că anumite rezonanțe din suita preclasică marcate de Enescu atât în denumirea părților (*Uvertura*, *Sarabanda*, *Giga*, *Menuet grav*, *Aria* și *Bourée*), cât mai ales în tehnicile strict imitative dublate de motivația de țesătură continuă (ce amintește de Bach), dau acestei lucrări farmecul inedit a muzicii venite din depărtarea altor timpuri.

variațională la subdominantă ($COMES^{A_{vSD}}$), care va despărți expoziția propriu-zisă de intervenția suplimentară a încă unei perechi de voci:

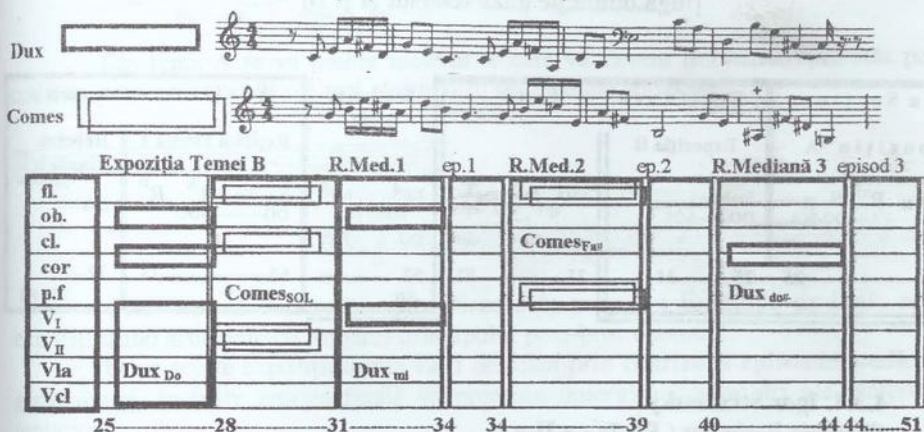
Prima secțiune a fugii (Expoziția Temei A)



A doua secțiune a fugii cuprinde Expoziția Temai B (cu o singură intervenție DUX-COMES) care va fi înălțuită apoi de trei Reprize mediene și tot de atâtea episoade:

A doua secțiune a fugii cuprinde Expoziția Temai B (cu o singură intervenție DUX-COMES) care va fi înălțuită apoi de trei Reprize mediene și tot de atâtea episoade:

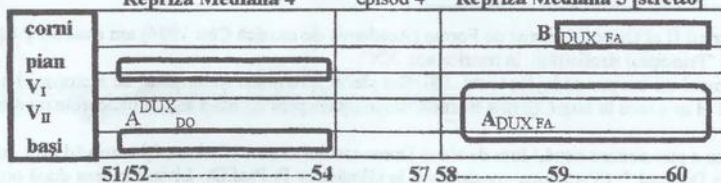
Secțiunea a doua a fugii (Expoziția Temei B urmată de 3 Reprize Mediene)



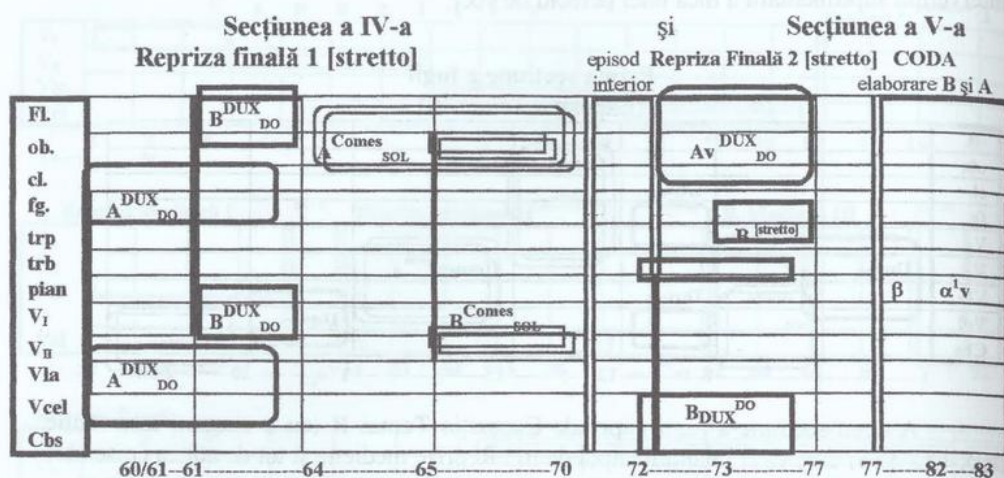
Secțiunea următoare prezintă temele A și B suprapuse în stretto.

Secțiunea a treia a Fugii

Repriza Mediană 4 episod 4 Repriza Mediană 5 [stretto]



Urmează Secțiunea Reprizelor Finale a ambelor teme în stretto și apoi o Coda:



Planul general al formei [fugă dublă pe baza temelor A și B]

Prima Secțiune					Secțiunea a doua					Secțiunea treia		Secțiunea a patra			
Expoziția A					Expoziția B							Repriza Finală 1		Repriza Finală 2	
S	R	S ^R	R ^v	S	Sub. Răspuns	RM ¹	RM ²	RM ³		RM ⁴	RM ⁵	S ^A	S ^B	R ^A	R ^B
DO-SOL			FA	DO-SOL	DO-SOL	ep ¹	ep ²	ep ³		DO	FA	DO-SOL		DO	CODA
1				25	25	31				52		61		71	72-77
										-60					77-83

4.3.4. Igor Stravinsky *Simfonia Psalmilor* (Partea a II-a)

Partea a doua din «Simfonia Psalmilor»²⁵⁶ este scrisă pe versetele 2-3 și 4 din Psalmul (39/cb.40)²⁵⁷. Din punct de vedere al formei autorul a gândit o Fugă cu

²⁵⁶ În Volumul II al Cursului nostru de Forme (Academia de muzică Cluj 1994) am analizat Părțile I și III în cadrul capitolului "Principiul stroficității în muzica sec. XX".

²⁵⁷ "În Domnul mi-am pus nădejdea toată / Și S-a plecat spre mine/ Și strigătul de ajutor mi l-a ascultat./ Din hăul stricăciunii el m-a scos la larg / Și m-a mântuit din mlaștina pieirii;/ Mi-a așezat picioarele pe stâncă / Și pașii mi i-a întărit./

În gura mea a pus cântare nouă,/ Imn de slavă Dumnezeului nostru / Cei mulți care văd sunt cuprinși de teamă/ Și se încred în Domnul. " (Versiunea românească în talmăcirea Pr.Prof.Dr. Liviu Pandrea după originalul din ebraică; «Cartea Psalmilor», Ed. Viața Creștină Cluj, 1993, pg.48)

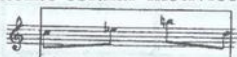
două teme.

Prima temă, A fiind atribuită exclusiv instrumentelor este concepută în profil melodic specific (salturi mari, cromatism, polifonie latentă):

A Dux:



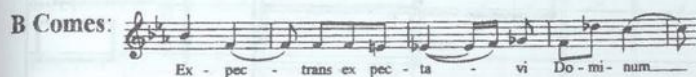
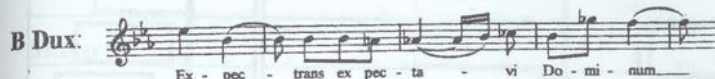
latente celular-motivice care vor sta la baza evoluțiilor episodice:



A Comes este un Răspuns real :



A doua Temă, B este tema corului, fiind intonată exclusiv de aparatul vocal cu textul versetelor din Psalm. Este concepută de asemenea pentru a servi expoziția unei fugi, având în consecință la debutul ei cele două ipostaze caracteristice:



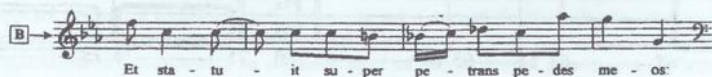
Din tema A se va prelua motivul α care va deveni intonație-reper atât pentru contrapunctarea Temei B cât mai ales pentru segmentele episodice:



Cele două teme vor fi expuse fiecare în propria-i Expoziție de fugă; ambele expoziții fiind articulate cu rigoarea arhetipului prea-bine cunoscut.

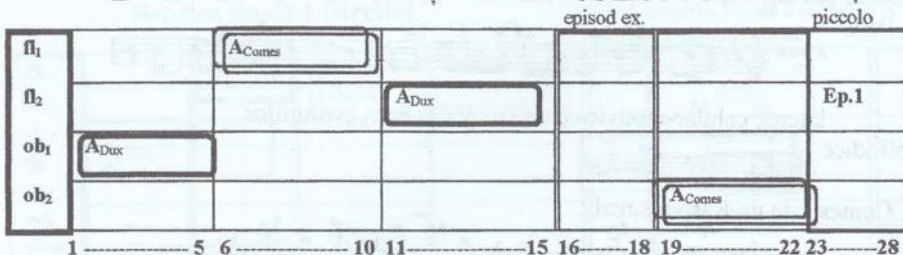
După aceste expoziții forma va fi derulată prin **reprize și episoade mediene cu dinamizare**. Inclusiv repriza finală va prezenta puternice dinamizări ale materialelor tematice.

Iată câteva din cele mai caracteristice dinamizări ale materialelor tematice:

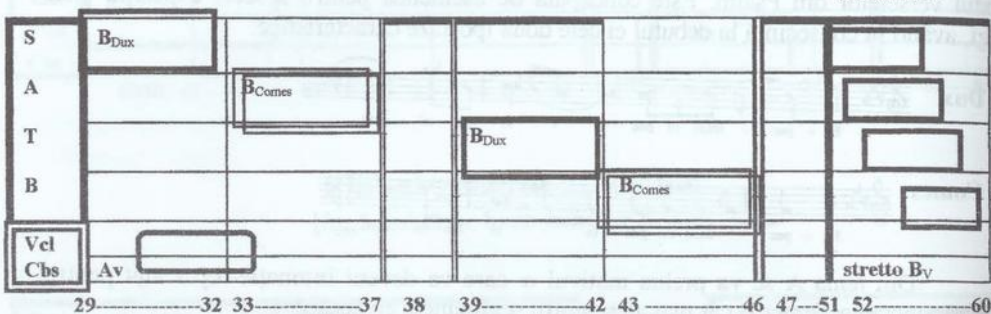


Planul General al Formei

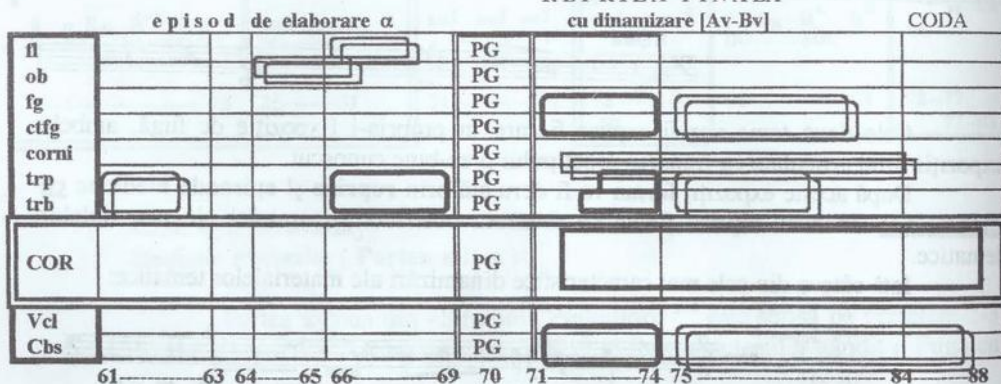
E X P O Z I Ţ I A t e m e i A



E X P O Z I Ţ I A t e m e i B



REPRIZA FINALĂ



4.4 Forma de Fugă şi Arhetipul expoziţional

După cum era şi firesc atât ponderea analizelor cât şi referirile la principiul de formă au fost selectate din fugile lui J.S.Bach. Dintre compozitorii barocului Bach este cu certitudine cel mai reprezentativ iar în ceea ce priveşte fuga creaţia sa

rămâne reperul de bază²⁵⁸. Este adevărat că ar fi trebuit să discutăm și perspectiva evolutiv-istorică a formei, care a pornit undeva în Renaștere și s-a cristalizat în fond în epoca Barocului târziu.

Referitor la formele de fugă detectate în epocile stilistice următoare, din foarte multe cazuri existente ne-am oprit doar la câteva dintre acele exemple care urmează cu o anumită acuratețe principiul de formă²⁵⁹ fără a cădea însă în epigonism²⁶⁰.

Am văzut că principiul de fugă se coagulează în jurul **Arhetipului expozițional** care în economia formei rămâne **Secțiunea obligatorie și fixă**. Expoziția de fugă își cere o temă aptă pentru derularea unui discurs muzical imitativ care să rămână în zona de maxim interes expresiv. Tema de fugă nu poate fi o simplă înșiruire de sunete calculate pentru clădirea unui eșafodaj contrapunctic. Ea, după cum am văzut, are o fizionomie distinctă, suplă și demnă de a fi repetată până la epuizarea lucrării.

Aici deschidem o nouă paranteză pentru a supune atenției temele de fugă din lucrările analizate:

The image displays five musical staves, each representing a different composer's fugue theme. The composers listed on the left are Bach, Mozart, Beethoven, Enescu, and Stravinsky. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like 'sfz' and 'p'. Below Mozart's staff, the lyrics 'Ky - ri - e e - le - i son, e - le - i - son' are written. Above Beethoven's staff, the word 'Adagio' is written. The staves show the initial melodic lines of the fugues, with some featuring accidentals and complex rhythmic patterns.

Revenind la Arhetipul expozițional subliniem pentru încheiere faptul că doar aici **Tema** se prezintă obligatoriu în perechea de voci **Dux-Comes**. În celelalte secțiuni ale formei ipostazele de **Comes** sunt sesizabile doar în relația cu un **Dux**. Dacă fuga folosește Răspuns tonal, în reprizele mediene apariția mutațiilor în fizionomia temei ar putea indica existența unui **Comes**. Dacă în schimb fuga este concepută în afara gândirii tonal-funcționale (fapt binecunoscut în muzica secolului XX) atunci relația **Dux-Comes** va fi doar o transpoziție riguroasă la cvintă (cvartă după caz, în funcție de registrul Răspunsului)²⁶². Totuși pentru o bună derulare a formei este necesară o mare coerență a

²⁵⁸ Dacă deschidem oricare Tratat serios de Fugă, putem vedea că se sprijină cu prioritate (unele chiar în exclusivitate!) pe creația lui J.S.Bach.

²⁵⁹ Fuga a fost o obsesie pentru majoritatea compozitorilor fie ei clasici, romantici sau contemporani. Dar pentru unii a fost un exercițiu de disciplină polifonică (reliefând de foarte multe ori o muzică de Bach cu alte intervale), iar pentru alții o strădanie de a rescrie fuga în perimetrul propriei gândiri.

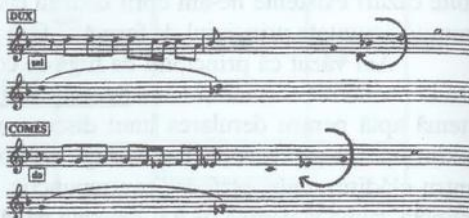
²⁶⁰ Exemplele analizate aici, credem că demonstrează cu claritate faptul că deși în spiritul principiului de formă (în special al Arhetipului expozițional) rămân ancorate în limbajul specific autorilor (nefiind exerciții în stil Bach).

²⁶¹ Ascultând doar expozițiile acestor fugi vom sesiza pe de-o parte că fiecare urmează rigorile Arhetipului expozițional, iar pe de altă parte că Bach este Bach, Mozart-Mozart, Beethoven-Beethoven, Enescu-Enescu și Stravinsky tot Stravinsky. Va trebui să ne eliberăm de prejudecata prin care, grație exercițiilor de tehnologie contrapunctică baroc (unde ne-am «bachizat» până la epuizare) vedem în fugă doar stilul bachian și să sesizăm începând cu Arhetipul expozițional al fugii și alte inconfundabile stiluri. Aici este încă un loc unde stilistica muzicală va trebui să aducă pe viitor cuvenitele clarificări.

²⁶² În aceste cazuri nici vorbă de posibilitatea apariției mutațiilor în ipostaza de Răspuns; acesta va fi întotdeauna o transpoziție exactă, riguroasă, deci un **Răspuns real**!

discursului muzical²⁶³, ritmul, cezurile, pauzele retorice, sunetele lungi-repetate, fac parte organică din temă²⁶⁴. Dux-Comes înseamnă armătura unei unități tonale bipolare și nicidecum doar o simplă transpoziție intervalică²⁶⁵.

Spre exemplu în cazul fugii pentru vioară solo în sol minor *Bach* centrează turnura melodică se în jurul sunetului dominantic (**re**) căzând prin cadență pe terța toniciei. Răspunsul va veni în mod obligatoriu pe sunetul toniciei în jurul căruia se va centra transpoziția aceleași turnuri melodice, cadențând însă pe terța subdominantei.



La *Beethoven* același lucru:

- **do#** minor este centrat ca turnură melodică pe sunetul dominantei **sol#**

cu care debutează și încheie articulația tematică. Sunetul toniciei, **do#**, devine punctul culminant și reper expresiv pentru **si#**, repleindu-se descendent pe trisonul subdominant **do#-la- fa#**. -Atunci Răspunsul obligatoriu se va așeza pe sunetul toniciei (**do#**) în jurul căruia



centrarea turnurii melodice va atinge punctul culminant expresiv **fa#** (prin **mi#**); de unde mai departe se va replia pe subdominanta tonalității **fa#** minor (**fa#-re-si**).

Completând ideea unității tonale bipolare exprimată prin ipostazele Dux-Comes subliniem faptul că dinamica formei se clădește pe această armătură care se reliefează cu pregnanță în tocmai necesitatea unor răspunsuri tonale²⁶⁶. S-ar putea prelungi comentariul în direcția **Răspunsului real la subdominantă** datorită ispitei de a comenta relația plagală existentă între tonalitatea din **Dux** și cea din **Comes**²⁶⁷. Acolo însă realitatea este mult mai profundă și implică raționamente de ordin intențional-expresiv pe de-o parte și de ordinul polarității compensatoare pe de altă parte²⁶⁸.

Ceea ce urmează după Expoziție putem spune că deschide perspectiva de evoluție a formei. Însuși marele maestru al fugii ne-a demonstrat cu prisosință că nu există o continuare șablon a fugii. Următoarele Secțiuni ale formei în elasticitatea lor permit validarea materialului tematic fie prin elaborarea polifonică perpetuă, fie prin alternanța

²⁶³ Coerență greu detectabilă în muzicile gândite în perimetrul unor organizări sonore mai abstracte.

²⁶⁴ Mai exact spus din intenționalitatea sa expresivă!

²⁶⁵ Un **Dux-Comes** conceput într-o zonă «metafuncțională» rămâne un gest artificial!

²⁶⁶ Rațiunea de a fi uneori și un **Răspuns la subdominantă** intră, după cum am mai subliniat, în sfera acestei unități bipolare (centrifug-centripet) și nicidecum în zona îngustă a funcționalismului de relație autentică sau plagală.

²⁶⁷ "Răspunsul la subdominantă, cu o nuanță arhaizantă, în Sonata în sol pentru vioara solo Acest caz are o coloratură de *stile antico*, oarecum plagală, coborătoare, depresivă" (Voiculescu op.cit. pag.52) "Prin extensie, se poate considera că un răspuns la subdominantă este un răspuns tonal integral, de unde și înrudirea cu vechile tehnici renașcentiste în care se practica adesea imitația la cvinta inferioară" (Voiculescu, op.cit. pag.53)

²⁶⁸ Mersul centrifug **Tonică-dominantă** este marcat de firescul relației **Dux-Comes**, tot așa după cum replierea centripetă **Subdominantă-tonică** poate fi exprimată printr-un **Comes** _{SD}-**Dux**.

cu episoadele (care la rândul lor pot fi tematice sau netematice²⁶⁹).

Un element ce trebuie reținut la acest nivel este dinamizarea temei (prin variaționare sau prin metamorfozare caracterială²⁷⁰). **Reprizele cu dinamizare sunt aspecte de variațiune în interiorul formei deci nu pot doar prin ele defini o fugă variațională.**

Ultima secțiune, prin multiplele sale posibilități de existență, este de asemenea o secțiune elastică a formei. Un singur lucru este ferm exprimat acolo: tonalitatea sau centrul sonor inițial. Apoi aproape obligatoriu se găsește o Codă, o Articulație cadențială cu pedală pe tonică, tema conclusivă rostită pe o pedală de tonică sau pur și simplu un epilog²⁷¹.

C.D.⁶

Forma de Fugă - Forma de Sonată

²⁶⁹Episod tematic = elaborarea celular motivică a unui material izvorât din temă; episod netematic = episod de evoluție armonică de obicei secvențial. Ambele fiind caracterizate de instabilitate tonală sau de un anumit traseu modular.

²⁷⁰Cum am întâlnit fie la Bach vezi fuga pt. vioara solo în sol minor, fie la Beethoven sau la Stravinsky.

²⁷¹Cazul unic întâlnit la Bach (în fuga pentru vioara solo DO major) prin care se relua un mare Bloc expozitiv ca și repriză statică nu se obișnuiește în utilizarea formei. Acolo este vorba de joncțiunea cu principiul de Concerto baroc unde "Marele tutti" înrămează forma prin repriza statică de la sfârșit.

4.5. Forma de Sonată

4.5.1 Principiul de sonată la clasicii vienezi

Sonata este de asemenea o formă tematică bazată pe un **arhetip expozițional** care însă se alcătuiește prin mai multe teme. Sonata tipică este o formă bitematică a cărei complexitate se manifestă cu prioritate în contextul limbajului omofon.

Rigoarea Expoziției de sonată trebuie privită atât prin prisma Articulațiilor tematicе, cât mai ales în contextul unui cadru tonal predestinat. Cele două teme ale sonatei sunt fizionomii muzicale contrastante ce urmează a fi mediate în expoziție printr-un pasaj de legătură numit **punte**. Din punct de vedere tonal ambele teme sunt închise în perimetrul unei tonalități, doar că aceste tonalități sunt diferite. În consecință pasajul elastic al expoziției, **puntea**, trebuie să preia și rolul de translație tonală, în interiorul său realizându-se modulația spre tonalitatea temei a II-a²⁷².

Revenind la Expoziția de sonată reținem următoarea alcătuire arhetipală:

Expoziția

Tema I		Tema II		
A sau A ₁ A ₂		PUNTE		
		segmentul 1	segmentul 2	segmentul 3
		A _v modulcază	fixează	Anacruză armonică pentru B D _D ----D
T ^{bază} MAJORĂ T ^{bază} minoră	..Ton. Dominantei ..Ton. Relativei	Ton. Dominantei Ton. Relativei		Ton. Dominantei Ton. Relativei

Expoziția se poate repeta²⁷³.

După Expoziție urmează o a doua secțiune a formei denumită **Dezvoltare** sau **Tratare** unde materialul tematic este supus elaborării, confruntării, transformării sau metamorfozării. Este o Secțiune elastică ea putând fi foarte scurtă sau deopotrivă având lungi etape de **dezvoltare/ tratare** sau chiar «valuri ale dezvoltării /tratării».

Ultima secțiune înseamnă rememorarea materialului tematic în aceeași ordine ca și în expoziție, cu un singur amendament de ordin tonal: **ambele teme vor fi expuse în tonalitatea de bază**.

Se numește Repriză și se constituie într-un adevărat Contrafort al Formei. Rigoarele Arhetipului expozițional se păstrează până la cel mai mic amănunt (singura deosebire fiind în fond unitatea tonală a temelor) **Repriza** devine astfel **ipostaza finală a structurii arhetipului inițial**.²⁷⁴

²⁷² Bineînțeles că tonalitate temei întâi este considerată **tonalitatea de bază**.

²⁷³ De obicei acest lucru este consemnat în partitură prin semnul de repetiție; la nevoie folosindu-se *volta I* și *volta II*. În acel caz poate fi vorba doar de **reexpoziție!**

²⁷⁴ Pentru detalii se poate consulta articolul din **Dicționar...**

Repriza este posibil de a fi urmată de un scurt epilog sau chiar de o amplă Coda.

Schema de principiu a Formei de Sonată :

Expoziția			Dezvoltarea [Tratarea]			Repriza		
A [A ₁ -A ₂]	punte 1- 2-3 A _v	B ₁ B ₂ B ₃	Etapă I	Etapă II	Etapă n	A [A ₁ -A ₂]	punte 1- 2-3 A _v	B ₁ B ₂ B ₃
noua tonalitate			Elaborarea materialului	tematic	anacruză armonică	inflex. Sub.Dom.		
Ton.M		Ton.D	instabilitate	tonală	D D --D	Ton M		Ton M
Ton m		Ton R.				Ton m		Ton m

În creația clasicilor vinezi forma de sonată primește o substanțială pondere, fiecare dintre reprezentanții acestei semnificative epoci stilistice aducându-și prinosul la dezvoltarea ei. Demn de remarcat este faptul că unii creatori clasici obișnuiau, mai ales în Simfonii, să-și înceapă sonata cu o introducere lentă. Acest «prolog» al formei era de obicei o pagină neutră, o pagină de atmosferă care pregătea explozia *Allegrou*-lui de sonată. Aceasta se va transforma mai târziu într-o articulație de "căutare tematică", de configurare a fizionomiilor tematice adecvate²⁷⁵. De asemenea forma se putea încheia cu un epilog - Coda, articulație de cele mai multe ori tematică (dar care de asemenea putea lipsi²⁷⁶).

Față de cele expuse aici practica muzicală a reliefat cu mult mai multe aspecte mergând până la semnificative mutații în principiul de formă. După analizele pe care le vom parcurge, vom reveni în concluziile de la sfârșit cu o privire de sinteză asupra formei.

Pentru început propunem spre analiză o celebră pagină simfonică mozartiană.

4.5.2 Wolfgang Amadeus MOZART

Simfonia nr.40 (KV.550 Partea întâi)

Parte integrantă din "Trilogia finală" a simfonismului mozartian, Marea Simfonie în sol minor²⁷⁷, utilizează forma de sonată, în aspectele sale cele mai caracteristice, atât în partea întâi cât și în final²⁷⁸.

Expoziția debutează direct cu un *Molto Allegro* prin care se expune Tema I:



A₁ este o perioadă simetrică pătrată de 8 măsuri scrisă după toate legile acestui model structural. Motivul α și motivul α_1^v articulează fraza antecedentă și aceeași

²⁷⁵ Introducerea lentă, fiind opțională, nu am trecut-o pentru început la planul general al formei.

²⁷⁶ În ipostazele lor tematice, aceste Articulații conturează Sonata cu PROLOG și EPILOG, sonată care reprezintă un aspect evolutiv al principiului de formă (pe care urmează să-l amintim la sfârșitul acestui paragraf).

²⁷⁷ Cunoscută și sub acest nume spre a se diferenția de Simfonia nr.25 (mica Simfonie în sol minor).

²⁷⁸ Analiza noastră la partea întâi ca și principiu de formă, echilibrarea articulațiilor tematice, planurile tonale, se va potrivi până la identitate, cu finalul simfoniei.; singura diferență fiind lipsa codei.

conjunctură motivică plasată pe un alt circuit funcțional restituie fraza consecventă (din aceasta cauză simbolurile $\alpha^{v'}$ - $\alpha_i^{v'}$). În fond perioada urmează un drum funcțional foarte clar: T-SD (I-II₂) = antecedent; SD-D-T (II₂: V⁵₆-V⁷₇-I) = consecvent.

Tema I mai conține și o a doua articulație A₂, caracterizată prin continuarea evoluției motivice α spre oprirea prelungă pe dominantă, oprire marcată și printr-o lărgire exterioră:

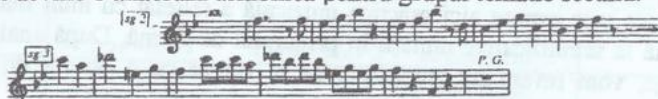


După cum se poate sesiza, A₂ este mult îndepărtat de frazeologia modelului structural inițial fiind, mai de grabă, o structură indivizibilă frazic cu rol tranzitiv.

Puntea debutează în primul său segment cu perioada A₁^v care va modula din sol minor în Si_b major:



Al doilea segment al punții are rolul de fixare a tonalității Si_b major, iar al treilea segment devine o anacruză armonică pentru grupul tematic secund:



Tema a II-a este formată din mai multe segmente după cum urmează:

B₁-segmentul expresiv (perioada simetrică pătrată, distribuită timbral corzi-suflători [antecedent]; doar corzi [consecvent]):



Segmentul expresiv se repetă prin B₁^v

(care înseamnă variația timbrală [distribuirea suflători-cordari; suflători]

și

structurală [printr-o lărgire interioară la nivelul frazei consecvente])

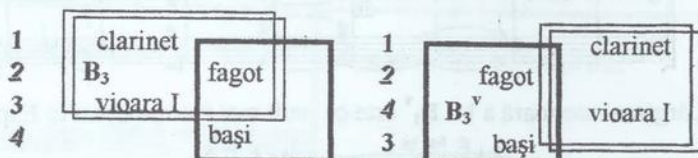
B₂-segmentul episodic este o construcție indivizibilă frazic (extinsă pe aproape 7 măsuri) încheiată cu o cadență V-I în Si_b.

B₃-segmentul conclusiv elaborează conclusiv celula inițială α în noua tonalitate (sol-fa fa mi-re re):



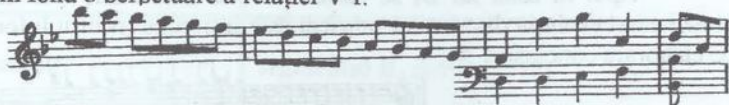
Este o perioadă bifrazică, în care fraza I elaborează celula α iar fraza II-a în contextul motivic $\alpha_1 \alpha_k$ să cadențeze pe Si_b.

Demn de remarcat este de asemenea planul melodic al discantului (vioara I unde si_b-la este desigur augmentarea celei x și planul basului care imită discantul în stretto cu mi_b-re același x_{aug}). Am subliniat acest lucru deoarece în B_3^v planurile vor fi inversate (după maniera contrapunctului dublu si_b-la în bași și mi_b-re în discant); relația imitativă tip stretto rămâne. Inversarea planurilor polifonice mai poate fi sesizată și în dialogul fagot clarinet al celei x . În concluzie aspectul variațional din B_3^v este acest contrapunct cvadruplu (planurile 1 234) din fraza I realizat între clarinet-fagot; vioara I - bași:



Atât în B_3 cât și în B_3^v fraza II rămâne aceeași.

B_4 , ca și ultim segment al grupului tematic secund, este cadențialul Expoziției marcând în fond o perpetuare a relației V-I:



Un acord de sol_v^4 atacat direct permite repetarea firească a Expoziției, după care o spectaculoasă modulație enarmonică ($sol_I-la_{VII}2[enh.f\#VII]$) plasează debutul Dezvoltării în $fa\#$ minor:



Dezvoltarea elaborează material din A_1 cu predilecție fraza a și celula x . În funcție de unitatea procedeelor elaborative utilizate se disting trei etape ale Dezvoltării.

Etapa I se bazează pe un lanț de fraze a care semicadențează în mereu alt punct tonal: $fa_{II}^{\#} - II^{\#}_2$ [$fa_{V}^{\#} - mi_{II}^{\#}_2$]

Etapa II elaborează polifonic materialul frazei a prin imitația antifonică între bas și discant (din treaptă în treaptă și în două faze succesive); din punct de vedere tonal se va atinge contradominanta tonalității de bază sol minor.

Etapa III, ca ultimă etapă a dezvoltării va elabora celula x statornicită într-o pedală de bas cu funcțiune de dominantă ($mi_b-re-re = sol_v$) cerându-se rezolvarea pe sol_I , rezolvare care va coincide cu instaurarea Reprizei.

Repriza ca și replică a rememorării arhetipului tematic urmează cu rigoare ordinea prototipului inițial. Materialul muzical este reluat identic la nivelul ambelor grupări tematice respectând însă legea de fier a reprizei în ceea ce privește unitatea tonală a întregului. Prin aceasta grupul tematic secund prezentat în Expoziție în Si_b major va fi obligat în Repriză să fie intonat în sol minor! Puntea va avea aceleași trei segmente exprimate cu materialul muzical al punții din Expoziție, doar drumul tonal fiind diferit: primul segment va modula prin același A_1^v în Mi_b major, al doilea segment va

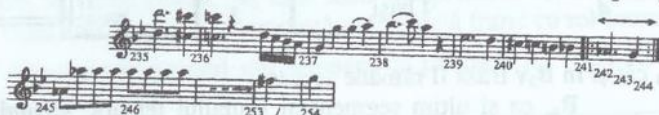
remodula înapoi în sol minor²⁷⁹, al treilea segment este transpunerea exactă a corespondentului din expoziție, de data aceasta devenind anacruză armonică pentru sol minor. De acolo mai departe $B_1-B_{1v}-B_2-B_3-B_{3v}$ și B_4 (bineînțelese toate în sol minor).

Creativitatea mozartiană se manifestă totuși și în perimetrul acestei Secțiuni (principal rigide) aducând în ambele grupuri tematice elemente evidente de dinamizare:

A_1 este dinamizat în Repriză cu un contrasubiect expresiv al fagotului:



Lărgirea interioară a lui B_1^v este cu mult mai extinsă decât în Expoziție:



Apoi în zona lui B_4 se realizează una dintre cele mai dense sinteze tematice, atunci când evoluția discursului muzical este întreruptă pentru interpolarea unei CODE de elaborare concludivă A_1 :



Perorația finală a cadențialului B_4 va încheia lucrarea.

Schema generală a Formei

Expoziția

tema I		puntea			PG	grupul tem. secund				sol ⁴ _v
A ₁	A ₂	seg.1	seg.2	seg.3		B ₁	B ₂	B ₃	B ₄	
		A ₁ ^v				B _{1v}		B _{3v}		
sol		Si _b			43	Si _b				fa _{ev} II
1-9 10-20		21—28 29—38 38—42				44-51 52-66 66-72 73-80 81-88 88-99				
					103					101-102

Dezvoltarea

Etapa I elab.	Etapa II	Etapa III
fazei a		
fa _#		sol _v
104-114	115-138	139-164

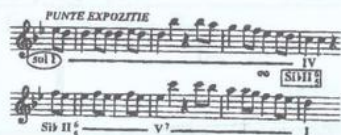
Repriza

tema I		puntea			PG	grupul tematic secund			
A ₁	A ₂	seg.1	seg.2	seg.3		B ₁	B ₂	B ₃	B ₄
		A ₁ ^v				B _{1v}		B _{3v}	interpolare CODĂ
sol		Mi _b	sol		226	sol			
185—182		183—————225				227—————276			276-283 286-291 292-299
					226				

²⁷⁹Constituindu-se într-o autentică etapă de tratare datorită elaborării materialului său celular pe un spațiu muzical de o extensie triplă față de segmentul similar din Expoziție.(30 măsuri în repriză față de doar 10 măsuri din expoziție.)

Pentru a sesiza mai bine dinamica formei supunem atenției

Segmentul₁ din puntea Expoziției:



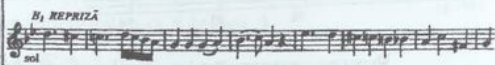
Segmentul₁ din puntea Reprizei:



segmentul B₁ din Expoziție:



segmentul B₁ din Repriză:



segmentul B₄ din Expoziție:



segmentul B₄ din Repriză:

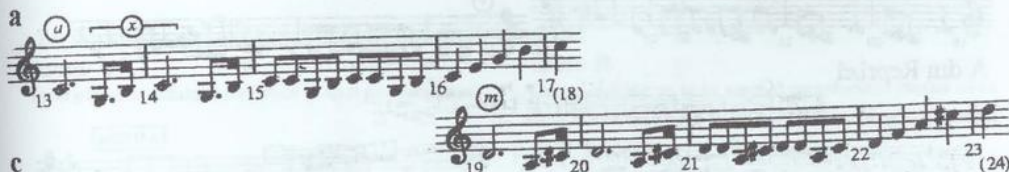


4.5.3 Ludwig van BEETHOVEN

Sinfonia I (op.21 partea întâi)

Prima simfonie beethoveniană, scrisă în DO major, utilizează în mișcarea sa de debut o formă de sonată cu Prolog și Epilog. Cu alte cuvinte are o introducere lentă și o codă.

Forma propriu-zisă are la bază o singură articulație pentru Tema I, perioada tripodică A [Celula ritmico-melodică x stă la baza celor trei fraze]:



Fraza consecventă conține 2 măsuri de lărgire interioară



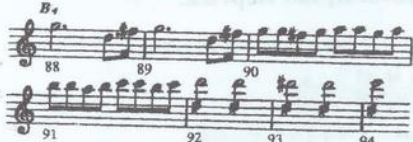
[Perioadă aditivă la nivelul conținutului frazic cu asimetrie contingentă]

Tema a II-a este în fapt un grup tematic secund alcătuit din 5 segmente:

B₁(B_{1V}) 

B₂ 

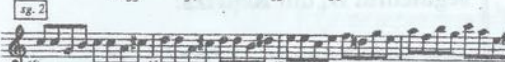
B₃ 

B₄ 

B₅ 

Puntea apare ca o prelungire firească a materialului tematic A având 3 segmente:

sg. 1 

sg. 2 

sg. 3 

În repriză, grație dinamizării temei A, precum și datorită dorinței autorului de a rămâne în tonalitatea de bază, puntea primește o fizionomie sensibil diferită:



Înainte de a privi schema generală a formei în ansamblul întregii părți întâi, pentru a sublinia elementele de dinamizare apărute în repriza formei, supunem comparației fizionomiile Temelor A:

A din Expoziție



A din Repriză



În acest context grupul tematic secund se manifestă ca un reper static al formei, singura deosebire fiind cea dictată de principiul de formă și anume tonalitatea. Prin aceasta dinamica formei se echilibrează dinspre grupul tematic B în spre A. Contrastul tematic pregnant evidențiat în cazul lui Beethoven, este subliniat și de constanța structurală a grupului tematic secund, față de care Tema întâi primește aspecte elaborative continue.

Planul general al formei

Expoziția				Dezvoltarea				Repriza									
Intr	A punte B ₁					Et.I		Et.II		A punte B ₁			Coda				
	B _{1v} B ₂					Et.III		Et.IV		B _{1v} B ₂							
	B ₃ B ₄ B ₅					Et.V		retranz		B ₃ B ₄ B ₅							
	Do Sol									Do Do							
1-12	13-33	33-52	53-68	69-76	77-87	88-100	100-109	110	171	172-177	178-197	-205	-221	-229	-240	-260	261-298

Introducerea este, după cum am mai spus, prologul formei. Ea pregătește atmosfera lucrării fiind o mare anacruză pentru atacarea în *Allegro con Brio* a materialului muzical propriu-zis. Cele 12 măsuri de *Adagio molto* pornesc din sfera subdominantei $Fa^V_7 - Fa^I$ urcând treptat în sfera dominantei ($Fa^I = Do^{IV} - V - VI - II \# [D_D] - V[D_D]$) unde printr-o evoluție melodică expresivă (ce va anunța părțile lente beethoveniene de mai târziu) se pregătește anacruza celular motivică $x-\alpha$ a temei A:

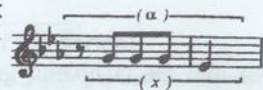


Expoziția și construcția ei specifică am discutat-o în preambulul acestei analize. Despre cele cinci Etape ale Dezvoltării putem spune că elaborează cu predilecție celula ritmico-melodică x și motivul α în arcurile frazeologice a și m . Aspectele de dinamizare ale Reprizei menționându-le puțin înainte, ne rămâne să formulăm câteva observații și asupra Codei. Acest **Epilog** al formei de data aceasta este **tematic**, elaborând concludiv celula x și motivul α . Se constituie astfel într-o secțiune elaborativă de formă, secțiune ce va anunța **marile code beethoveniene** generatoare ale **sonatelor cu două dezvoltări**²⁸⁰.

4.5.4 Ludwig van BEETHOVEN

Simfonia a V-a (op.67 partea întâi)

Scrisă într-o clară formă de sonată bitematică, această primă parte a Simfoniei a V-a are la bază o celulă motivică generatoare:



din care se vor naște două adevărate efigii tematice:

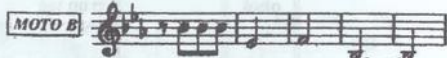
moto A

(prin plasarea celulei x pe tonică și apoi pe dominantă)



moto B

(prin deschiderea unui semnal caracteristic pentru noua dominantă, tonalitate Mi_b major parcurgând același traseu funcțional)

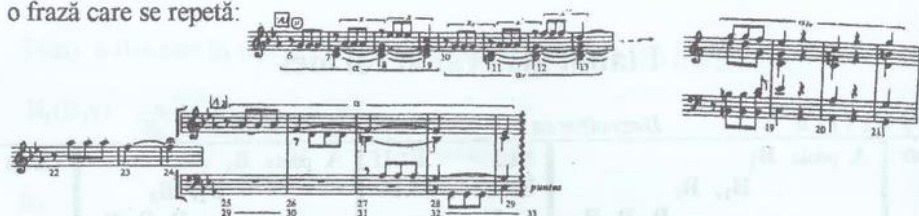


Cele două teme vor fi influențate profund de aceste repere inițiale prezentându-se ca adevărate momente de evoluție a motivicei x

Tema I este expusă prin două Articulații A_1 , o perioadă mare de 16 măsuri și A_2

²⁸⁰ Coda cu elaborarea materialului tematic devine în sonata beethoveniană o a doua Dezvoltare.

o frază care se repetă:



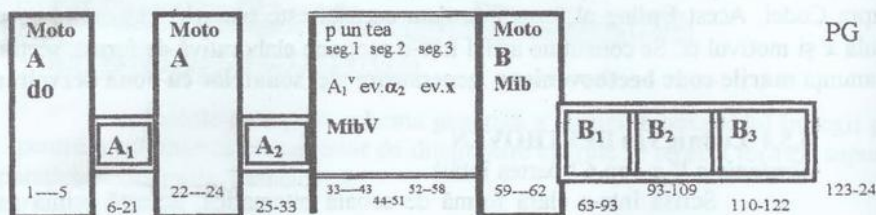
Puntea prin **segmentul₁** elaborează motivul $\alpha_1 v$ din fraza consecventă a lui **A₁**, **segmentul₂** elaborează celula x din a cărei înlanțuire descendentă se naște profilul melodic α_2 expus în primele 4 măsuri pe tr.I și următoarele 4 măsuri pe dominantă:



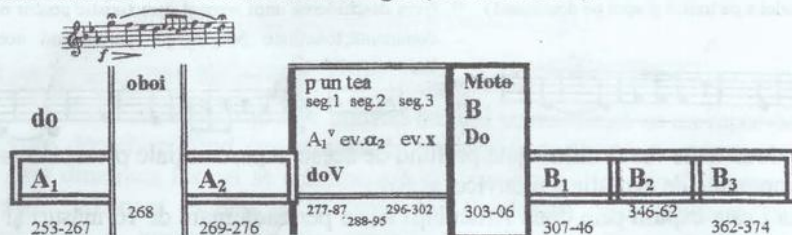
Abia în **segmentul₃** se realizează modulația cromatică prin Mi_b^{IV} în prelungirea căruia va apare **Moto B** (a cărei cursivitate permite intonarea grupului tematic secund **B₁ B₂ B₃**)



Privită schematic Expoziția Simfoniei a V-a arată astfel:



Repriza are aceeași fizionomie prezentând însă aspecte de dinamizare profundă mai ale la nivelul grupului tematic prim unde prima intervenție a Moto-ului dispare (deoarece ultima etapă a dezvoltării tocmai l-a elaborat) iar a doua intervenție a Moto-ului A este înlocuită cu un Adagio (rubato de oboi):



Dezvoltarea se bazează pe elaborarea materialului celular-motiv în trei etape:

	Etapa I elaborare x în spiritul temei A	Etapa II Moto B elaborare B	Etapa III Moto A armonic	
Moto A	125-128 129-----179	179-182 183-----240	240-252	=Repriză==
				=Repriză==

Coda, amplă este o nouă dezvoltare, având chiar patru etape de elaborare conclusivă. Primele trei sunt replici ale etapelor din dezvoltare, ultima fiind epilogul codei:

Etapa I elaborare x în spiritul temei A	Etapa II Moto B elaborare B	Etapa III Moto A armonic	Etapa IV epilog
375-----357	358-401 402-----469	470-----482	483-----502

Spuneam la începutul analizei noastre că la baza acestei lucrări se găsește o celulă generatoare x²⁸¹. Ea poate fi detectată în fiecare articulație tematică, condiționând întregul eșafodaj al construcției muzicale. Dacă ar fi să rememorăm această formă de sonată ar fi suficient să înțonăm în succesiune pașii evolutivi ai celei generatoare:

The diagram illustrates the musical structure of a sonata, divided into four main sections: EXPOZIȚIA, DEZVOLTAREA, REPRIZĂ, and CODA. Each section contains musical notation with notes, rests, and dynamic markings. Key elements include:

- EXPOZIȚIA:** Features 'MOTO A' and 'MOTO A v1' with notes 'do' and 'A2'. It includes a 'punte' (bridge) section.
- DEZVOLTAREA:** Contains 'MOTO B' and 'MOTO A v2'. It is divided into 'Etapa I' (MOTO B, SOL) and 'Etapa II'.
- REPRIZĂ:** Features 'MOTO A' and 'MOTO B' with notes 'DO' and 'punte'.
- CODA:** Contains 'MOTO B v1' and 'MOTO A'. It is divided into 'EL I' and 'EL II'.

²⁸¹ Celebra «celulă fatidică», denumită și «motivul destinului»!

În ansamblul ei această formă, prin amploarea codei sale se constituie într-o sonată cu două dezvoltări. Similitudinea dintre diversele segmente din cadrul secțiunilor mari ale formei ne sugerează o macrostructurare binară:

Secțiunea I

Expoziția		și	Dezvoltarea			
Grupul tematic A	punte	Grupul tematic B	PG	Etapa I	Etapa II	Etapa III
1-----33	33--58	59-----122	123/24	125--179	179--240	240---252

Secțiunea II

Repriza		și	Coda (a doua dezvoltare) (Coda propriu-zisă)			
Grupul tematic A	punte	Grupul tematic B	Etapa I	Etapa II	Etapa III	Etapa IV (epilog)
253-----276	277-302	303-----374	375--397	398--469	470--482	483--502

4.5.5 Ludwig van BEETHOVEN

Sonata Waldstein (op.53 partea întâi)

În această sonată Beethoven urmează articularea formei pe patru secțiuni: Expoziție-Dezvoltare, Repriză și Codă²⁸².

Tema I este bazată pe un motiv frază α , în care trepidația submotivului x (mereu în relație armonică de I - II^{4#}₂) este încheiat cu submotivul y și lărgirea acestuia prin y_v (de obicei la dominantă):



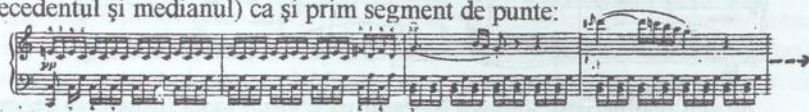
În cadrul Expoziției pentru configurarea Temei întâi, motivul frază α devine reperul unei alcătuirii tripodice (tripodie prezentată identic și în Repriză):



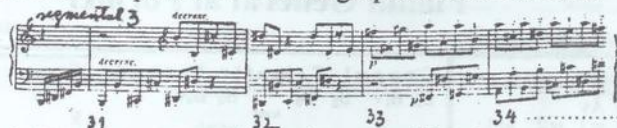
²⁸² Începând cu creațiile concepute după acest op.53, Beethoven preferă sonata cu două dezvoltări, sonată în care coda este foarte extinsă, realizând o amplă elaborare conclusivă a materialului tematic. Această macro-structurare binară **Expunere arhetipală** - Elaborare liberă; **Recapitulare arhetipală** - Elaborare conclusivă va fi una dintre cele mai semnificative mutații în acest principiu de formă, impus tradiției muzicale prin creația beethoveniană. Desigur că s-a observat acest fapt în Simfonia V-a, pe care din cauza clarității structurării interioare a formei am discutat-o înainte de sonata Waldstein (Simfonia op.67 a fost desigur compusă după Sonata op.53). Ca și timp sonata în cauză este mai aproape de "Eroica" (op.55), pe care însă o propunem (datorită complexității ei) ca ultima analiză beethoveniană.

Atât structural cât mai ales tonal Tema I se prezintă într-o permanentă devenire. Primele 12 măsuri, despărțite retoric de ceea ce va urma printr-un **sunet-măsură** care zăbovește din intenția autorului printr-o fermată, sunt itinerante tonal. Frământarea submotivului x , debutând în **Do(major)**^I ce va evolua spre subdominantă $\Pi^{4\#}_2$, atinge prin submotivele y și y_v un **Do**^V₆ consumând în primele 4 măsuri motivul-frază α cu rol de frază *antecedentă*. Următoarele 4 măsuri, identice din punct de vedere motivic, atacă direct **Si_b(major)**^I evoluând spre aceeași subdominantă Π^4_2 , după care submotivul y aduce **Si_b**^V₆, însă prin y_v se modulează cromatic în **do(minor)** epuizând al doilea motiv-frază α_v cu rol de frază *mediană*. Ultimele 4 măsuri se bazează pe o evoluție a submotivului y care, pliat pe relația cadențială **do**^V₇⁻¹, articulează motivul-frază β cu rol de frază *conclusivă*. Perioada tripodică A parcurge drumul de la **Do(major)**I până la **do(minor)**I prin **Si_b(major)**.

Puntea se bazează tot pe materialul motivic al lui A utilizând motivele frază $\acute{a}$ și $\acute{a}_v$ (deci antecedentul și medianul) ca și prim segment de punte:



Pentru segmentele 2 și 3, conform tradiției, se va aduce un material muzical cu rol de anticipare tonal-armonică pentru instaurarea grupului tematic secund:



B₁²⁸³

Tema a II-a are patru segmente, dintre care ultimul cu un pregnant rol de epilog:

B₁ expresiv :



B_{1v} este o variațiune ornamentală a precedentului B :



din lărgirea sa exterioară configurându-se

segmentul episodic B₂:



B₃ cadențial va încheia grupul tematic secund prin cadențarea tonalității **Mi major**:



²⁸³ Se observă desigur că tonalitatea de debut a Temei a II-a este **Mi major** față de **DO /do** inițial. Consemnăm această excepție și ne rezervăm dreptul de a reveni asupra ei cu un comentariu de rigoare la momentul oportun.

Ceea ce urmează este un **B₄ epilog-expresiv**, o codă a Expoziției (articulată în fapt cu **B₄** și **B_{4v}**), a cărui motiv cadențial **k** va deveni vehicul de modulație în zonele tonale vizate pentru continuarea discursului muzical:



Plasat în Expoziție în relația de terță mare superioară, deci în Mi major, grupul tematic secund va fi atacat în Repriză în La major, deci la terță mică inferioară. Dinamica tonală proprie temei A va afecta în repriză și segmentul expresiv B₁ care debutând în La major va atinge prin cea de a doua sa frază la și apoi tonalitatea de baza Do:



de aici mai departe Repriza își va urma făgașul tonal firesc prin segmentele **B_{1v}**, **B₂**, **B₃**, **B₄** și **B_{4v}** ale Temei a II-a.

Planul General al Formei

Expoziția

Dezvoltarea

Tema I	punte	Grupul Tematic Secund	Etapa I	Etapa II	Etapa III
A	Av	B ₁ B _{1v} B ₂ B ₃ B ₄ B _{4v}	A	B ₂	
α α ^v	sg.1 sg.2 sg.3	tranz.	k		
Do Si _b do	Do mi mi/Mi ^v	tran-- Mi	zitie		
1-4 5-8 9-12[13]	14-22 23-30 31-34	35-42 43-50/51 52-61 62-71 72-73 74-77 78-81 82-85	86-89 90-103	104-141	142-155

Repriza

Coda

Tema I	punte	Grupul Tematic Secund	Etapa I	Etapa II	Etapa III
A	Av	B ₁ B _{1v} B ₂ B ₃ B ₄ B _{4v}	A	B ₂	
α α ^v	sg.1 sg.2 sg.3	tranz.	k		
Do do	do la	tran-- La Do	zitie Re _b	Do	
156-167 168—173	174-183 184-191 192-195	196—232 233-34 235—242 243—248	249-75 275-283	284—294	295—302

Desigur că prima excepție de la tradiția sonatei este relația tonală între Tema întâi și grupul tematic secund. Această relație de terță mare ascendentă pentru Expoziție sau de terță mică descendentă pentru Repriză poate fi consemnată la capitolul excepții ca atare. Însă în contextul unei Teme întâi care-și are specificul în tocmai «neliniștea tonală» poate fi văzută și prin prisma unei relații firești: tonalitățile Temei **B₁** fiind în fapt reperele de formă. Prin articulația **B₁** se rostește ferm o ambianță tonală sigură. Aici este demn de remarcat itinerariul lui **B₁** care de la inițialul **Mi** major din Expoziție prin **La** major în Repriză, ajunge le fizionomia clară a unui **Do** major în Codă. În mod paradoxal tonalitatea de bază este spusă fără echivoc de **B₁** și nu de **A**:

Tripodicul A (DO-Si_b-do)



față de Coralul B₁ (Do):



Tema întâi își găsește fermitatea unui **Do** major abia în articularea ultimei 8 măsuri ale Codei (imediat după coralul B₁ cântat de asemeni în **Do** major)

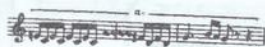


De aici reținem doar această fascinantă nuanțare tonală a nucleului tematic α . Grupat în structurare tripodică cu funcțiune de **Tema întâi**, în alcătuire bipodică cu funcțiune de segment 1 al punții, elaborat prin prelungirea predilectă a submotivelor y în etapele de dezvoltare, încheie forma prin configurația A^{conclusiv}.

Tema întâi.



segmentul 1 punte:



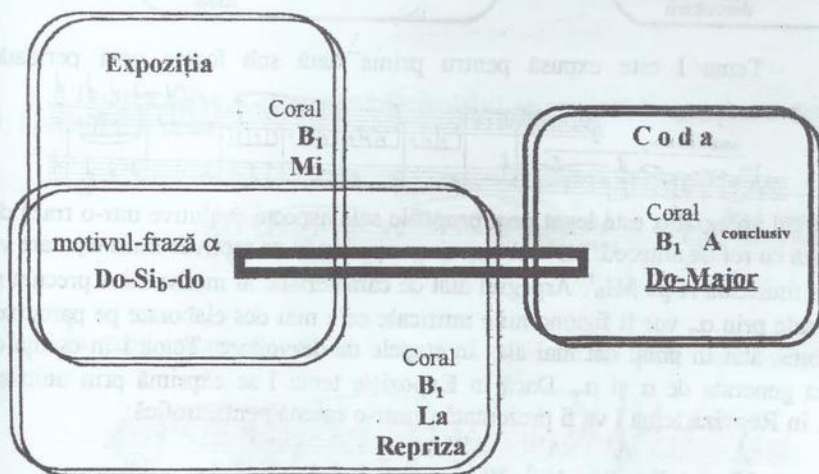
elaborări submotivice:



A^{conclusiv}



Este aemn de remărcat taptul cum motivul-frază α tinde spre liniștea coralului B₁ prin care în final își primește certitudinea tonalității de bază²⁸⁴.



²⁸⁴ Și tot aici s-ar mai cuveni de a fi remarcat cum acel B₄ ca și epilog al Expoziției primește în economia formei un rol aparte. B₄ este cert un al doilea segment expresiv ce apare după o tranziție (deci după o a doua punte!). Iată germenele tritematismului ce va apare în Simfonia III-a (op.55 adică în imediata apropiere cu aceasta sonată).

4.5.6 Ludwig van BEETHOVEN

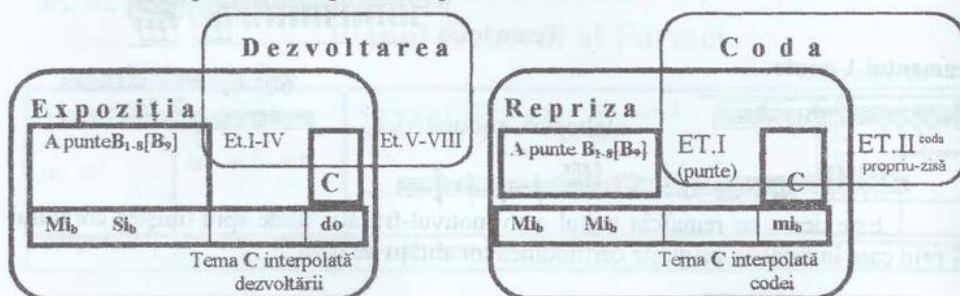
Simfonia a III-a (op.55 «Eroica», partea întâi)

În partea întâi a Simfoniei «Eroica» se configurează o formă de sonată de o complexitate fără precedent până la acea dată. Beethoven deschide perspectiva sonatei tritematice prin includerea în economia formei și a grupului tematic terț. Faptul că ne găsim în plină geneză a formei ne-o dovedește relația noului grup tematic cu Arhetipul expozițional.

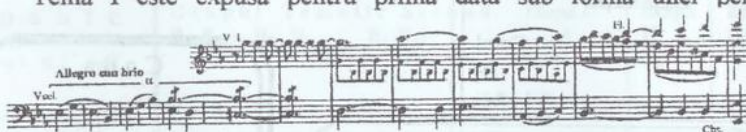
Beethoven expune în interiorul Expoziției o temă A (în tonalitate de bază Mi_b major) și prin prelungirea elaborării sale apare un amplu grup tematic secund (opt segmente ale temei B în Si_b major) și un epilog (coda expoziției B_9). Urmează apoi un prim val al dezvoltării (patru etape de elaborare tematică) după care se **interpolează tema a treia C** (care cadențează în relativă minoră do). Se continuă tratarea prin includerea și a materialului tematic C în procesul de elaborare.

Repriza își derulează cu rigoare materialul tematic încheiat cu epilogul B_9 (de data aceasta în tonalitatea de bază Mi_b major), urmând o Coda a cărei primă etapă devine o amplă tranziție elaborativă (cu rol de puntea II) pentru repriza temei a III-a C (la omonima minoră mi_b). Abia după aceea am putea considera că apare Coda propriu-zisă, prin elaborarea finală a temei A.

Cele spuse aici ar pute fi surprinse în următoarea schemă:



Tema I este expusă pentru prima dată sub forma unei perioade asimetrice A:



Motivul arpeggiat α este legat prin propriile sale aspecte evolutive într-o frază de 5 măsuri, frază cu rol de antecedent; în discant suprapunându-se motivul-frază α_1 care va încheia ideea muzicală A pe Mi_b ¹. Arpeggiul atât de caracteristic al motivului α precum și continuarea sale prin α_v vor fi fizionomiile muzicale cele mai des elaborate pe parcursul acestei simfonii, atât în punți cât mai ales în etapele de dezvoltare. Tema I în esența ei rămâne fraza generată de α și α_v . Dacă în **Expoziție** tema I se exprimă prin unitatea periodică A, în **Repriză** tema I va fi prezentată printr-o catenă pentastrofică:

A	A'	A''	A'''	A _v
Mi_b	Fa	Re_b	Mi_b^v	Mi_b
bași/discant	corn	flaut	tutti	tutti
398—407	408—	416—	424—	430-39

Puntea este de fiecare dată o prelungire a temei I, având aspecte de elaborare tematică (cvasi etape de dezvoltare).

Grupul tematic secund prin cele 8 segmente ale sale prezintă următoarele caractere:

B ₁ expresiv	B ₂ agoric	B ₃ episodic	B ₄ cadentia	B ₅ expresiv	B ₆ episodic	B ₇ cadentia	B ₈ cadentia	B ₉ epilog
Expoziție Si _b ^v -I				Si _b ^{I-V-I}				coda expoziției
45----57	57--65	65--74	75--82	83---94	95--109	109-123	124-131	132-148
Repriză Mi _b ^{V-I}				Mi _b ^{I-VI}				coda
448----460	460-467	468-477	478-485	486-497	498-511	512-526	526-534	535-551



Tema a III-a C interpolată Dezvoltării se prezintă în ipostaza a două perioade mi; la-semicadență do:



În cazul interpolării Codei, cele două perioade ale lui C sunt intonate în fa și mi_b:



Planul general al Formei

E x p o z i ț i a				D e z v o l t a r e a			
A	punte	B_1 45-57 B_2 57-65 B_3 65-74 B_4 75-82 B_5 83-94 B_6 95-109 B_7 109-123 B_8 124-131 B_9 132-148	—volta 1— 152-155 —volta 2— 152-165	Et. I B_1 166-177 Et. III B_1 220-247 Et. II A/B_3 178-220 Et. IV A/B_3 248-279	C' C'	Et. V A 300-321 Et. VI C 322-337 Et. VII A 338-366 Et. VIII pregătitoare Repriza: Mib I bi functionalism 367-391 / 392—397	
Mib		Sib			mi-la		
1-2/3-15	15—45	45—148		166—279	280-300	300—397	

R e p r i z a				C o d a		
A' A'' A''' A A _v	punte	B_1 448 B_2 458-468 B_3 478 B_5 486 B_6 498 B_7 512 B_8 535 B_9 535-551	Etapa I (puntea ₂)	C C'	tranz.	Etapa II coda propriu-zisă
Mib		Mib		fa- mib		Mib
398—439	440-447	448—551	553—580	581—588	589-602	603—691

4.5.7. Johannes BRAHMS

Simfonia I (op.68 partea întâi)

În prima mișcare a Simfoniei I Brahms utilizează o FORMĂ DE SONATĂ TRITEMATICĂ flancată de un Prolog și un Epilog.

Introducerea lentă (Prologul formei) pregătește apariția viitoarelor teme prin acumularea treptată a materialului celular x și y , precum și a motivului α :



Acest *un poco sostenuto* articulează o formă tristrofică mică:

- strofa întâi o frază a de 8 măsuri bazată pe celula x (ascendentă și descendentă) concepută pe o pedală de tonică;
- strofa a doua o fraza b , de 12 măsuri bazată pe intonațiile celulei y , urmând o retransiție de 4 măsuri care generează viitorul motiv α ;
- strofa a treia, repriza dinamică a frazei a_v , 5 măsuri pedală pe dominantă sol, urmate de o tranziție spre Expoziție (8+3 măsuri).

Tema I este o articulație muzicală neperiodică bazată pe două segmente frazice (fraza a bazată pe celula x și motivul α ; fraza b bazată pe celula y):



Puntea se bazează pe evoluția cadențială a articulației A_v



În Repriză Tema I este puternic dinamizată fuzionând cu puntea:



Tema II-a este expusă prin trei segmente expresiv-agogice:

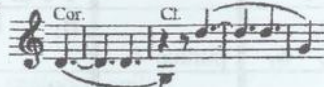
în Expoziție la relativa majoră Mi_b

B_1

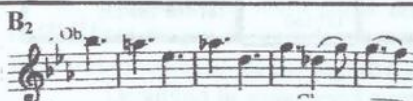


în Repriză la omionima majoră Do

B_1



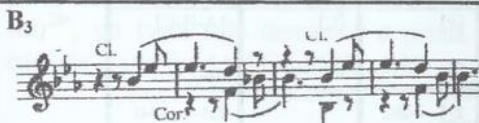
B_2



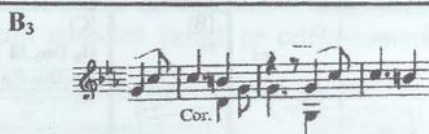
B_2



B_3



B_3

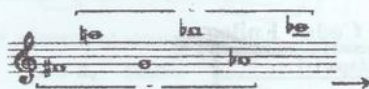


Puntea a doua bazată pe pregnanța celulei ritmice z este o tranziție, pe cât de concisă (doar 4 măsuri) tot pe-atât de relevantă:



Tema III-a este un tristrofic de tip bar ($C_1-C_1v-C_2$) în care între strofele C_1 și C_1v este o relație de contrapunct dublu:

Expoziția o prezintă în mi_b minor () pe când Repriza în do minor



Dezvoltarea elaborează materialul celular-motivic în cinci etape progresive, pe culminația etapei a V-a instaurându-se Repriza dinamică a lui A.

Coda are trei etape dintre care primele două au caracter de elaborare conclusivă, iar ultima etapă -o concluzie a introducerii- are rol de epilog.

Secțiunile mari ale formei sunt:

Introducere]	Expoziție tritematică = Dezvoltare = Repriză tritematică	[Coda
prolog	Sonata propriu-zisă	epilog

Schema generală a Formei

Introducerea (Prolog)

Un poco sostenuto

Allegro

a	b		a _v	
x	y	α	x	tranziție
pedală do		retranziție	pedală sol	
do 1-----8	9-----20	21-----24	25-----30	38--40

Expoziția

T-e-m-a---I		T-e-m-a---II		T-e-m-a---III
A _v A _v		B ₁ B ₂ tranz. B ₃	pu n tea II	C ₁ C _{1v} C ₂
a b a _v b _v	puntea I			
do		Mi _b		mi _b
41-51/52-68	90-103/104-116	117-129 130-145 146-148 149-156	157-160	161-168 169-176 177-185

Dezvoltarea

---volta 1	Etapa I	Etapa II	Etapa III	Etapa IV	Etapa V	Etapa VI
tranziție 185-188 189-190	α	[B] si	[C] si _b Do _b Si Re-Do-Fa	[x]	[C]	[A-B-C]
	mi		fa	re		do _v
189----- volta-2	189-----196	197-----224	225-----270	271-----292	293-----320	321-----341

Repriza

Tema---I		T-e-m-a---II		T-e-m-a---III
A _v		B ₁ B ₂ B ₃		C ₁ C _{1v} C ₂
a _v b _v	puntea I		puntea II	
do		Do		do
342--351	370-----389	390-402 403-420 421-429	430--433	434-441 442-449 450-456

Coda

[elaborarea conclusivă a
materialului tematic

cu rol de a doua dezvoltare]

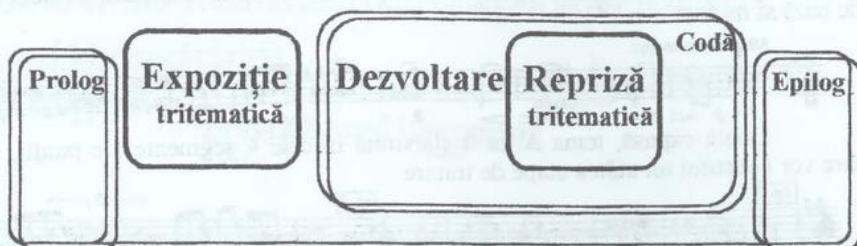
Coda - Epilog

Etapa I	Etapa II	Etapa III
		α pedală do
458--474	475--494	495-----511

Tritematismul se grupează cu claritate în interiorul Expoziției și a Reprizei, utilizând relațiile tonale adecvate. În ceea ce privește Introducerea și Coda remarcăm faptul că acestea sunt prologul și epilogul formei²⁸⁵. Deci sonata analizată are următoarea

²⁸⁵Cu amendamentul că primele două etape ale Codei sunt elaborări conclusive ale materialului tematic din Repriză, abia etapa III-a se constituie în epilog propriu-zis.

alcătuire:



4.5.8. Piotr Ilici CEAIKOVSKI

Simfonia nr.6 (op.74 partea întâi)

Formă de sonată bitematică cu prolog și epilog.

Introducerea lentă caută fizionomia viitoarei teme A în trei articulații frazice 6+6+6 care nu pot fi considerate componente ale unei perioade tripodice, mai de grabă fiind trei «încercări» de încheiere a unui discurs muzical coerent.

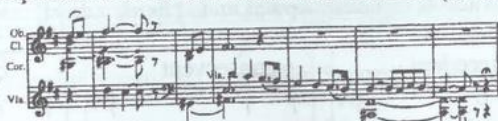
Debutând în zona gravă a unui **mi** minor, unde peste cvinta goală a contrabașilor în divisi, ce coboară discret și indecis printr-un passus durriusculus la dominantă (lui **mi**)²⁸⁶, un fagot solo derulează o primă frază melodică bazată pe celula-motivică **x**; cadența frazei fiind subliniată de violă:



A doua frază, pornind din același loc, dezvoltă discursul muzical în spre dominantă lui **si** minor:

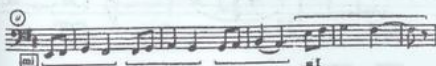


A treia frază aduce un comentariu la ultima expresie cadențială **x**₁, care de-acuma este ferm așezată în sfera dominantei lui **si** minor (tonalitatea de bază a lucrării):



Ca și echivocu ternar această alcătuire are ceva din logica unei forme de bar:

fraza a	Stollen	fraza a _v	Stollen	fraza cadențială b	Abgesang
mi _{I-V}		mi _I -si _v		si _v -----	
		[SD si D si]			



²⁸⁶ Acest registru atât de difuz ca și acuratețe, precum și așa de cenușiu și de amenințător ca expresie...

Expoziția debutează cu tema A, care printr-o articulație periodică, bazată pe motivul α (născut din celula motivică x) și pe motivul β , se întonează în sfera tonalității de bază și minor:

Allegro non troppo



Odată expusă, tema A va fi elaborată în cele 4 segmente ale punții, segmente care vor constitui tot atâtea etape de tratare:



Tema a II-a este un grup tematic mai mult ca și extensiv și ca apariții episodice ale segmentelor tematice, deoarece se bazează cu prioritate pe segmentul expresiv B_1 :

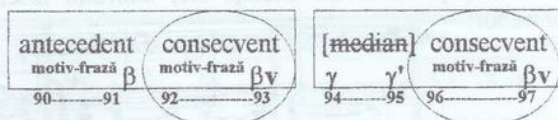


Structura periodică clară, cu repetiția scrisă a frazei consecvente ne sugerează mai multe alcătuiri structurale impuse de tradiție cum ar fi:

tipologie de

bistrofic cu repriză

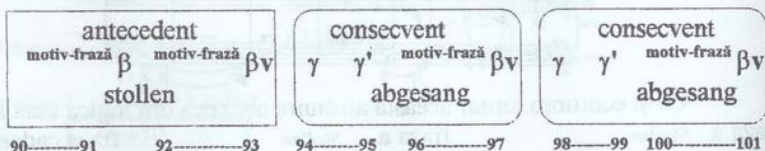
[dacă luăm în considerare materialul motivic intrinsec]



tipologie de

barul întors (gegenbar)

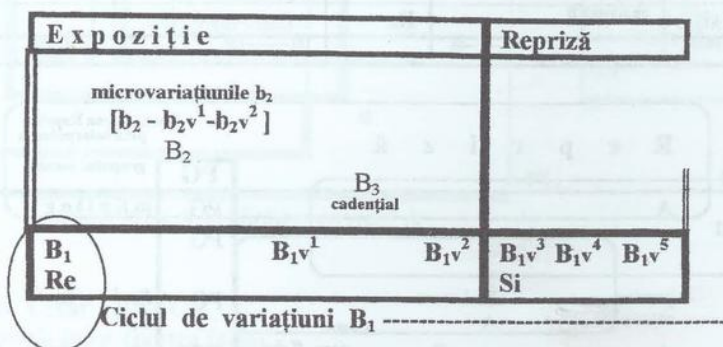
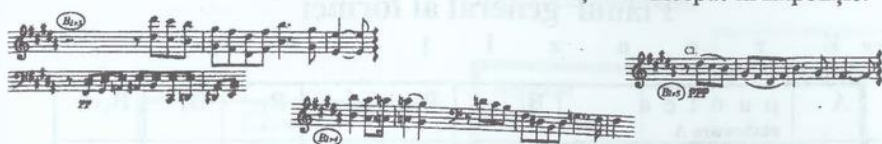
[dacă luăm în considerare repetiția strofei (frazei) a doua]



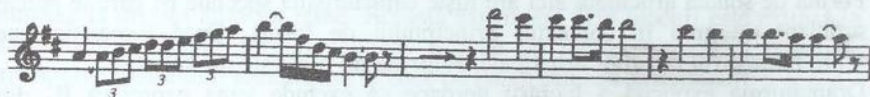
Aceasta va marca grupul tematic secund cu trei intervenții, care vor fi tot atâtea variațiuni ale segmentului B_1 :



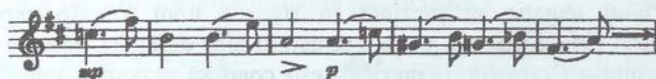
În Repriza puternic dinamizată Tema a II-a va fi expusă exclusiv prin variațiunile lui B_1 , care-și continuă astfel ciclul variațional început în Expoziție:



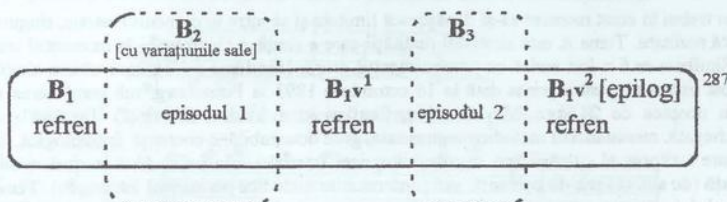
Segmentul B_2 are un caracter episodic fiind de asemenea derulat variațional (după cum am marcat în schema anterioară): $b_2 - b_2v^1 - b_2v^2$



Segmentul B_3 are un pronunțat caracter cadențial:



Logica grupului tematic secund (din Expoziție) ar fi următoarea:



Urmează o Dezvoltare cu trei Etape de elaborare, dintre care Etapa III elaborează

287 Această intervenție melodică a lui B_1 la clarinetul solo evoluează până în registrul grav al octavei mari unde pentru ultimele sunete se indică în partitură fagot în pppppp! Astăzi acea intervenție se execută firesc cu un clarinet bas.

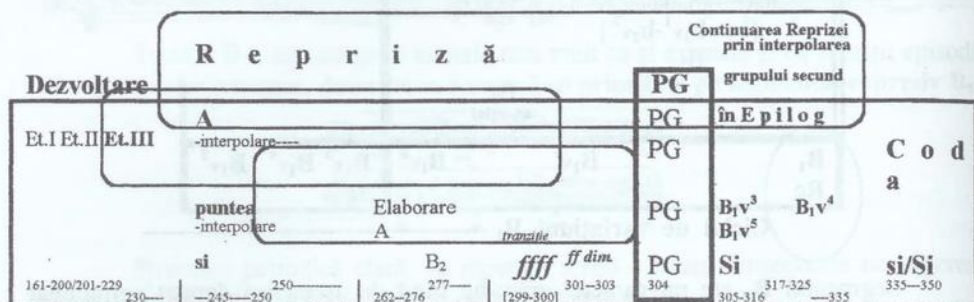
tema A și în culminația acestei elaborări se interpoalează Repriza puternic dinamizată.

Planul general al formei

Introducere E x p o z i ț i a

Adagio Allegro non troppo

mic	A	puntea elaborare A	B ₁	B ₂	B _{1v} ¹	B ₃	B _{1v} ²
a a _v b		sg.1 sg.2 sg.3 sg.4 sg.5	a c c	b ₂ -b _{2v} ¹ - b _{2v} ²			epilog
mi-si _v	si ₁	anacruză B	Re				
1-6-7-12 13-18	19-29	30—80—88	89—101	101—129	130-142	142-153	153-160



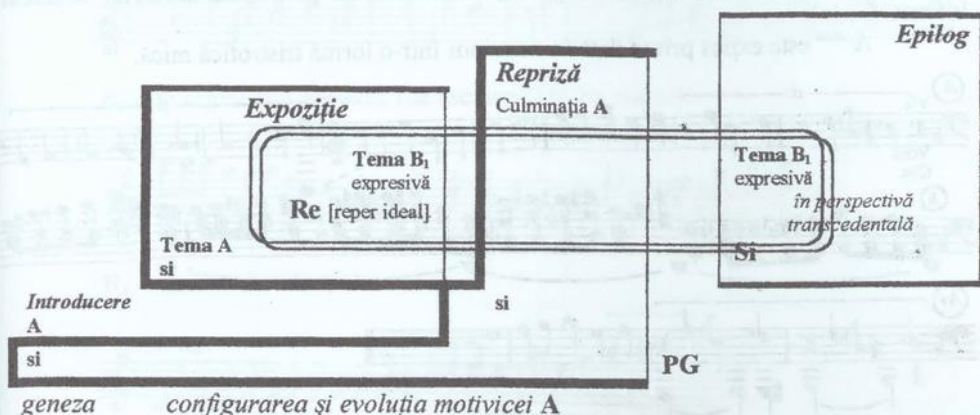
Forma de sonată articulată aici are niște caracteristici speciale pe care le putem explica suficient de greu în contextul principiului de formă. Dacă Expoziția este configurată în perimetrul rigurilor arhetipale, **Repriza nu mai este un arhetip**.

Dramaturgia explicită a lucrării aproape că exclude tema expresivă B₁ din dimensiunea reală a sa (am văzut cum ultimul segment de punte care elaborează material motivic din B₂ conduce discursul muzical până la o «prăbușire în neant» marcat prin acordurile grave ms.299-300 reverberate într-o pauză generală după 304)²⁸⁸.

Deși materialul tematic se prezintă în rigorile unui arhetip expozițional (expoziția fiind singurul loc unde tema A are o structură bine definită), ceea ce urmează răstoarnă toate previziunile. Dramaturgia muzicală este condusă pe două planuri:

²⁸⁸ Analiza noastră ar trebui în acest moment să-și depășească limitele și să intre în domeniul estetic, singurul care ar putea explica această realitate. Tema A este simbolul realității care a simțit-o Ceaikovski în momentul compunerii. Este bine știut că Simfonia nr.6 a fost scrisă cu presentimentul morții [Simfonia a VI-a este ultima simfonie a lui Ceaikovski. Ea a fost executată pentru prima dată la 16 octombrie 1893 la Petersburg, sub conducerea autorului. După nouă zile, în noaptea de 24 spre 25 octombrie, Ceaikovski a încetat din viață]. De aici și structura contorsionată, neînchegată, mereu incizii melodice segmentate, greu detectabilă o coerență frazeologică. Tema A și puntea sunt un mare teritoriu al căutării (pe impulsul veșnicei întrebări «de ce?») fără a mai avea energia devenirii întru ființă (de aici și lipsa de coerență, sau contorsiunile melodice permanent întrerupte). Tema B₁ este în mod evident idealul (exprimat prin frazeologia clară, structura precisă, coerență melodică evidentă - cu toată nostalgia pe care ar pute-o degaja). Drama exprimată în această lucrare este profundă (din aceasta cauză și atributul dat lucrării). În condiția umană proiectată de realitate (respectiv Tema A) autorul se convinge pe parcurs că nu-și poate atinge idealul. În Expoziție îl opune realității dar în Repriză îl proiectează în transcendența Epilogului. De aici și disoluția Arhetipului recapitulativ. Acest sentiment al iminentei prăbușiri este o obsesie pentru toate părțile lucrării, partea II-a un vals care se prăbușește în spre final, un marș (în partea III-a) care-și pierde energia pe parcurs și un final sonată fără dezvoltare. Din această cauză lucrarea a fost supranumită și Patetica. (Se pot face speculații muzicologice referitor la asemănarea cu sonata op.13 de Beethoven, dar credem că rămân în exteriorul problemei care ar trebui privită întâi în legătură cu acel care-și scria prin această simfonie propriul său Requiem).

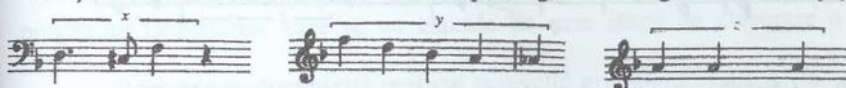
Planul elaborării continue a temei A și
Planul variațiunilor expresivului B₁



4.5.9. Cesar FRANCK

Simfonia în re (partea întâi)

Lucrare de maturitate²⁸⁹, simfonia în re minor surprinde și astăzi prin vigoarea și robustețea ei. Partea întâi urmează dramaturgia unei forme de sonată bitematică. Ceea ce frapază însă este exprimarea întregii forme prin blocuri tematice compacte la nivelul ambelor teme. Această exprimare prin blocuri este extinsă la nivelul tuturor componentelor formei, inclusiv a celor cu rol tranzitiv. Din punct de vedere intonațional materialul tematic are la bază pe lângă celulele generatoare x, y și z:



motivele α și β (pentru definirea primului bloc tematic):



motivele γ (pentru definirea cu prioritate a punților sau a tranzițiilor):



precum și motivul Δ (pentru definirea segmentului expresiv B₂):



Grupul Tematic prim se bazează pe celulele x și y și cu exclusivitate pe motivele α și β . Temele A sunt expuse în două ipostaze: A *lento* și A_v *allegro*, aspectul variațional fiind configurat în primul rând la nivelul motivelor α și β . Prin expunerea *Lento* și

²⁸⁹ César Franck (1822-1890) a scris această simfonie între anii 1886-1888, deci la vârsta deplinei sale maturități.

Allegro se realizează sugestia vechii introduceri lente ce precede allegro-ul de sonată, doar că de această dată binomul lent-repede se realiza **printr-un material muzical identic**.

A^{lento} este expus prima dată în re minor într-o formă tristrofică mică:

A^{allegro} este o articulație muzicală, a cărei bipodii (limitrofe cu o construcție periodică atipică) se prezintă astfel:

A^{lento} și **A^{allegro}** vor fi reluate identic fiind doar transpuse în fa minor.

Prin această dublă expunere în relația de terță amintită dispărește puntea ca și segment semnificativ al formei, funcționalitatea sa fiind preluată de a doua expunere tematică. Există totuși o scurtă tranziție cu rol de punte bazată pe motivul γ :

Grupul tematic secund se prezintă în tonalitatea relativei Fa major, fiind constituit pe baza celulelor y și z , respectiv a motivelor γ și Δ .

B₁ este primul segment expresiv expus în Fa major:

B_{1v} este transpoziția primului în Re_b major, ceea ce aduce necesitatea unei tranziții spre tonalitate Fa major:

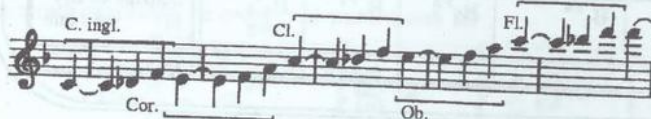
B₂ al doilea segment expresiv având caracterul apoteotic al unui imn:



B₃ este segmentul episodic (de asemenea în Fa major):



B₄, segmentul cadențial:



Expoziția se încheie cu un epilog prin B₂v:



O amplă tranziție care, spre sfârșitul ei, va modula enarmonic în **mi_b** minor pregătește Dezvotarea, care se va extinde pe șase etape de elaborare a materialului tematic.

Repriza este dinamizată profund la nivelul grupului tematic A.

Astfel A^{lento} este expus de două ori consecutiv în canon, prima dată în re, a doua oară în si.

După o scurtă tranziție urmează A^{allegro} dar în **mi_b** minor; ceea ce generează necesitatea unei elaborări a materialului A pentru revenirea treptată în zona centrului re.

Puntea (în fapt un segment de tranziție bazat pe motivul γ dar de data aceasta Rev) va lega întreg materialul grupului tematic secund cu fizionomia și structura cunoscută din expoziție:

B₁ (Re),

B₁v(Si_b) tranziție, B₂(Re), B₃(Re), B₄(Re) și epilogul B₂v(Re).

Urmează o Codă care are două etape de elaborare conclusivă a materialului tematic dintre care etapa II-a este canonul final A^{lento} în sol minor cu cadență picardiană pe re:

Expoziția

Grupul Tematic prim

A ^{lento} _{re}		A ^{allegro} _{re}	
strofa I	mijloc	strofa I _v	lărgire
1—5/6—12	[13—16]	17—20/21—28	43—46/47—48
		29—32/33—42	

A ^{lento} _{fa}		A ^{allegro} _{fa}	
strofa I	mijloc	strofa I _v	punte
49-53/54-60	[61—64]	65—68/69—76	95—98
		77-80/81-90/91-94	

Grupul Tematic secund

B ₁ ^{Fa}	B ₁ ^v Reb	tranz.	B ₂ ^{Fa}	B ₃ ^{Fa}	B ₄ ^{Fa}	B ₂ ^v Fa epilog	tranziție cu B ₂ ^v Si re# / mib
99—110	111—122	123-128	129-136/137-144	145—164	164—174	175—178/	187-190
							179-183-186/

Dezvoltarea

Eapa I	Eapa II	Eapa III	Eapa IV	Eapa V	tranz.	Eapa VI
191-206-212	213-215-223-226	227-237-244	245—255—266	267-273-279-281	285-292	293-311-315—330
lab Si Re	Re re Reb	fa lab	lab mi	Lab Do mi Sib	Do#	Mi Mib Solb reV

Repriza

Grupul Tematic prim

A ^{lento} _{re}	A ^{lento} _{si}	A ^v _{allegro} mib	punte
canon	canon		
331—337	338—344	345-348	385—388
		349—380	

Grupul Tematic secund

B ₁ ^{Re}	B ₁ ^v Sib	tranz.	B ₂ ^{Re}	B ₃ ^{Re}	B ₄ ^{Re}	B ₂ ^v Re epilog	Et. I	Et. II
								A ^{lento} sol
389-400	401—412	413-418	419-427/428-434	435—434	454—464	465-468-472	473—512	canon -cd RE
								513—521

Coda

Am remarcat deci că structura complexă a grupului tematic prim substituie atât introducerea lentă cât mai ales puntea²⁹⁰. Fizionomiile tematice A și A_v se prezintă cu regularitate prin reunirea motivelor α și β. În dezvoltare în schimb ele vor fi elaborate

²⁹⁰ Prin alternanța A^{lento} și A^v_{allegro} se realizează ideea de introducere lentă la allegro de sonată, iar prin transpunerea la o terță mică superioară se substituie puntea prin însăși repetarea articulațiilor tematice.

separat, ponderea cea mai mare primind-o motivul β .

Gradarea lucrării se eșalonează pe un ax al evoluției temei **A** de la **pp** în bașii de început până la augmentările în canon de la alăturile în **fff** din final:

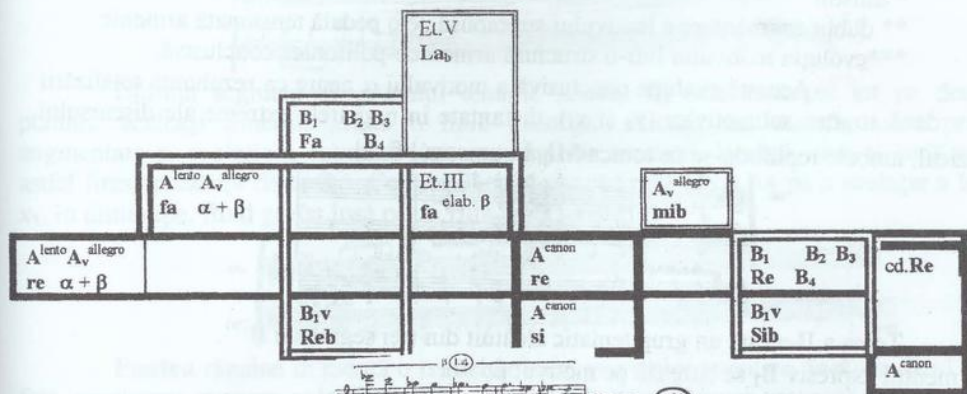


Dorim să subliniem relația specială care se statornicește între cele trei intervenții în canon din cadrul reprizei lui **A** *lento*. Este vorba de **re-si-sol**, care arcuiesc o mare subdominantă rezolvată pe o cadență picardiană **Re**:



Grupul tematic secund apare compact și cu o disciplină riguroasă atât în Expoziție cât și în Repriză. Relațiile de terță mare descendentă între **B₁** și **B_{1v}** sunt tot de natură funcțională întărind în economia întregului tonalitatea noii dominante (**Re_b** pentru **Do^[FAV]** - în cazul expoziției și **Si_b** pentru **La^[REV]** în cazul reprizei). Din intonațiile ce amintesc de grupul tematic secund sunt utilizate ca reper de tratare doar motivul γ și Δ .

Armătura acestei sonate prin prisma celor observate mai sus ar arăta astfel:



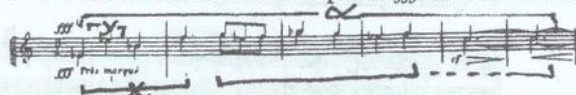
4.5.10. George ENESCU

Sinfonia în Mi_b (op.13 partea întâi)

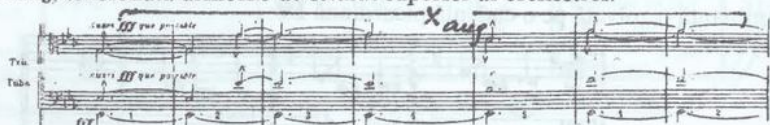
Prima mișcare a simfoniei op.13 de Enescu se structurează în secțiunile tradiționale ale sonatei:

Expoziție Dezvoltare Repriză și Codă

Expoziția debutează cu un motiv **moto** α expus în *fff* la unison de către alămuri:



Tema I A, în momentele esențiale ale formei se prezintă lapidar prin motivul frază α . În Expoziție apare prin unisonul suflătorilor de alamă (exemplu citat anterior), în Repriză prin dubla augmentare a motivului expus la tromboni, care evoluează în contextul unei pedale de Mi_b, tensionată armonic de stratul superior al orchestrei:



și în Codă ca o concluzie a motivului α , expus în complexitatea unui tutti perorativ final:



Cele trei momente sunt jalonate de Tema A printr-o gradație ascendentă a motivului α :

* unison

** dubla augmentare a motivului suprapusă pe o pedală tensionată armonic

*** evoluția motivului într-o structură armonico-polifonică conclusivă.

Această evoluție conclusivă a motivului α apare ca rezultanta totalizării celor două straturi submotivice (y_1 și x_1), distanțate în registrele extreme ale discursului muzical, ambele replindu-se pe tonica Mi_b în unisonul final:



Tema a II-a este un grup tematic alcătuit din trei segmente B²⁹¹.

Segmentul expresiv B₁ se bazează pe motivul β :

B₁ Expoziție



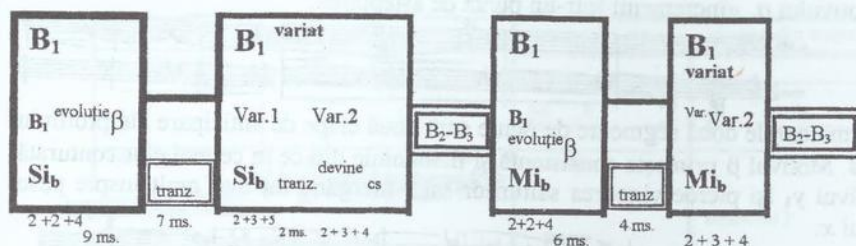
B₁ Repriză



²⁹¹ Grupul tematic secund apare în expoziție în tonalitatea Si_b iar în repriză în tonalitatea de bază Mi_b. Vom prezenta materialul tematic B în comparație Expoziția/Repriza.

Structura simetrică, aproape pătrată, a segmentului B_1 (2+2+4) va fi continuată de fiecare dată printr-un procedeu de evoluție motivică ce conduce discursul muzical în spre variațiunile sale:

Între cele două puncte reper: B_1 și variațiunile sale există pasaje elastice de evoluție motivică:



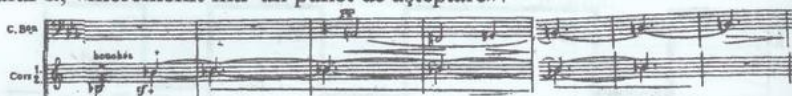
Al doilea segment B_2 este construit pe două planuri distincte; o linie melodică expresivă adusă de oboi, contrapunctată de un ostinato care evoluează treptat coborător pe latența celei x (Si_b - Expoziție; Mi_b -Repriză [cu aceeași structură]):

Ultimul segment al grupului tematic secund B_3 este conceput tot pe două planuri, aceleași timbral, având o linie melodică născută din transfigurarea prin augmentare și evoluție a submotivului x_1 (adus, de asemeni, la oboi, care-și continuă astfel firesc prezența de la B_2). Contrasubiectul corzilor este bazat tot pe o evoluție a lui x_1 , în diminuție, fiind grefat însă pe un ritm caracteristic z :

Puntea rămâne în esență o tranziție între grupurilor tematic, însă, în cazul de față, amplexarea ei apare ca rezultat firesc al procesului de elaborare motivică ce pornește imediat după expunerea lapidară a lui A . Primele două segmente ale sale sunt adevărate etape de tratare ale motivului α , despărțite de segmentele următoare printr-un pasaj tranzitiv de șase măsuri. În interiorul segmentului 2, evoluția submotivului x_1 aduce pentru prima dată mai explicit o nouă fizionomie motivică: acel β_v , fragment de punte care va fi utilizat mai târziu în ciclul variațional:

Primul segment de punte este strâns legat de A (α), fiind după cum l-am și codificat, un A_v. Aspectul său de puternică evoluție structurală și mai ales de direcționare a mutațiilor celulare înspre anticiparea lui β ne-a făcut să optăm până la urmă pentru includerea lui în cadrul punții. Bivalența sa este oricum o realitate, putând fi găsită între argumente și pentru păstrarea în cadrul strict al temei A (ca și grup tematic). Aceeași dilemă ar fi posibilă chiar și în cazul segmentului 2, unde apar idei muzicale distincte pe care am putea să le încadrăm tot unui grup tematic prim. Aici însă, profilul bineconturat al motivului β ca direcționare (anticipare) înspre viitorul grup tematic secund, precum și contrapunctarea cu evoluții ale motivului α (în referință directă cu A) ne dau garanția că suntem adânc ancorați într-o punte²⁹².

La acest punct "de cumpănă" al evoluției motivice apare segmentul 3 de punte, poate cel mai caracteristic pentru o punte propriu-zisă, aducându-ne o ipostază oarecum neutră a motivului α , «încrămățat într-un punct de așteptare»:



Următoarele două segmente de punte sunt două etape de anticipare ale profilului viitorului B. Motivul β primește consistență și fizionomie din ce în ce mai clar conturată, iar submotivul y_1 își pierde vigoarea salturilor sale, mergând tot mai mult înspre pasul treptat al lui x :



Ultimul segment de punte este o mare anacruză pentru B, intrând total în zona expresivității lui. Aproape ar putea defini începutul acestui grup tematic într-o manieră de *stretto*, atâta timp cât numai contrapunctul fagotului, care explicitează atât de sugestiv motivul α , ne mai ține ancorați în zona tematică deja de mult părăsită:



Structura complexă a punții se clarifică astfel prin această fuziune a sa cu materialul tematic al Expoziției, care din extremitățile bipolarității lor tind spre o firească comuniune²⁹³:

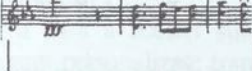
²⁹² Faptul că avem de-a face cu un discant foarte expresiv nu ni se pare suficient pentru a-l denumi segment de tema I. Aici, elaborarea motivică intențional direcționată înspre B₁ rămâne argumentul "forte" pentru opțiunea noastră.

²⁹³ Dacă în cazul fugii la Bach am amintit de «arta episodului» ca și una dintre caracteristicile de bază ale meșesugului său componistic, în cazul lui Enescu ar trebui să amintim de «arta punții» care ține de măiestria configurării unui anumit profil tematic dezvoltător. La Enescu de obicei temele I sunt în căutarea profilului lor de-a lungul întregii lucrări. De aici și această splendidă fuziune cu puntea pregătitoare a viitoarei teme a II-a. (În cartea noastră dedicată "Simfonismului enescian"-Ed.Muz., 1992, am tratat pe larg această problemă în capitolul V, intitulat Tematismului enescian). Faptul că arta punții la Enescu pornește pe un "impuls beethovenian" (deoarece am văzut în repetate rânduri această prelungire a Temei I în punte) nu poate să-i știrbească cu nimic prospețimea. Soluțiile enesciene rămân novatoare acolo unde noua fizionomie tematică se antcipă prin suprapunere peste elaborarea continuă a motivului inițial, creând premisele conturării unui vector tematic.

Puntea cu cele cinci segmente ale sale

A (α) Tema I Mi_b ms.1---7	A_v¹ α segmentul 1 8-----37	segmentul 2 38-----88	segmentul 3 89-----100	segmentul 4 101---121	segmentul 5 122---138	B (β) Grupul Tematic Secund Si_b 139-----214
Simbioza ===== temă-punte =====						

Față de această situație puntea din Repriză va avea doar trei segmente bazate pe primele segmente din puntea Expoziției:

A_v² ms. 346-----365 segmentul 1v 	A_v³ 366-----385 segmentul 2v 	transpoziții ale 385-----390 față de 83-----88 transiție	segmentelor respective 391-----402 față de 89-----100 segmentul 3'
--	--	---	---

Dezvoltarea conține cinci etape de prelucrare a materialului tematic:

tranziția spre dezvoltare

ms.211-216/217-228.....



Etapa I elaborează motivul α în stretto contrapunctat cu ostinato-ul ritmic B₃



Etapa II-a (ms.257-267) este de un pronunțat caracter episodic aducând ostinația celei x₁^v (în spiritul lui B₂) împreună cu evoluții x₁ și augmentarea lui y₁^v:



Etapa III-a continuă procesul elaborativ al lui A început în prima etapă cu același contrapunct z și z_1 :



Etapa IV-a (291-306) apare celula y_1 , x_1 în spiritul lui B_2 fiind integrată în atmosfera acelu segment 3 din punte:



Etapa V-a (307-327), prin elaborarea augmentată a lui A pregătește integrarea în repriza sa dinamică.

Rezumând forma de sonată articulată în aceasta primă mișcare a simfoniei, reținem secționarea formei în:

Expoziție Dezvoltare Repriză și Codă.

Cele două teme ale Expoziției sunt de fapt două caractere diferite.

Tema A este supusă unei dezvoltări continue, începând cu puntea (de care se leagă organic în segmentele 1 și 2); apoi trecând prin etapele I și III de dezvoltare, ajungând la culminația etapei a V-a, în care aspectul de dublă augmentare a motivului α se leagă de Repriza lui A, unde peste pedala tensionată armonic, motivul ajungând la concluzia lui definitivă din Codă.

În nici unul din aceste momente de evoluție ale temei A nu întâlnim, în afara motivului α (denumit de noi, la începutul analizei «*moto*»), vreo altă structură de referință. Prin submotivele sale, α este prezent într-un flux continuu de elaborare, care primește de fiecare dată noi și noi ipostaze structurale, direcționate însă cu precizie înspre punctele de vârf ale culminației:

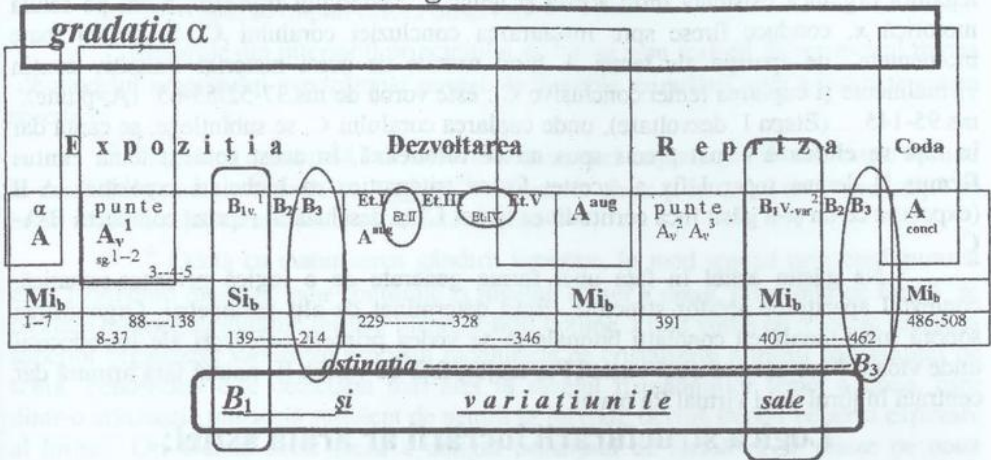
Etapa V-a - Repriză - Codă.

Tema B₁ din cadrul grupului tematic secund își valorifică invariantul său structural într-un ciclu variațional care deschide un alt parametru al structurării formei. De altfel și ostinația bazată pe materialul motivic B_3 dezvoltă în esență același flux variațional.

Privite din perspectiva acestor constatări putem emite ipoteza că cele două caractere tematice grupează materialul muzical pe două diferențiate funcțiuni ale dramaturgiei muzicale:

Tema A este tema unei dezvoltări continue iar tema B_1 cea a unui reper structural a cărei singură posibilitate de evoluție va fi variațiunea raportată la structura inițială.

Planul general al formei



4.5.11. Arthur HONEGGER

Simfonia a II-a (finalul)

Partea a III-a a acestei simfonii este concepută într-o formă bi/tri-tematică în care temele sunt personalizate tranșant printr-o fizionomie muzicală proprie. Afirmăm aceasta pentru a sublinia faptul că nici una dintre teme nu face parte dintr-un grup tematic. Hegemonia absolută a temelor față de relația tonală subordonată principal face ca această formă muzicală să-și depășească contextual toți parametrii arhetipali ai vechii sonate. Dintr-o observație superficială putem remarca o formă bitematică limitrofă cu o sonată A-B, care după o dezvoltarea a temei A să aducă repriza inversă B-A, lucrarea încheindu-se cu concluzia unei noi teme C (coral):

	Expoziție		Dezvoltare		Repriză		Coda	
introducere	A	punte	B	Et. I	Et. II	B	A tranz.	coral C
celula x	fa _# /Re	fa _#	La-do _#			Re-fa _#	do _#	Re
	1-----6	53-----68	95--142	143--178	179-200	200-213	214-230-240	290-299
	7--52	69--95						

materialul tematic:

celula x

A

B

C

La o privire mai atentă mai ales la momentul instaurării coralului C sesizăm legătura organică existentă între acesta și tema A. Materialul tranzitiv, bazat pe celula motorică x , conduce firesc spre instaurarea concluziei coralului C. Și atunci toate momentele de apariție ale temei A fiind urmate de acest material tranzitiv conțin virtualmente și cuplarea temei conclusive C : este vorba de ms.37-52/53-65 ($A_{\#}$ -punte), ms.95-145.....(Etapă I dezvoltare), unde cuplarea coralului C, se subînțelege, se caută dar în fapt se elidează - mai precis spus nu se întonează. În acest context tema **cantus firmus B** devine reperul fix al acestei forme tritematice ea încheind expoziția A-B (expoziție ce nu și-a găsit încă certitudinea temei C) și deschizând repriza compactă B-A-C.

Ne găsim astfel în fața unei forme generate de o logică prioritar-tematică, contextul aparițiilor acestor structuri fiind determinat de alți parametrii. Organizarea sonoră meta-tonală cu conotații bitonale (a se vedea primele 6 măsuri ale introducerii unde vioara I are armura unui virtual $Fa_{\#}$ major, față de vioara II notată fără armură dar centrată în jurul unui virtual Re major.

Logica structurării lucrării ar arăta astfel:

introducere celula x	Expoziție		Dezvoltare		Repriză		inversă	Coda
	A	punte B	Et. I	Et. II	B	punte	A tranz.	coral C
$fa_{\#}/Re$	$fa_{\#}$	$La-do_{\#}$			$Re-fa_{\#}$		$do_{\#}$	Re
1-----6	53-65	68 69-----95	95-142	143-178	179-200	200-213	214-230-240	290-299
	A elidare C		A elidare C					

Tandemul A-C reprezintă simbioza dintre tema dezvoltării continue A și tema rezultat C. Or în acest context simboiurile tematice devin neconforme cu realitatea care ne-ar releva grupul tematic prim A și concluzia A_1 urmat de tema a doua B, context în care **dramaturgia formei ar trebui codificată altfel.**

Astfel grupul tematic prim alcătuit din tandemul A- A_1 urmat de tema a II-a B, context în care repriza inversă devine o necesitate pentru așezarea apoteotică a temei rezultat A_1 în finalul lucrării:

introducere celula x	Expoziția A...B		Dezvoltarea		Repriza		inversă B-A= A_1	
	A	punte B	Et. I	Et. II	B	punte	A tranz.	coral A_1
$fa_{\#}/Re$	$fa_{\#}$	$La-do_{\#}$			$Re-fa_{\#}$		$do_{\#}$	Re
1-----6	53-65	68 69-----95	95-142	143-178	179-200	200-213	214-230-240	290-299
	A elidare A_1		A elidare A_1					

4.5.12. Concluzii asupra formei de sonată

Am putut sesiza parcurgând analizele că, fără excepție, lucrările ce și-au propus urmărirea dramaturgiei de sonată au respectat legile expoziției arhetipale ale unui material tematic.

material tematic.

Aici se impun câteva observații:

* Mutațiile din interiorul principiului de formă s-au realizat în perimetrul impus de modelul arhetipului expozițional numai în limitele asimilării unei gândiri tematice specifice.

** Rigoarea arhetipală care este la baza sonatei impune grupului tematic secund **în mod obligatoriu o tonalitate Majoră**²⁹⁴ deoarece chiar și în cazul unei tonalități de bază minore, relativa este tot o tonalitate majoră.

*** Odată cu maturizarea gândirii tematice, în mod special prin configurarea unor fizionomii muzicale bine conturate la nivelul **temei a doua**, principiul de formă se repliază dinspre rigiditățile inițiale înspre soluții optime. Fiind vorba de o formă tematică superior organizată subliniem procesul îndelungat de cristalizare a însăși conceptului de **temă**. Fenomenul este detectabil mai ales la nivelul fizionomiilor temei a doua, care dintr-o articulație muzicală suficient de neutră la început, devine treptat **reperul expresiv** al formei. Ori tocmai acest lucru a obligat principiul de formă să se plieze pe noua realitate. Ne referim desigur la cadrul tonal predestinat unde o temă a doua exprimată **major** în Expoziție trebuia să fie recapitulată **minor** în Repriză. Tema a doua care devine treptat reperul expresiv al formei nu mai poate jongla cu exprimarea sa fluctuantă (fie în major, fie în minor) **ea va obliga, în consecință, principiul de formă la o mutație în arhetipul recapitulativ** prin utilizarea tonalității omonime (care servește atât dezideratului de unitate tonală prin **identitatea tonice** cât mai ales constanței etosului modal prin păstrarea majorului inițial!). Aici s-au produs acele mutații asupra cărora am insistat în analize la momentul oportun. Gândirea tematică finisată în confruntările marilor secțiuni ale **dezvoltării**, pe de o parte, și cizelată, sudată prin subtilele pasagii de tranziție - acele adevărate **punți de legătură**, pe de altă parte va impune **idei muzicale tranșante pe plan expresiv**. Și mai departe întreg principiul de formă va trebui să țină cont de personalitățile tematice care le servesc.

Tematismul devine astfel expresia maturizării depline a gândirii muzicale. Iar rigorile arhetipale ale Expoziției de sonată i-a devenit aproape unicul spațiu vital²⁹⁵. Nu întâmplător se vorbește despre clasicii vienezi ca despre primii mari *sonatiști*. În procesul de adoptare a exprimării prin forma de sonată am sesizat deci și încercarea de a propune alte relații tonale în cadrul arhetipului expozițional. Era momentul reliefării depline a gândirii tematice, ceea ce a dus la hegemonia articulațiilor tematice asupra principiului de formă. Și tot aici este bine de anticipat impactul pe care l-a avut sonata asupra tuturor celelalte principii de formă. Joncțiunea sonatei cu liedul (mai precis spus *sonatizarea formelor strofice* ducând la apariția *sonatei-lente*), sau cunoscuta sudare a sonatei cu rondoul; toate acestea fiind posibile numai în clipa generalizării unei gândiri tematice hegemonice.

**** Pe această linie putem sublinia apariția **tritematismului**, la început ca o

²⁹⁴ de aici și inconvenientele recapitulării unei teme inițial majore în minorul tonalității de bază, grație acelei "cuture" a reprizei arhetipale, aspect de care am amintit de mai multe ori.

²⁹⁵ Vom vedea în paginile următoare cum sonata este capabilă să subsumeze aproape toate principiile de formă (inclusiv fuga). Mai mult chiar în romantism și-n prima jumătate a secolului XX au existat tendințe de a subordona **Genul-formei!** urmărind articularea unei Macro-sonate cât întreaga compoziție.

tema nouă în contextul dezvoltării și mai apoi ca o componentă constitutivă a arhetipului. Tema a treia încorporată *Expoziției* preia pe multe coordonate atribuțiile segmentului cadencial din vechiul grup tematic secund. Și tot pe această linie putem plasa încercările noilor orientări stilistice de a scrie sonată în afara gândirii tonal-funcționale sau, ceea ce ni se pare mai riscant, în afara gândirii cursivității elaborativ-evolutive.²⁹⁶

Ajunși cu observațiile aici credem că este necesară precizarea că vorbind despre sonată nu mai este permis de a numi **temă principală** și **temă/teme secundare**. Prin noile mutații în principiul de formă toate articulațiile tematice își au importanța lor, adeseori **tema întâi** poate deveni în dramaturgia lucrării, mai puțin importantă decât următoarele.

***** O ultimă problemă legată de forma de sonată este cea a **dramaturgiei muzicale**. La nivelul complexității acestei forme tematice se pune problema efectivă a unei concepții de dramaturgie autentică. Temele muzicale nu sunt niște idei muzicale oarecare ci reprezintă tot mai evident niște fizionomii muzicale simbol, adevărate «personaje muzicale». Ajungând aici subliniem doar faptul că sub nici un motiv conceptul de «personaj muzical» nu trebuie coborât la nivelul portretului comun al ființei simbol ca și verigă pentru o acțiune dramatică²⁹⁷. În contextul arhetipului expozițional se propun două caractere muzicale care se exprimă după anumite reguli (coagulate printr-un arhetip expozițional) și nu cum se crede că doar din «inspirație». Caracteristicile unor bune teme de sonată ar trebui discutate mai pe larg la un curs de stilistică împlinit cu observațiile estetice corespunzătoare²⁹⁸. La nivelul analizei muzicale primare unde se găsește demersul nostru nu putem decât să consemnăm, schema, arhetipul expozițional și evoluția formei după un anumit plan.

Dar în majoritatea analizelor parcurse ar mai fi trebuit reliefat încă ceva esențial: expresia muzicală, sau mai precis ce se dorește a ni se transmite. Analiza muzicală se va împlini abia de acolo mai departe²⁹⁹.

4.6. *Privire de ansamblu asupra formelor cu arhetip expozițional*

Dorim la încheierea acestui capitol să revenim asupra principiilor de formă bazate pe **arhetipul expozițional**.

Atât la fugă cât și la sonată **Expoziția** este acea articulație a formei care îi configurează profilul marcându-i însăși **rațiunea de a fi**. Tema, respectiv teme

²⁹⁶ Problema este de o complexitate deosebită deci ne oprim cu observațiile doar la suprafață. Se naște întrebarea dacă noile organizări sonore pun la dispoziția materialului tematic acel teren propice ființării în contextul unei dramaturgii. O a doua dilemă se conturează atunci când o formă tematică este forțată de a exista printr-un limbaj declarat netematic. Gestul pare cel puțin bizar dacă nu chiar rigid ca rezultantă a unei prejudecăți tradiționale.

²⁹⁷ Încercările compozitorilor romantici de a scrie «muzică programatică», lăudabile în esența lor (încercări care au creat și genuri muzicale proprii), sunt departe de capacitatea limbajului muzical de a se derula după legile unei dramaturgii specifice. Aici abia maturizarea muzicii instrumentale (în sine) a fost cea care a deschis nebănuite posibilități de exprimare a sensibilității omenești. De acum mai departe va trebui să intervină estetica muzicală pentru a dezbate pe larg această problemă.

²⁹⁸ Pentru că la cursul practic de compoziție maestrul atinge în mod inevitabil aceste probleme. Iată de ce un compozitor primește în mod inevitabil mai multă informație, de unde și o altă perspectivă a sa în abordarea analizei muzicale.

²⁹⁹ Aspecte pe care le vom atinge în proiectatul volum doi al acestui tratat. Analiza dramaturgiei muzicale este una din fațetele abordării unei analize muzicale; iată de ce i-am rezervat un spațiu corespunzător în volumul pe care dorim să-l intitulăm "Strategii în abordarea unei analize muzicale"

generează arhetipul și nu invers. Ideile muzicale care sunt scrise și pentru a servi un anumit cadru relațional nasc perspectiva expoziției matriciale. Virtualitățile dezvoltătoare ale acestor teme deschid perspectiva comentariului, a evoluției, a confruntărilor specifice limbajului sonor, de unde se va impune cu tot mai multă evidență osatura unei dramaturgii muzicale. De aici retroproiectarea unei noi concepții asupra temei muzicale³⁰⁰.

Cadrul matricial impunea transpoziția în anumite cazuri:

Relația **Dux-Comes** este în fugă o condiție a expoziției arhetipale aidoma corespondențelor dintre segmentele Expoziției și ale Reprizei din sonată; în ambele cazuri se impuneau cu necesitate utilizarea unor **transpoziții riguroase** (transpoziții născute din logica dictată de un cadrul tonal predestinat).

Grație **Arhetipului expozițional** se realizează cele mai spectaculoase **modulații prin structură**. Astfel de relații tonale exprimate prin articulații muzicale binecunoscute sunt consecința unei gândiri arhetipale oglindită de un material tematic consubstanțial principiului de formă. Or de aici mai departe problema se poate aprofunda la nivelul stilisticii și al esteticii muzicale.

Am dori să revenim la problema tematismului. Din debutul acestui capitol s-a subliniat că la nivelul formelor muzicale complexe apare **tema-rațiune a formei**. Dacă tema de fugă prin cele două ipostaze ale sale poate fi omologată cu sămburele formei și derularea sa după legile expoziției s-ar putea denumi articulație obligatorie de formă, în cazul sonatei lucrurile sunt puțin mai complexe. În mod paradoxal în cazul fugii expoziția are două deziderate simple (acumularea planurilor polifonice și deschiderea acestora cu Dux sau Comes), în cazul sonatei relația tonală dintre cele două lumi tematice este fixată prin cerințele principiului de formă, în schimb există o libertate maximă în utilizarea discursului muzical³⁰¹. Sonata deschide astfel cea mai optimă perspectivă pentru derularea unei dramaturgii muzicale în sine³⁰². Legătura sonatei cu configurarea materialului tematic este totală (chiar dacă din coordonatele impuse de arhetipul expozițional nu pare a se reliefa așa ceva). Aici este nevoie să revenim la conceptul de dramaturgie muzicală precizând clar și fără echivoc: **arhetipul expozițional permite propulsarea tematismului în primul rând din perspectiva sămburelui său dramaturgic**. Expresia grupelor tematice nu este și nici nu poate fi indiferentă³⁰³. În funcție de această expresie va fi derulată pe mai departe forma muzicală. Iată de ce formele muzicale bazate pe un Arhetip expozițional (fix-riguros-echilibrat-predestinat) permit o așa de mare libertate în desfășurarea lor, libertate nemăiîntâlnită la nici un alt principiu de formă. Suntem postați în miezul rafinamentelor de limbaj, unde prin convențiile reperelor putem defini, gradațiile psihologice, relațiile conjuncturale și geografia discursului nostru. Iar de aici mai departe va trebui doar să găsim cele mai

³⁰⁰ Conștiința de temă-rațiune a formei s-a cristalizat relativ târziu astfel încât abia acum putem avea o perspectivă reală asupra însăși conceptului de temă (așa după cum l-am schițat în a doua secțiune a prezentului tratat).

³⁰¹ De aici și dilema dacă fuga este o formă sau o tehnică a limbajului polifonic.

³⁰² De aici și fascinația pe care a imprimat-o generațiilor întregi de compozitori. Sonata prin exprimarea sa cea mai complexă Simfonia rămâne și astăzi un ideal, mai mult sau mai puțin mărturisit.

³⁰³ Aici este de-acuma obligatoriu ca tematismul formelor bazate pe Arhetip expozițional să fie studiat ca problemă prioritară pentru exprimarea dramaturgiei muzicale propriu-zise.

naturale mijloace de a ne exprima intenționalitatea creatoare.

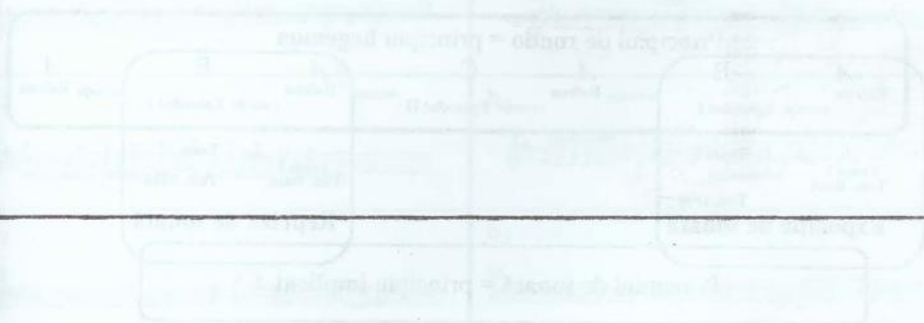
Paradoxul formelor bazate pe *Arhetip expozițional* este tocmai deplina libertatea pe care o oferă în procesul de coagulare a discursului muzical care-i urmează. Rigoarea arhetipală a unui *proposta tematic* permite plasarea materialului descris acolo cu o dezinvoltură greu de imaginat în contextul altor principii de formă. Creația muzicală devine aici creație deplină, însă numai la nivelul unui profesionalism bine însușit.

C.D.⁷

Forma de Sonată

C.D.⁸

Forma de Sonată



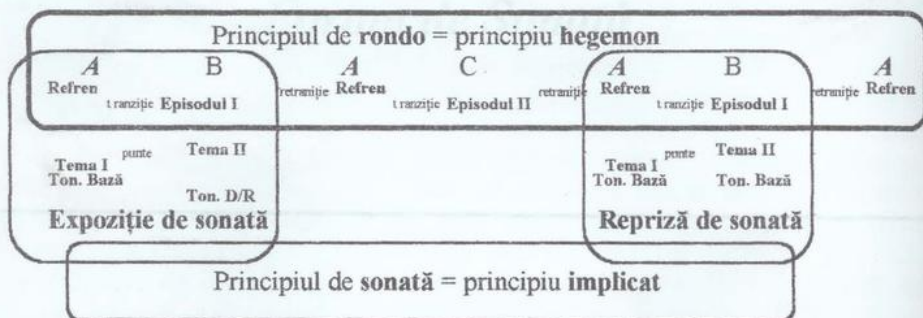
CAPITOLUL 5

Îmbinarea diferitelor principii de formă

La fiecare dintre capitolele anterioare am fost tentați de a pune în discuție problema îmbinării principiilor de formă deoarece fenomenul este sesizabil în foarte multe cazuri³⁰⁴. La Rondoul clasic de pildă am amintit că din joncțiunea sa cu sonata se naște Rondoul-sonată, care, în mod inevitabil, va fi un **rondo-bitematic**. Dar sonata prin disponibilitățile ei, practic nelimitate, va secunda în anumite epoci stilistice aproape toate principiile de formă³⁰⁵. Tot așa cum anumite tipologii strofice (cu cât sunt mai complexe) vor putea subsuma alte principii de formă. Considerând problema deschisă în acest capitol vom dezbate doar două aspecte primul, o realitate obișnuită: Rondoul sonată și al doilea aspect: fuga-sonata.

5.1 Rondoul-sonată

Esența acestei îmbinări constă în repetarea primului episod al rondoului, pe de-o parte și conceperea refrenului alături de tranziție și primul episod în legitățile arhetipale ale sonatei, pe de altă parte. În acest fel repetiția primului episod împreună cu refrenul va deveni indubitabil repriză de sonată. Dar principiile de formă care se împătrund ar trebui privite în simultaneitatea lor, adică așa cum de fapt ni se oferă în realitate:



5.1.1 Ludwig van Beethoven

Concertul de vioară (op.61, rondoul final)

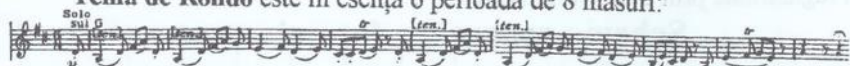
Finalul concertului de vioară este scris într-o formă de rondo-bitematic

³⁰⁴ Formă pură nu există! În fond fiecare lucrare muzicală își configurează propria sa arhitectonică. Principiile de formă vin să surprindă categoriile arhitectonice cele mai caracteristice. Pe linia firescului este deci posibilă și îmbinarea mai multor principii de formă.

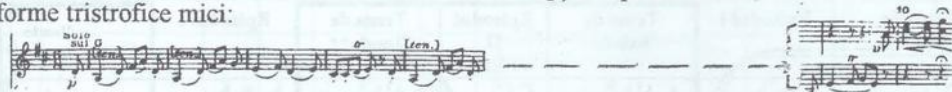
³⁰⁵ Clasicii și romanticii, după cum am mai afirmat, au fost cu precădere "sonatiști" incluzând în articulația elastică a formei (în dezvoltare deci) o sumedenie de alte principii de formă subsidiare (variațiuni sau fugă de pildă).

cu implicarea în egală măsură și a principiului de sonată.

Tema de Rondo este în esență o perioadă de 8 măsuri:



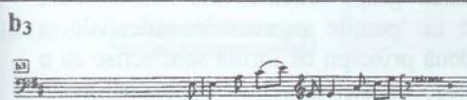
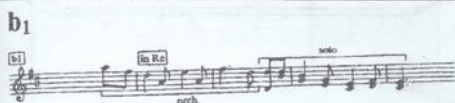
Această perioadă se prezintă în schimb, cu excepția reprizei finale, în contextul unei forme tristrofice mici:



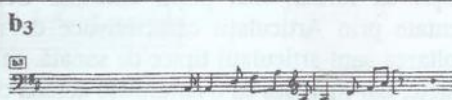
Cele două episoade sunt concepute diferit, atât din punct de vedere al materialului muzical cât mai ales din punct de vedere structural.

Episodul B devine în egală măsură și Tema a II-a de sonată (având chiar segmentarea caracteristică b_1 , b_2 și b_3); la prima apariție este expus în **La major**, iar la a doua apariție în **Re major** (funcție de locul într-o expoziție sau într-o repriză de sonată):

în **La major**



în **Re major**



Episodul C este episodul central al acestei forme simetrizate prin reluarea primului episod și, în acest caz, se prezintă ca un adevărat «Trio» (expus în sol minor, deci omonima subdominantei). Ca structură este un **Bistrotic cu repriză** ce se repetă riguros, repetițiile reprezentând adevărate **Variațiuni tip Double** (realizată constant între vioara solo și fagot):



Fig solo
(V solo ornamental)

Tranzițiile dintre Refren și Episodul I primesc rol de punte, iar Retranzițiile sunt realizate cu regularitate prin motivul inițial α .

Schema generală a formei

Tema de Rondo	Episodul I	Tema de Rondo	Episodul II «TRIO»	Tema de Rondo**	Episodul I	Rondo
A A'A _v ¹ tranziție	b ₁ b ₂ b ₃ b ₁ v retranzizie	A A'A _v ² tranziție	C C ₁ C'C ₁ retranzizie	A A'A _v ¹ tranziție	b ₁ b ₂ b ₃ b ₁ v retranzizie	Coda A
1-8—44 45—58	59—76 77—92	93—116 117—126	127-158 173	174—216 217-232	233—247 —278 *	-292—359 —291
Re	La la La	Re	sol	Re	Re/re/ Re	-La _b ev. Re
Tema I punte	Grupul tematic secund			Tema I punte	Grupul tematic secund	Coda
Expoziția de Sonată		Repriza de Sonată [cu Codă]				
		* interpolarea cadenței de virtuozitate				

**implicarea și a unei tipologii tristrofice limitrofe cu tradiția "da capo" datorită caracterului de trio al episodului II

5.2 Joncțiunea sonată-fugă:

Wolfgang Amadeus Mozart

Cvartetul în SOL major (K v 387 Finalul)

În finalul acestui cvartet de Mozart întâlnim o joncțiune (a două principii de formă) mai puțin utilizată. Cele două grupe tematice ale sonatei sunt prezentate prin Articulații caracteristice de fugă iar punțile segmentele cadențiale și dezvoltarea sunt articulații tipice de sonată. cele două principii de formă sunt scrise cu o acuratețe, dar mai ales cu o naturalețe demnă de personalitatea marelui compozitor.

Expoziția de sonată este cuprinde deci expoziția de fugă (a temei A) ca și bloc tematic prim, o punte cu două segmente, expoziția de fugă (a temei B), contraexpoziția (temelor B-A) și temele de încheiere, ca și bloc al grupului tematic secund.

Tema întâi A este deci expoziția de fugă a temei A care se prezintă în cele două ipostaze de Dux și Comes:



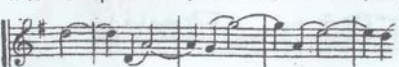
[tema fiind modulară va prezenta în ipostază de răspuns cuvenitele mutații].

Construcția canonică a acestei expoziții este ajutată de cele două contrasubiecte:

@@@@@@@@@ contrasubiectul 1



***** contrasubiectul 2



1 Sol	2	3	4	5	6	7 Re	8	9	10	11 Sol	12	13	14	15 Re	16	17 Sol
----------	---	---	---	---	---	---------	---	---	----	-----------	----	----	----	----------	----	-----------

Urmează o punte caracteristică de sonată cu două segmente:

54

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style. The second staff is a bass clef, likely for a basso continuo or a second voice part. The music is written in a single system, with a repeat sign at the end. The handwriting is in ink on aged paper.

expoziții de fugă și două segmente tipice pentru temele de încheiere.

B₁ expoziție de fugă bazată pe tema B

în Dux

In Comes 

contrasubiectul 3 ++++++

V _I																
----------------	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

B₂ se prezintă printr-o Expoziție de fugă dublă bazată pe contraexpozițiile temelor

A și B³⁰⁶ context în care va apare și un al patrulea contrasubiect:

((((((((((((((((



V_I 

V_{II} 

V-la 

V-cl 

pe da lă

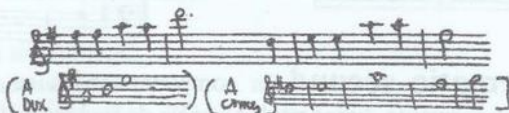
69 70 71 71 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85

Re La Re La

B₃ (ms.92-107) fixează tonalitatea prin relația I-V cu o formulă ritmico-melodică ce provine din A:



B₄ (ms.108-124) este o adevărată temă de încheiere fiind o sinteză din ipostazele Dux și Comes ale lui A:

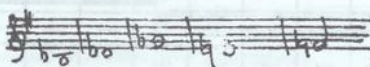


Dezvoltarea conține două etape:

Etapa I (ms.125-142) acumulează polifonic motivul de legătură z:



Etapa II (ms.143-174) continuă ascendența armonică pornită în etapa precedentă (de la sib-sol-sol^V folosindu-se de ipostaza Dux a lui A)



Ajuns pe sol^V urmează drumul modulatoriu de reîntoarcere, dispus deci în cvinte

³⁰⁶ În acest caz este vorba de contraexpoziție deoarece se urmărește în egală măsură atât acumularea planurilor polifonice cât și deschiderea acestora cu una din ipostazele tematice! Fuga dublă se realizează prin **contraexpoziția A** suprapusă peste **contraexpoziția B**.

descendente (sol^{V7}-do^{V9}-fa^{V7}-sib^{V7}=la^{IV}6#₅-la^{V7}).

Dezvoltarea se înscrie pe linia unei permanente evoluții armonice, aducând mai puține elemente de tratare polifonică, prin aceasta contrastând puternic cu blocurile expoziționale care sunt expuse în rigori arhetipale de fugă.

Repriza este puternic dinamizată debutând direct cu cele două segmente de punte, care sunt identice ca și fizionomie, debutând însă la subdominantă pentru a ajunge firesc la tonalitatea de bază a grupului tematic secund.

Și aici se pornește de la segmentul B₂, care suprapune cele două teme A și B în altă combinație polifonică:

V _I													
V _{II}													
V-la					++	++	++	++					
V-cl					++	++	++	++					
	209	210	211	212	213	214	215	216	217	218	219	220	221

B₃ este reluat static (dar în tonalitate de bază) iar B₄ de asemenea.

Coda este o replică a dezvoltării în ceea ce privește etapa I fiind scrisă pe baza aceluiași motiv de legătură :



iar în etapa a doua a codei discursul muzical se încheie cu un stretto a temei A :

STRETTO

DUX

COMES

DUX

COMES

DD

6-5 I

4 3

Schema generală a formei

E x p o z i ț i a		p u n t e		B ₁	B ₂	tranziție	B ₃	B ₄
A		segmentul 1		segmentul 2	expoziția de fugă	expoziția de fugă		
A				B	A-B			
1-----17		39-----51		51-----69	69-----85	85-----91	92-----107	108-124
Sol		Re Re						Solv

Dezvoltarea

Etapa I	Etapa II
125-----142	143-----174
mi-si-fa#-do#-sol#-re#-sib	sib-fa-sol-do-fa-sib/la--do/Do _v

Repriză dinamică

Coda

puntea	B ₂	B ₃	B ₄	Etapa I	Etapa II
segmentul 1/ segmentul 2	repriza de ev.cad fugă A-B				repriza de fugă stretto A
175-----197/ 197-----209	209-----220/ 221-----234	235-----250	250-----266	267-----281	282-----297
Do	Re Sol				

... **and** ...

1.1.1. *Enthalpy of formation* ΔH_f° (kJ/mol)

ORGANIZAREA GLOBALĂ

a timpului muzical ca simbioză dintre formă și gen

CAPITOLUL 1

Gândirea ciclică

și împlinirea formei prin gen

Înainte de a dezvolta conceptul de gândire ciclică dorim să pornim de la observația că a apărut în momentul când s-a maturizat conștiința de gen muzical ca întreg. Abia atunci creatorii și-au pus problema utilizării unor elemente de construcție muzicală comune mai multor Secțiuni ale Întregului. Genul muzical (respectiv întregul creației muzicale) în ipostazele multipartite, înseamnă în sine un ciclu de câteva mișcări muzicale. Ori dacă părțile ciclului sunt marcate de segmente muzicale simbol, comune mai multor părți, înseamnă că ne găsim în fața unei gândiri intenționat ciclică.

Am dori totuși să legăm acest aspect și de configurarea unei «dramaturgii» exprimată prin și pentru limbajul sonor³⁰⁷. Aici gândirea ciclică împlinește același rol ca și reprizele în anumite tipologii formale. Reperetele ciclice făcând rēcul la memorie substituiesc acea lipsă a certitudinilor concrete din limbajul muzical pur³⁰⁸.

1.1. Repere ciclice în configurarea genurilor multipartite.

1.1.1. Ludwig van BEETHOVEN

Simfonia a V-a op.67

Cele patru mișcări ale Simfoniei a V-a sunt concepute sub semnul unității depline a ciclului, celula-motivică generatoare α

făcându-și vie prezența pe parcursul întregului ciclu. Dacă în prima mișcare conciziunea formei de sonată este marcată în primul rând de claritatea reperelor motivice α ³⁰⁹, în mișcarea a doua variațiunile duble vor urma pentru moment exprimarea unui relativ contrast față de început³¹⁰. Ultimele două mișcări vor utiliza, în schimb, o nouă ipostază a celulei generatoare sub aspectul motivului ritmic α_1 :



³⁰⁷De la începutul acestui Tratat am precizat că după opinia noastră muzica își are un limbaj al său propriu și construindu-și unități semantice specifice, este capabilă să exprime ceva coerent prin sine. Încercările de «a explica muzica» sunt sortite eșecului atâta timp cât o obligăm să fie exprimată prin alte limbaje (o traducere rămâne în ultima instanță o trădare). În artele sincretice se urmărește gradajia psihologică pe mai multe canale, și atunci limbajul muzical fiind doar una din dimensiunile comunicării este subordonat de obicei celorlalte. Toate artele prin diferențele lor specifice sunt legate de concret: linia din desen ne împinge spre asocieri concrete, culoarea din pictură idem, volumul materiei sculptate de asemenea, cuvântul literaturii să nu mai vorbim; singur sunetul nu ne cheamă la nimic concret! De aici nevoia de a-i explica limbajul cvasi abstract care-l generează. Atunci când ne exprimăm exclusiv prin limbaj sonor, fără adjuvant literar-poetic, sau fără suportul dramaturgic al unui libret, în calitate de muzicieni avem sentimentul artei muzicale pure. Aceasta nu exclude vocea care liniștit poate să se exprime fără text prin vocaliză! Este un stadiu atins de limbajul muzical, stadiu ce ne permite astăzi să reevaluăm poziția muzicii ca limbaj în perimetrul celorlalte limbaje. Și atunci să începem a gândi la o «dramaturgie muzicală» independentă și deasupra dramei muzicale sau a teatrului muzical.

³⁰⁸Într-un Eșeu al nostru dedicat metaforei muzicale (tipărit în volumul "Muzica noastră cea spre ființă") explicăm cazul de "metaforă relevatorie" a onomatopeli. Sunetele care formează conturul concret a unui semnal, a unui peisaj etc., și prin aceasta raportându-ne la concret își justifică prezența în creația muzicală cultă în perimetrul rafinamentelor stilistice, fiind în esență metafore muzicale. În copilăria muzicii programatice s-a abuzat chiar de astfel de metafore (vezi de pildă semnale de corni de vânătoare, diverse triluri de păsări, șuierat, susur, ș.a.). Revenind la onomatopee facem o asociere cu izvorul primar al grupei instrumentelor idiofone din cadrul compartimentului de percuție. Aici onomatopeea timbrală frustă a evoluat până la rafinate realități organologice (vezi marimba, vibrafonul, jocul de clopoței etc.). Există și instrumente idiofone care pot fi utilizate ca și simbol sonor (vezi clopotele tubulare sau toaca - recte simandra) sau ca citat (vezi toba mare, mică, etc.).

³⁰⁹În analiza noastră asupra formei de sonată a acestei părți (a se vedea paragraful respectiv) am citat la un moment dat rezumatul formei marcat de evoluția celulei motivice generatoare.

³¹⁰Analiză care de asemeni poate fi revăzută în cadrul capitolul variațiunilor libere.

Între partea a III-a și a IV-a există o amplă tranziție scrisă de autor în vederea fuziunii organice dintre aceste două ultime mișcări. Dar pe lângă intenția declarată de *Attacca* (notat în partitură) rămâne materialul muzical comun părților, material bazat pe intonațiile motivului ritmic α_1 :

În partea III-a



În partea IV-a



Recapitulând reperele ciclice ale întregii Simfonii putem reține următoarele:

I Allegro con brio

(sonata bitematică bazată pe celula motivică α)



II Andante con moto

(variațiuni duble)

III Allegro

ms. 19-45 133-140 255 324 [tranz]



IV Allegro

(Sonată)

ms. 160-206



1.1.2. Ludwig van BEETHOVEN

Concertul pentru vioară (op.61)

Concertul instrumental clasic păstrează caracteristicile genului (adică alternanța Articulațiilor Tutti solo) dar ele se realizează pe alte tipare formale. Prima mișcare este un Allegro de sonată, a doua mișcare o formă de lied sau de variațiuni, partea a treia un rondo (mono sau bitematic). Pentru partea întâi subliniem anumite rigori care sunt impuse de acest gen: Marele tutti este prezentat în ipostaza unei Expoziții de sonată, expoziție care însă nu departajează tonal cele două teme. Cu alte cuvinte ambele teme sunt expuse în tonalitatea de bază (aidoma viitoarei reprize)³¹¹.

Materialul tematic al expoziției se prezintă în felul următor:

³¹¹ Aici se poate sesiza drumul evolutiv al concertului instrumental clasic, de la o introducere orchestrală cu un anumit material tematic (de obicei tema întâi și eventual tema cadențială din B₃), până la expoziția dublă: prima expoziție cea Tutti și a doua cea solo (unde se va modula pentru tema a doua în sfera tonală cerută de arhetipul expozițional). Concertul mozartian este cel care ne-ar putea ilustra întreg drumul de la o simplă introducere orchestrală până la o expoziție incompletă. Am ales concertul de vioară de Beethoven deoarece aici s-a realizat un adevărat echilibru între cele două expoziții.



Planul general al formei părții întâi

Expoziția de orchestră

A ₁ A ₂	punte	B ₁	B ₂	B ₃	vioară solo tranziție
Re 1-9 10-18	segm.1 segm.2 segm.3 Re Si _b sol Re _v 18-27/ 35-42 28-35/	B _{1v} Re re 43-50 51-[-57-62]---64	Re 65-77	Re 77-84 [85-88/	lărgire 89-100/101

Expoziția cu vioară solo

A ₁ A ₂	punte	B ₁	B ₂	B ₃	tranziție evoluție cadențială
Re 102-109 110-117	segm.1 segm.1v segm.3 Re --La La _v 118-125 134-143 126-133	B _{1v} La la 144-151 152-[-163]---165	La 166-177	La 178-185 [186-200	200-205

Dezvoltarea

Expoziția variată [primul val al dezvoltării]

A ₂	punte	B _{1/A₂}	B ₂	B ₃	vioară solo tranziție
La 206-233	segm.2 segm.3 224-230 231-238	B _{1v} La la 239-246 247-[-253-58]-260	re 261-271	Do 272-279 280-283	lărgire 284-299

[al doilea val al dezvoltării]

A ₁	A ₂	A ₃ [punct culminant expresiv]	retranziție
300-307	308-328	sol 329-330-----345-----357	357-363/364

Repriza

A ₁ A ₂	punte	B ₁	B ₂	B ₃	tranziție evoluție B ₃
Re 365-373 374-382	segm.1 segm.1v segm.3 Re -- Re _v 382-385 408-417 386-408	B _{1v} Re re 418-425 1426-439	Re 440-451	Re 452-460 [460-----478	

Coda Repriza variată

A ₂	punte	cadența solistului	B ₁	B ₃	evoluție B ₃
Re 479-480-96 497-503	segm.2 segm.3 504-510		Re 511-518	Re 518-----522 523-535	

Demn de reținut în acest caz este rolul aparte pe care-l are arhetipul expozițional atât în configurarea formei de sonată cu două dezvoltări (unde valul prim al dezvoltării este o expoziție variată și coda o repriză variată), cât mai ales în definirea specificului genului concertant prin rigoarea celor două expoziții:

Expoziția-Tutti și Expoziția-Solo.

Între aceste "blocuri structurate arhetipal" se înserează al doilea val al dezvoltării care elaborând grupul tematic prim ajunge prin evoluția sa melodică să articuleze acel punct culminant expresiv A_3 , care după cum vom vedea este în strânsă legătură cu mișcărilor următoare:

* Partea întâi formă de sonată

[cu tematica A_1 partea I A_2 partea I și B_1 partea I B_2 partea I B_3 partea I]

Expoziția-Tutti	Expoziția-Solo	Expoziția-variata ₁	Elaborarea A_{1-2} partea I	culminația expresivă A_3 partea I	Repriza	Repriza - variata ₁
Re	Re-La	La	sol	sol	Re	Re

** Partea a doua formă de variațiuni

[cu tematica A partea II variațiunile sale și episodul expresiv B partea II -înrudit cu A_3 partea I]

Tema A partea II	Var. I, Var. II, Var. III	ep. B partea II var. A_3 partea I	Var. IV, Var. V,	ep. B partea II var. A_3 partea I	Var. VI, Var. VII
Sol	Sol	Sol	Sol	Sol	Sol

*** Partea a treia formă de rondo-sonată

[cu tematica A partea III, B partea III și episodul central C (înrudit de asemenea cu A_3 partea I)]

A partea III	B partea III	A partea III	Episodul C var. A_3 partea I	A partea III	B partea III	A partea III
refren	Episod I	refren	Episod II	refren	Episod I	refren
Re	La	Re	sol	Re	Re	Re

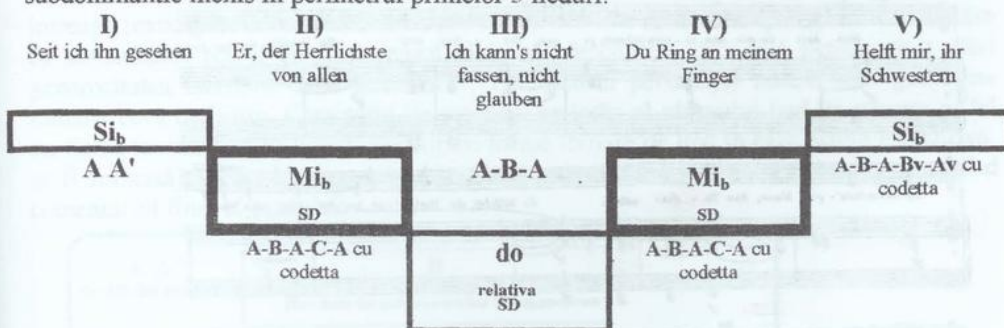
Înrudirea evidentă dintre punctele culminante expresive ale tuturor părților, respectiv dintre A^I_3 și episodul B^{II} precum și episodul C, centrate tonal în zona subdominantei sol/SOL arată astfel:



1.1.3 Robert SCHUMANN «Frauenliebe und Leben»

(Ciclul de lieduri op.42 pe versurile lui Albert Chamisso)

Aici am dori să privim acest ciclul de lieduri prin prisma procedeelelor de realizare a unității de ciclu deoarece cele 8 poezii ale lui Albert Chamisso³¹², care au stat la baza liedurilor, conțin virtualitatea unui autentic libret. Aici dramaturgie este urmărită de către Schumann într-o evoluție temporală unidirecționată în care nu este posibilă nici o intervenție³¹³. Chiar dacă, aparent, primele 5 lieduri au independență deplină grație structurărilor precis conturate, atât în articulațiile strofice ce se închid în tipologii de formă muzicală adecvată acestui gen miniatural, cât mai ales datorită comentariului pianului³¹⁴, subliniem totuși că ordinea succesiunii lor nu putea fi alta decât aceea aleasă de compozitor. Propunându-ne de a rămâne în raționamentul nostru doar la câteva argumente pur muzicale, pentru moment găsim suficientă sublinierea circuitului subdominant închis în perimetrul primelor 5 lieduri:



Pe planul structurării formei muzicale, primul lied, un bistrofic de tipul A A'(limitrof cu un monostrof de tip A)³¹⁵ este punctul de plecare pentru împlinirea fie în obișnuitul A-B-A cu epilog (ca în liedul III), fie în implicarea strofei de bază într-o mică formă cu refren de tipul A-B-A-C-A cu codetta (ca în liedurile II și IV) sau chiar tripentastroficul A-B-A-Bv-Av cu codetta (din liedul V). În felul acesta punctul de pornire în simplitatea lui structurală impulsionează evoluțiile ulterioare fie prin adăugarea mijlocului și a reprizei, fie prin alternanța de tip refren cu material episodic contrastant³¹⁶.

³¹² Albert Chamisso (1781-1838) scriitor și naturalist, prieten al lui Schumann.; a scris proză fantastică ("Extraordinara poveste a lui Peter Schlemihl") precum și lucrări în domeniul zoologiei vertebratelelor.

³¹³ I) *Seit ich ihn gesehen* (Când l-am văzut); II) *Er, der Herrlichste von allen* (El cel mai frumos din lume); III) *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben* (Nu pot să-nțeleg nu pot crede); IV) *Du Ring an meinem Finger* (Inel din al meu deget); V) *Helft mir, ihr Schwestern* (Ajutați-mă surioare); VI) *Susser Freund, du blickst* (Prieten drag); VII) *An meinem Herzen, an meiner Brust* (La pieptul meu, la inima mea) VIII) *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan* (Tu ce mi-ai dat prima durere prin moartea ta). Poezii reunite în titlul generic *Frauenliebe und Leben* cecace ar însemna *Dragoste de femeie și de viață* (dar într-o retroversiune mai apropiată de sintagma germană ar fi *Viață și dragoste de femeie*)

³¹⁴ Pianul prin tranzițiile și în special prin epilogurile sale conduce sau concluzionează cum nu se poate mai bine fiecare poezie în parte.

³¹⁵ Din punct de vedere muzical strofele A și A' sunt identice ele putând fi reunite într-un monostrof mare.

³¹⁶ Din punctul de vedere al dramaturgiei de care aminteam la început, până aici se consumă un prim ciclu al vieții: de la *Când l-am văzut*, până la pregătirea de nuntă *Ajutați-mă surioare* (ambele în Si_b monostrof-tripentastrof) prin cele două obsesii (forme cu refren) ale liedurilor II (*El cel mai frumos din lume*) și IV (*Inel din al meu deget*) ambele în tonalitatea majoră a subdominantei Mi_b, raportate la «cumpăna» întrebării *Nu pot să-nțeleg nu pot crede că el m-a ales pe mine* (din liedul III exprimat în relativa minoră a subdominantei-deci do prin echilibratul A-B-A). Primele cinci lieduri oglindesc de fapt acel *Frauenliebe*.

Liedurile VI și VII sunt scrise în zona tonalităților majore cu diezi, Sol (omonima relativei) și dominantă sa **Re**, reprezentând momentul plin al vieții³¹⁷, realizate în forme strofice ternare cu epilog, chiar dacă liedul VII va implica în construcția sa și ceva din principiul variațional:

Liedul VI (Sol)

Susser Freund

A B A epilog

Liedul VII (Re)

An meinem Herzen, an meiner Brust

[tema]

A A_v Var.I Var.II epilog

Str.I Str.II Str.III

Ultimul lied privit în sine este un monostrofic, articulația respectivă fiind o construcție hexafrazică: 2 fraze antecedente, 3 fraze mediene, o frază cu consecvența imperfectă³¹⁸: **a**-3 măsurile **a'**-3 măsurile / **m**₁-4 măsurile **m**₂-4 măsurile **m**₃-4 măsurile / **c**-3 măsurile

Adagio (Quasi tutti)

Nun hast du mir den er-sten Schmerz ge-tan, der a-ber traf. Du schläfst, du har-ter, un-barm-herz-ger Mann, den To-des-schlaf. Es blüh-est die Ver-lass'-ne wur-ach hin, die Weiss-ist leer-ig ist leer. Ge-lie-bet hab'ich und ge-lebt, ich bin nicht la-bend mehr, ich zieh' mich in mein Irre-rae still zu-rück, der Schlei-er fäll, da hab'ich dich um-mein ver-lor'-nen Glück, du hei-ne Stett.

Walt dein. Bis-danio

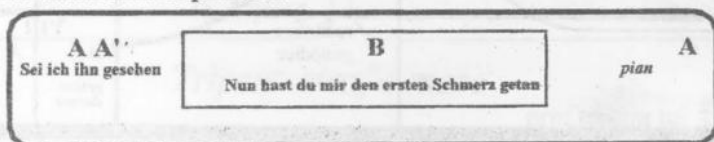
O primă încheiere a acestei idei muzicale deschise (foarte plauzibilă din punct de

³¹⁷Prieten drag (liedul VI) și La pieptul meu în inima mea (liedul VII) oglindesc în fond viața femeii (deci acel Frauenleben).

³¹⁸Este în fond un adevărat bocet, un recitativ melodic de un dramatism copleșitor, tu care prin moartea ta mi-ai dat cea mai mare durere; moartea ce întrerupe brusc atât dragostea cât și esența femeii de a mai fi (Frauenliebe und Leben se încheie aici prin moartea celui care a prins contur atunci odată când a fost să fie văzut).

vedere muzical) ar fi aceea sugerată de noi prin alăturarea concluziei liedului VI (dein Bildnis)³¹⁹. Nici chiar sugestia poetică n-ar face o notă discordantă întrucât portretul celui prea-viu își justifică locul chiar și în atmosfera apăsătoare generată de trecerea sa în eternitate.

Dar Schumann găsește o soluție mult mai rafinată. Acestui lied i se adaugă acel amplu epilog bazat pe materialul muzical al primului lied (Când l-am văzut). Acel «*Seit ich ihn gesehen*» are o dublă funcționalitate: este rostit atât pentru împlinirea consecvenței imperfecte a ultimului lied, cât mai ales pentru încheierea întregului ciclu. Nu ne surprinde faptul că pianul singur își asumă această responsabilitate atâta timp cât vocea, acea expresie muzicală a textului poetic, s-a încheiat odată cu poezia. Împingerea comentariului pianului în sfera amintirii absolute (de această dată) «*Seit ich ihn gesehen*» înrămează sensul unei existențe, sens găsit odată cu același «*Sei ich ihn gesehen*» de unde s-a născut însăși esența ciclului în numita «*Frauenliebe und Leben*», și față de care întreaga invocație a ultimului lied «*Nun hast du mir den ersten Schmerz getan*» ne-ar lăsa cu sentimentul celui gol fără sensul nici unei deschideri, deci fără puțința de a oferi generozitatea eternului «*ich gesehen*». Or pentru personajul nostru «*ich gesehen*» rămâne ceva definitiv. Caracterul de recitativ melodic al ultimului lied își găsește astfel un firesc loc mediu în logica unei tipice forme ternare de lied în care Strofa expozitivă ar fi formată din dubla expunere a lui A în primul lied și repriza acestuia rămânând comentariul final al pianului:



Fără a se utiliza tehnica leitmotivului materialul întregului ciclu este cât se poate de organic conceput printr-o substanță celulară comună care favorizează anumite "rezonanțe motivice":

The image shows a musical score for the song 'Frauenliebe und Leben' by Robert Schumann. It features vocal lines and piano accompaniment. Roman numerals I, V, VI, and B are used to mark specific measures across the score, illustrating the 'resonance motifs' mentioned in the text. The lyrics are in German.

(I) Seit ich ihn ge - se - hen, gläub' ich blind zu sein;

(V) Helfi mir ihr Schwes - tern freund - lich mich schmücken,

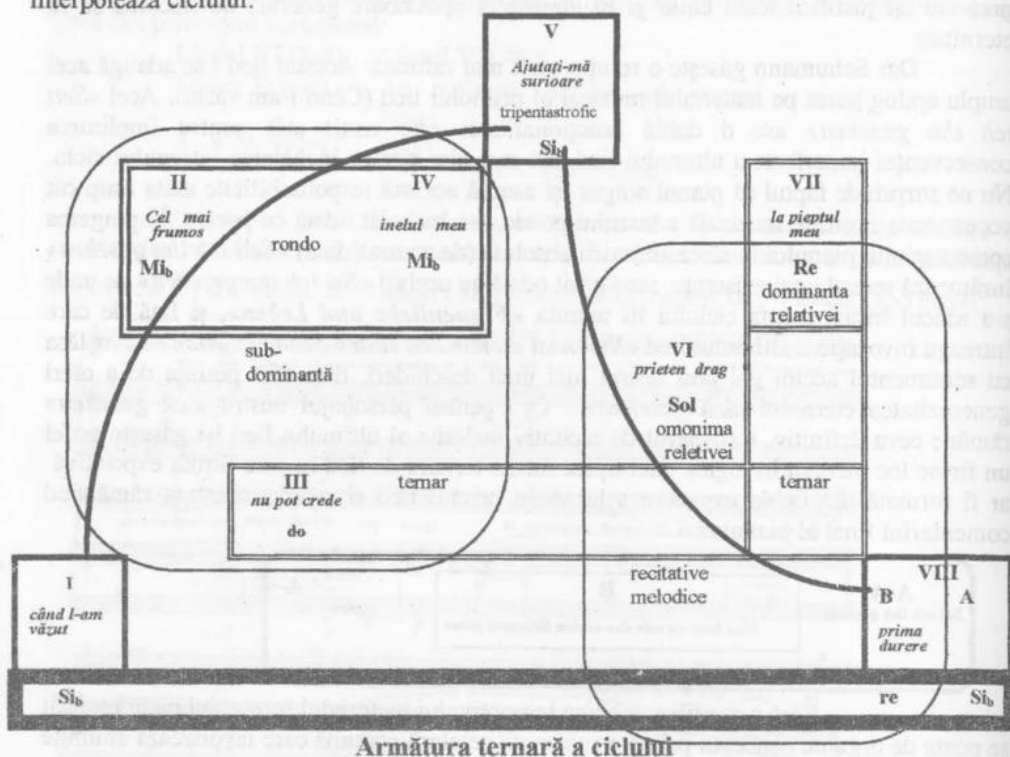
(VI) So - sser Freund

(B) Er, der Herrlichste von allen
wieso mil - de, wie so gut!

dein Bild - nis.

³¹⁹ Chipul tău- Icoana ta

Revenind la esențializarea tristrofică pe care am amintit-o puțin mai înainte subliniem faptul că celelalte lieduri se interpoalează ciclului: faptul că celelalte lieduri se interpoalează ciclului:

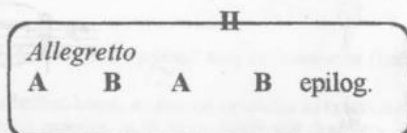


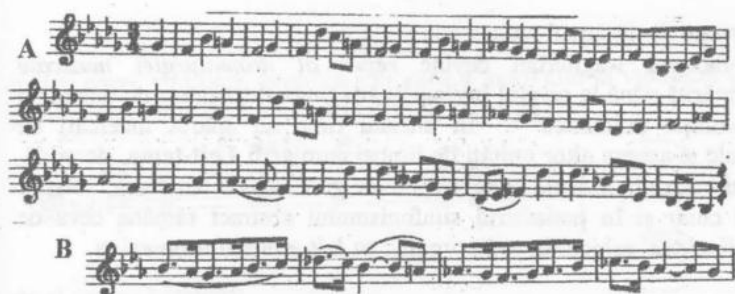
Liedurile II-III-IV-V-VI-VII temporalizează în fapt dramaturgia unei «Frauenliebe un Leben» propusă de Schumann deja în titlul ciclului, și prin aceasta credem că citarea materialului primului lied nu mai poate fi socotită drept un simplu epilog (simetric) ci doar repriza organică a întregului. În spiritul aceluia adevăr că "muzica începe de-acolo de unde se termină cuvântul" dorim o nuanțare a celor relevate aici subliniind că muzica (prin repriza simbol a pianului) încheie de fapt ceea ce poezia, păstrându-și decența, nu ar mai fi putut-o rosti.

1.1.4. Cesar FRANCK

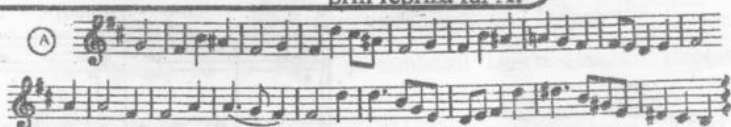
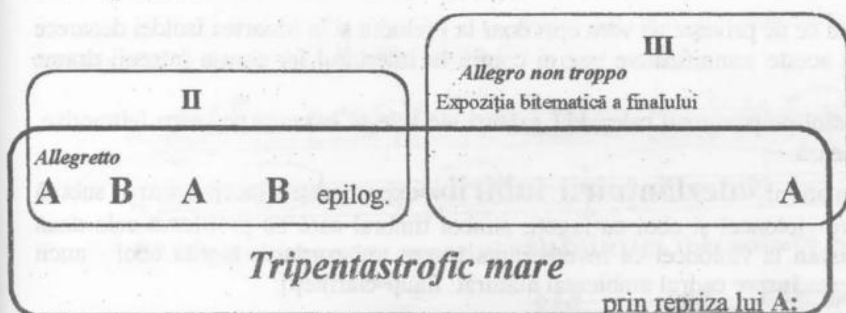
Simfonia în re

În această simfonie partea a doua este expusă în următoarea alcătuire strofică:





Această alcătuire strofică va fi împlinită, în schimb, abia prin interpolarea ultimei reprize în interiorul finalului realizându-se astfel un ideal tripentastrofic abia la nivelul genului:



1.2. Leitmotivul simbol și vehicul al dramaturgiei muzicale.

Pentru început considerăm necesare unele precizări referitoare la conceptul de *leitmotiv*. Termenul aparține lui Hans von Wolzogen (prieten al lui Wagner) și a fost folosit pentru a defini acele sintagme muzicale care simbolizau o idee, un personaj sau o situație dramatică³²⁰. Conceptul este legat de Richard Wagner mai mult și pentru faptul că marele compozitor a fost obsedat de construirea unei dramaturgii instrumentale ca și parte integrantă a dramei muzicale³²¹. Personajele care urmează să se "miște" în baza unui libret au o nouă dimensiune obligatorie aceea a cadrului ambiental

³²⁰Procedul nu este desigur nou fiind suficient să amintim utilizarea lui în baroc, la Mozart, Weber, Schumann, fără a-l uita pe Berlioz cu acea «*idée fixe*» din "Simfonia fantastică".

³²¹"Melodia absolută, așa după cum noi am folosit-o până acum în operă, și pe care - având în vedere că era lipsită de condiționare - am reconstruit-o, prin variație, dintr-un vers ce se modela pe sine însuși și care în mod necesar melodic (reconstruirea făcându-se printr-o apreciere pur muzicală a binecunoscutei melodii de cântec popular și de dans), privită în adevărata ei natură, era totdeauna transpusă dintr-o melodie instrumentală într-una vocală. Printr-o eroare involuntară, în această problemă noi am considerat vocea omenească totdeauna ca pe un instrument de orchestră cu regim special și, ca atare, am împletit-o cu acompaniament orchestral" (Richard Wagner "Opera și Drama", București, Ed. Muzicală, 1983, pag.244) N.B. Wagner își explică foarte clar intențiile dar o superficială interpretarea a acestor cuvinte a dus la exprimarea "orală" că Wagner are intenția de a transforma vocea în unul din instrumentele orchestrei, ori aici este clar subliniat că este o sursă sonoră cu regim special în cadrul ansamblului.

sonor exprimat cu prioritate de discursul orchestral.

De aici leit-motivul wagnerian devine reper al dramaturgiei muzicale simbolistica sa fiind urmărită până la nivelul înveșmântării timbrale, timbrurile nuanțând cu mare subtilitate evoluția dramatică³²². În ultimul timp au apărut încercări de extinderii semanticei sale și asupra altor unități de limbaj cum ar fi Leit-tema, de pildă, termen impus cu puțină ușurință dinspre zona proceselor generate de tematism. Dar și atunci o temă simbol chiar și în perimetrul simfonismului abstract rămâne ceva de apanajul ideii fixe berlioziene, vehicul în rudă organică cu leit-motivul wagnerian.

1.2.1 Richard WAGNER

Preludiu și moartea Isodei (Din opera «Tristan și Isolda»)

«Tristan și Isolda», fără doar și poate cea mai cunoscută dramă muzicală wagneriană, a suscitat de-a lungul timpului o multitudine de comentarii pro și contra³²³.

În ceea ce ne privește ne vom opri doar la Preludiu și la Moartea Isoldei deoarece considerăm că aceste semnificative pagini conțin în interiorul lor esența întregii drame muzicale³²⁴.

Preludiul pe parcursul celor 111 măsuri ale sale se bazează pe patru leitmotive, după cum urmează:

*leitmotivul «dezlănțuirii iubirii» expus pentru început într-o subtilă îmbinare dintre violoncel și oboi cu fagoți, simbol timbral care ne profilează cele două personaje [Tristan la violoncel cu reverberarea înspre toți cordarii; Isolda oboi - ancii duble cu iradierea înspre cadrul ambiental alăturat: flauti-clarineti]:

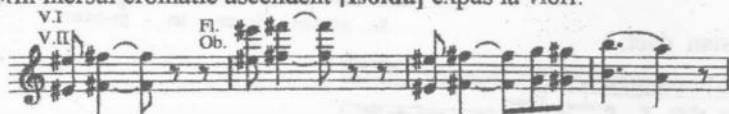


³²² În analiza care urmează vom sublinia câteva aspecte semnificative în acest sens, deoarece poetul-muzician Richard Wagner a avut șansa unică de a se fi născut în egală măsură și muzician și literat, putându-și astfel concepe muzica odată cu drama.

³²³ Tristan este o dramă wagneriană - tip prin: 1. alegerea și tratarea subiectului legendar; 2. fuziunea lui cu muzica; 3. prin forma și factura întregii partițiuni, cea mai apropiată de idealul autorului, cea mai depărtată de formele și formulele Operei mari. Vechile împărțiri ale acesteia, arii, duete, cvartete ș.a.m.d. dispar. Declamația cântată stăpânește singură vocile și este covârșită la rândul ei ca un oarecare instrument de comentariu perpetuu elocvent al orchestrei. Utilizarea leitmotivelor este făcută cu cea mai mare virtuozitate. Simfonia dramatică ajunge aici cu "melodia ei infinită" la apogeul expresiei. Claude Debussy, care cu toate atacurile lui vehemente împotriva influenței wagneriene, rămase cu o predilecție pentru Tristan, pe care îl auzise în 1889 la Bayreuth, îi spunea lui Ernest Guiraud: (cf. Maurice Emmanuel-Pelléas et Mélisande, pag. 133) «Ce que j'admire le plus dans cet ouvrage c'est que les thèmes de la symphonie sont aussi les reflets de l'action. Mais la symphonie ne viole pas l'action: la musique n'est pas l'essentiel du drame, un équilibre permanent se réalise entre les nécessités musicales et les évocations thématiques. Celles-ci n'interviennent qu'autant qu'il faut pour donner à l'orchestre la couleur qui convient à sa fonction décorative» (Em. Ciomac, "Viața și opera lui Richard Wagner", Ed. Muzicală, București, 1967, pag. 149-50).

³²⁴ Acest "Diptic" a devenit de-a lungul anilor unul din titlurile de rezistență al repertoriului simfonic, interpretii întrezărind în el esența întregii drame muzicale. Preludiul (pagină pur instrumentală deschide drama, înlocuind vechea uvertură) și moartea Isoldei încheie drama muzicală odată cu scena finală a actului III.

****** leitmotivul «**încătușării prin privire**» este construit din scurte incizii corzi, suflători, evoluția melodică a motivului la violoncel [Tristan] și împlinirea prin mersul cromatic ascendent [Isolda] expus la viori:



de al treilea leitmotiv



******* «**vraja dragostei**» expus la corzi [viori și violoncel Tristan ms.24-26]:



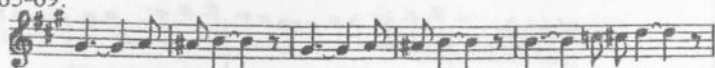
pentru ca evoluția motivului să-l plaseze firesc la oboi și corn englez [Isolda ms.45-47]:



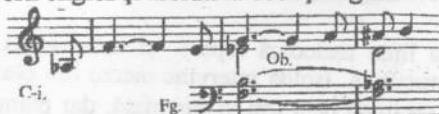
******** ultimul leitmotiv este cel al «**jubilației [bacantice]**» ms.63-64:



în evoluția sa va cupla și simbolul Isolda (mersul treptat ascendent la oboi) ms.65-69:



Este semnificativ cum simbolul timbral împlinește esența acestei drame. Preludiul se încheie cu leitmotivul «vraja dragostei» intonat în întregime la ancii duble [Tristan la corn englez și Isolda la oboi și fagot- ms.100-102]:



leitmotiv ce se disipă în cadrul ambiental prin clarinet bas +clarinet, preludiul pierzându-se într-un ppp de violonceli și contrabași în tremolo:



De aici mai departe s-ar putea scrie cu mare siguranță "libretul" dramaturgiei muzicale așa după cum a conceput-o autorul în partitura preludiului³²⁵.

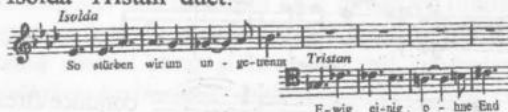
Moartea Isoldei este în fapt reculul marelui duet Tristan-Isolda din finalul scenei II-Actul II.

³²⁵ Observații analitice care sunt de competența esteticii muzicale sau a mai noii discipline, atât de promițator intitulată «dramaturgie muzicală».

*Leitmotivul «**morții prin iubire**»[Libestod] expus întâi de Tristan (însoțit insistent de același timbru simbol al violoncelului):



apoi Isolda- Tristan duet:

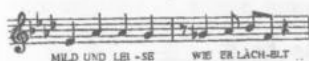


** Acest duet va conduce discursul muzical spre leitmotivul «**îmbrățișării**»:

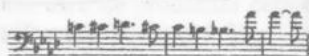


Finalul actului III (și în fond finalul lucrării) se bazează în exclusivitate pe aceste simboluri ale dramaturgiei muzicale.

Isolda își cântă moartea cu leitmotivul «**morții prin iubire**» (din marele duet):



Este demn de subliniat că acest leitmotiv cântat de Isolda este însoțit de corzi în tremolo dintre care violoncelul [Tristan] prin mersul cromatic ascendent [amintește de simbolul Isolda a primul leitmotiv] (ms.120):



Punctul culminant este atins prin leitmotivul «**îmbrățișării**» expus la orchestră (în întregimea monumentalității sale) și soprană care va fi definitiv "îngropată" în intimitatea planului secundar:



Între flaut, oboi și viori (ca linie melodică reper) și intervenția Isoldei se realizează o simbioză muzicală indestructibilă. Isolda intervine mereu din planul median unde-și consumă drama și se chinuie cu trudă de a ieși la suprafață, dar planul superior efectiv o tasează oprindu-i cu consecvență implacabilă orice tentativă de înălțare la suprafață. Isolda parcă este sufocată de meandrele planului secundar până la momentul simbol al trecerii spre neființă³²⁶.

³²⁶ Este o imagine care ar merita să fie comentată pe larg, dar ori cum în contextul altei discipline muzicale. Este vorba în fond despre moartea Isoldei, moarte care se consumă prin conștiința «topirii» într-o iubire predestinată [dezlănțuită prin vraja-dragostei, încătușată prin privire, încălzită prin jubilație bacantică] dar neconsumată (de aici și acel Libestod). Atunci găsim absolut riscantă tentativa unor dirijori care din ignoranță sau din motive meschine realizează acest "Diptic" doar cu orchestra. Țesătura instrumentală urmează docilă întreaga prestație a vocii până în acest moment unde apare culminația celor două planuri muzicale "gemene" [adiacente - mai bine spus]; iată de ce ni se pare cel puțin straniu ca o orchestră să cânte moartea Isoldei fără Isolda!

C.D.⁹

Genul muzical

Capitolul 2

Organizarea globală a timpului muzical prin împlinirea formei la nivelul genului

Aici ne vom opri asupra două lucrări contemporane, deoarece fenomenul de care vorbim este propriu unui anumit stadiu de evoluție a limbajului muzical. Împlinirea formei prin gen, sau, mai bine spus, augmentarea principiului de formă la dimensiunea întregului, este o performanță atinsă relativ târziu în creația muzicală. Vedem această problemă ca o mutație în organizarea timpului muzical și nu ca o simplă legare a mai multor mișcări ale genului prin diverse intenții de *attacca* sau realizarea diferitelor «reluări ciclice». În cazurile la care ne referim materialul muzical este unitare la nivelul întregului ciclu, unitatea sa fiind grupată în secțiuni expositive și recapitulative.

2.1 Serghei PROKOFIEV

Concertul nr.1 pentru pian și orchestră (op.10)

Primul concert de pian al lui Serghei Prokofiev este conceput pentru a fi cântat dintr-o singură respirație deși are principal patru părți constitutive:

Partea întâi: <i>Allegro brioso</i> (sonată cu repiză incompletă)	Partea a doua: <i>Andante</i> <i>assai</i> (variațiuni)	Partea a treia: <i>Allegro scherzando</i> (Scherzo)	Partea a patra: <i>Poco piu sostenuto</i> (doar repiza inversă a primei sonate)
ms.1—268 [P.G.]	ms.269—310 [coroană]	ms.311—409 [attacca]	ms.410—487

Modelul acestui concert am putea să-l găsim deja la Liszt (cele două concerte de pian) sau la Schumann (concertul de violoncel). Însă putem spune că Prokofiev realizează o spectaculoasă fuziune a părților cu mult mai profundă decât reluările ciclice ale temei întâi A sau a simplelor indicații *attacca*.

Pentru început ne sprijinim raționamentul pe realitatea obiectivă consemnată puțin mai înainte încercând să motivăm prin prisma tradiției cele patru părți constitutive.

Partea întâi se prezintă ca o sonată cu o scurtă dezvoltare și o repiză incompletă (fără aducerea temei a doua). Materialul tematic al acestei sonate este prezentat în adevărate blocuri contrastante, segmentele punții fiind mai de grabă episoade decât elementele organice ale unei tranziții:

E x p o z i ț i a					Dezvoltarea	Repriza	
A	puntea episod A ₁ [tema punții]	B ₁	B _{1v}	B ₂		A	tranz.
solo tutti	seg. 1 seg. 2 seg. 2v seg. 3 tranz.						PG.
1-26 27-44	45-91 92-115/116-141	149—156	172-186	187-195	196—233	234-263/ Re _b	264—268
Re _b	Re _b do# Re _b Re	mi					

Partea a doua este scrisă în formă de variațiuni:

V a r i a Ț i u n i

C	Var.1	Var.2	Var.3	Var.4	coroană
tema				[Var.var.2]	epilog.
269—276	277—284	285-292--94	295-298	299—304	305—310 []

C Tema variațiilor

Andante assai

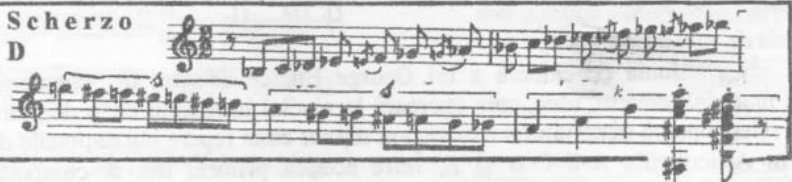


Partea a treia schițează un Scherzo cu Trio fără a urma tradiția ternarului cu da capo:

	Scherzo	Trio	[trio]
episod [cu rol de punte]	D	A₁v [tema punții- segmentul .2]	[segment de punte]
311—317	318—345	346—364/ 365—369	370—409

Scherzo

D



Trio



Partea a patra este o repriză inversă a materialului tematic al părții întâi:

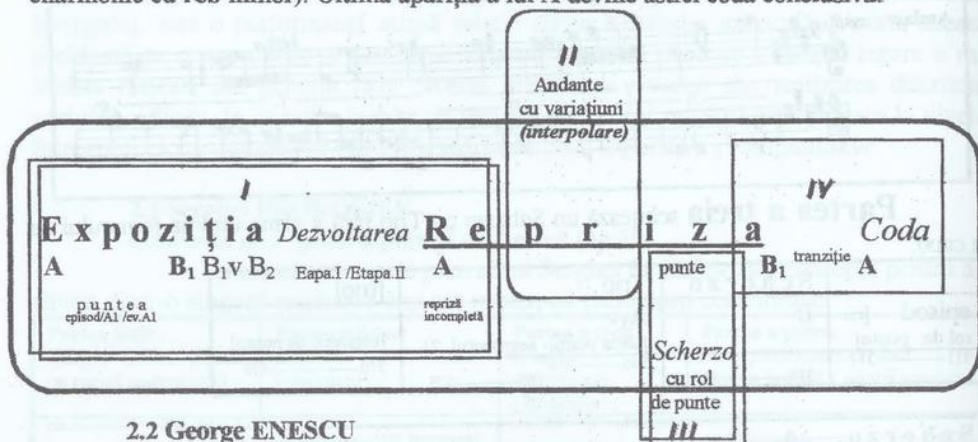
Repriza inversă

B₁		A
do# [reb]	tranziție	Re_b
410—443	444—461	462—487



Dar realitatea efectivă de aici marcată cu siguranță de cele trei intervenții ale temei A pe de-o parte, și conceperea unitară a întregului pe de alta parte ne plasează raționamentul pe un alt făgaș:

Lucrarea este o **amplă sonată bitematică** bazată pe temele A și B₁, în interiorul reprizei sale **interpolându-se o temă cu variațiuni** (cu funcțiune de parte a II-a în cadrul genului), repriza continuându-se cu o **punte** ce primește caracteristici de **scherzo** după care aceasta se va împlini prin B₁ la omonima minoră (do# minor fiind enarmonic cu reb minor). Ultima apariția a lui A devine astfel coda conclusivă:



2.2 George ENESCU

Simfonia de cameră op. 33

În Simfonia de cameră a lui George Enescu asistăm la hegemonia absolută a unui material tematic unic, care operează la nivelul întregului ciclu de patru mișcări. Pentru selecționarea materialului tematic am reținut cinci repere intonaționale de bază, grupate în Articulațiile A-B-C-D și E. Între acestea primele trei se comportă oarecum asemănător cu vechiul tritematism al sonatei, pe când articulațiile tematice D și E ne apar ca rezultante ale convergenței tematice B-C, respectiv A-C.

Tema A se bazează pe motivul α , ale cărui submotive y și x , închise de celula cadențială k , rămân constante intonaționale pe parcursul întregii sale apariții:

Tema B se prezintă în economia întregului ca un ciclu de variațiuni ale frazei b, a cărei periodicitate structurală rămâne constantă pe parcursul celor 10 variațiuni ale sale, grupate compact în părțile extreme ale simfoniei. Motivul β cât mai ales γ își dilată constant ambitusul, ca o contrapondere a staticismului său structural:

TEMA B cu variațiunile sale

Musical score for Tema B and its variations. The score includes measure numbers 13, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 64, 66, 68, 70, 72, 74, 76, 78, 80, 82, 84, 86, 88, 90, 92, 94, 96, 98, 100, 102, 104, 106, 108, 110, 112, 114, 116, 118, 120, 122, 124, 126, 128, 130, 132, 134, 136, 138, 140, 142, 144, 146, 148, 150, 152, 154, 156, 158, 160, 162, 164, 166, 168, 170, 172, 174, 176, 178, 180, 182, 184, 186, 188, 190, 192, 194, 196, 198, 200, 202, 204, 206, 208, 210, 212, 214, 216, 218, 220, 222, 224, 226, 228, 230, 232, 234, 236, 238, 240, 242, 244, 246, 248, 250, 252, 254, 256, 258, 260, 262, 264, 266, 268, 270, 272, 274, 276, 278, 280, 282, 284, 286, 288, 290, 292, 294, 296, 298, 300, 302, 304, 306, 308, 310, 312, 314, 316, 318, 320, 322, 324, 326, 328, 330, 332, 334, 336, 338, 340, 342, 344, 346, 348, 350, 352, 354, 356, 358, 360, 362, 364, 366, 368, 370, 372, 374, 376, 378, 380, 382, 384, 386, 388, 390, 392, 394, 396, 398, 400, 402, 404, 406, 408, 410, 412, 414, 416, 418, 420, 422, 424, 426, 428, 430, 432, 434, 436, 438, 440, 442, 444, 446, 448, 450, 452, 454, 456, 458, 460, 462, 464, 466, 468, 470, 472, 474, 476, 478, 480, 482, 484, 486, 488, 490, 492, 494, 496, 498, 500, 502, 504, 506, 508, 510, 512, 514, 516, 518, 520, 522, 524, 526, 528, 530, 532, 534, 536, 538, 540, 542, 544, 546, 548, 550, 552, 554, 556, 558, 560, 562, 564, 566, 568, 570, 572, 574, 576, 578, 580, 582, 584, 586, 588, 590, 592, 594, 596, 598, 600, 602, 604, 606, 608, 610, 612, 614, 616, 618, 620, 622, 624, 626, 628, 630, 632, 634, 636, 638, 640, 642, 644, 646, 648, 650, 652, 654, 656, 658, 660, 662, 664, 666, 668, 670, 672, 674, 676, 678, 680, 682, 684, 686, 688, 690, 692, 694, 696, 698, 700, 702, 704, 706, 708, 710, 712, 714, 716, 718, 720, 722, 724, 726, 728, 730, 732, 734, 736, 738, 740, 742, 744, 746, 748, 750, 752, 754, 756, 758, 760, 762, 764, 766, 768, 770, 772, 774, 776, 778, 780, 782, 784, 786, 788, 790, 792, 794, 796, 798, 800, 802, 804, 806, 808, 810, 812, 814, 816, 818, 820, 822, 824, 826, 828, 830, 832, 834, 836, 838, 840, 842, 844, 846, 848, 850, 852, 854, 856, 858, 860, 862, 864, 866, 868, 870, 872, 874, 876, 878, 880, 882, 884, 886, 888, 890, 892, 894, 896, 898, 900, 902, 904, 906, 908, 910, 912, 914, 916, 918, 920, 922, 924, 926, 928, 930, 932, 934, 936, 938, 940, 942, 944, 946, 948, 950, 952, 954, 956, 958, 960, 962, 964, 966, 968, 970, 972, 974, 976, 978, 980, 982, 984, 986, 988, 990, 992, 994, 996, 998, 1000.

Tema C are o structură bifrazică bazată pe motivele-frază q și q_1 :

(celula ritmică z are o importanță hotărâtoare în convergența materialului tematic fiind virtual prezentă în α descendența si-mi-si, fiind rostită în ascendența primului submotiv al lui b și materializându-se în latența relațională a procesului său variațional)

Tema D

este o primă sinteză tematică între B și C:

Tema E fiind o a doua sinteză tematică, de data aceasta între A și C:

Sector Expozitiv

= prima secțiune tematică =

= a doua secțiune tematică =

A	B	C
Mi		do#
1-12	13-----24	25-----80
	b var 1,2,3	

A	B	C	D
Do#		la-mi	
81-88	89-----98	99-----110	111-----135
	b var 4,5,6,7		

VARIAȚIUNILE B

A doua mișcare este în principiu un scherzo (bazat pe tema de convergență D') alternat cu un trio (bazat pe tema de convergență E), fiind concepută în tempo-ul puțin mai mișcat al unui *Allegretto molto moderato*:

secțiunea elaborativă I

Scherzo		Scherzo		Scherzo		epilog
Tema de variațiuni D' 1-8/9-11	variațiunile 1 2 3 4 12-----42	TRIO <i>E</i> 43---52	variațiunile 5 6 53-----66	TRIO <i>Ev</i> 69-75	variațiunile 7 8 76-----100	Av 101-109 interpolare
						110-113

A treia mișcare este o parte lentă concepută în caracterul unei melopee intonată de trompetă în Adagio. Materialul tematic se bazează tot pe temele de convergență D și E:

secțiunea elaborativă II

Melopee D'' 1---12---16	E_{var.2} 17---23	E_{var.3} 24---30
-----------------------------------	-------------------------------------	-------------------------------------

Ultima mișcare a simfoniei, *Allegro molto moderato*, este divizată în două secțiuni mari:

*secțiunea elaborativă III bazată pe aceleași teme D''' și E;

și

Sectorul recapitulativ al reprizelor tematice A-B-C (de absorbție a temelor convergente D și E):

secțiunea elaborativă III

Sector recapitulativ

marș		schërzo	trio	schërzo				A_{epilog.}
D'''	A_v C_v	D'	E_v4	D'	A^{aug.} A_v	B	A_v C_v A^{aug.}	
var.1 var.2		var.9 var.10		var.11		b^{var} 8,9,10		
1---4 5-12	13-18 18-23	24-29 30-34	34-37 38-42	43-46	47-58	59-61 62-----64-66	68- 70	73- 78----81

Concluzia asupra formei muzicale existente în **Simfonia de cameră** se întrevide cu multă claritate dacă pornim de la premisa existenței celor trei sectoare ale acestei **macroforme**:

Sectorul

expoziitiv care se extinde pe întreaga durată a părții întâi, are o expoziție tritematică (dinamica interioară a temei B înlocuind vechea punte) și o repriză tritematică dinamizată cu convergența tematică D (viitoarea temă a elaborărilor ulterioare).

Sectorul variațional elaborativ care se extinde pe durata următoarelor mișcări: *Allegro molto moderato*, *Adagio* și prima secțiune din Final (*Allegro molto*). Acest sector median elaborativ se bazează cu prioritate pe temele de convergență D și E, armătura acestuia constituindu-se din lanțul variațional al celor trei caractere D'(Scherzo), D''(melopee-adagio), D'''(finale quasi marziale). Sectorul median înlocuiește de fapt vechea dezvoltare, grație temelor de convergență (sinteze tematice tipice sectoarelor elaborative) extinzându-se pe spațiul a trei mișcări ale genului tradițional.

Sectorul

recapitulativ

grupează din nou compact temele de bază A - B - C aducând și ideea unei code epilog prin recapitularea finală a temei A.

C.D.¹⁰

Genul muzical

Capitolul 3

Noi perspective ale simbiozei dintre formă și gen

Am subliniat în repetate rânduri că dintr-o perspectivă istorică largă creația muzicală este receptată prioritar prin caracteristicile componentelor sale de gen. Conștiința de formă ca principiu de structurare a apărut mult mai târziu. Iar preocuparea pentru echilibrarea unor tipologii de organizare a derulării timpului muzical s-a sedimentat pe nesimțite în acel trudnic proces de rafinare a limbajului muzical propriu. În acest sens am subliniat rolul covârșitor pe care l-a avut cristalizarea conceptul de **temă muzicală** și în strânsă legătură cu acesta apariția tematismului ca ferment și vehicol pentru o dramaturgie specific muzicală.

Coerența discursivității muzicale se va impune pornind de la convențiile unităților de limbaj, acceptate și perpetuate în perioade mai mari sau mai mici de timp, prin diverse conexiuni dintre **articulații** (idei) **muzicale** configurate în baza acestor unități semantice. Iar prin lunga cale a desprinderii muzicii din zona de interferență a limbajelor artistice s-a decantat o anumită rigoare abstractă în personalizarea spațiului sonor vehiculat. Este acel moment de sinteză în care **principiile de formă** cristalizate într-o mare varietatea tipologică, devin baza alcătuirii muzicii într-o unitate a genului.

De aici se va declanșa procesul de reconfigurare a unității genurilor pe baza unor **macro principii de formă**, proces ce avea să parcurgă traseul oarecum invers al tendințelor recuperatoare. Iar în acest caz articulațiile tematice vor juca un rol hotărâtor.

Revenind la precizările noastre referitoare la **temă**, subliniind încă odată caracterul său de **idee muzicală cu virtualități dezvoltătoare** reținem faptul că în principiile de formă unde tema/temele sunt doar repere ale formei, virtualitățile lor dezvoltătoare se manifestă în dinamizările acesteia/acestora. În principiile de formă unde tema/temele sunt rațiune a formei virtualitățile lor dezvoltătoare deschid secțiuni/sectoare elaborative.

În procesul de reevaluare a genurilor prin prizma tematismului ca element coagulant tipurile tematice aveau să se personalizeze în două direcții:

temele proprii dezvoltării continue și temele simbol sau reper al discursului³²⁷.

3.1 Tema muzicală ca articulație muzicală elastică

- premiză pentru crearea la nivelul genului a **Vectorului tematic unic**.

Acest tip tematic este greu detectabil într-un model structural închis, el prezentând din start toate virtualitățile sale elaborative. Terenul cel mai propice pentru apariția acestu tip tematic a fost tema întâi din sonata beethoveniană, model tematic diversificat de majoritatea compozitorilor romantici care i-au urmat. Este un tip tematic ce-și subsumează și funcționalități tranzitive, **fuziunea temă-punte** va fi o primă unitate metastructurală ce va apare în interiorul arhetipul expozițional primordial. De aici mai departe procesul subtil de metamorfozare tematică va fi unidirecționat creându-se o

³²⁷ În investigațiile noastre asupra simfonismului enescian la pagina 91 (vezi *Simfonismul enescian* Editura muzicală București 1992) am disociat în baza unor observații asupra stilului enescian două tipuri de teme: **Teme ale dezvoltării continue și teme ale repausului structural**. Fiind vorba de un compozitor semnificativ pentru componistica veacului XX am trecut în contul stilului enescian această tipologie tematică. Intenția lui George Enescu de a scrie lucrări muzicale care să fie extinse structural pe întreg spațiul genului ("O sonată mare cât întreaga lucrare" spre exemplu) ne face să revenim asupra acestei concepții raportând-o însă la creația muzicală în ansamblul său.

adevărată încrengătură tematică care va primi treptat și *conotații vectoriale*.

Vom exemplifica aceste observații cu două fragmente din partea întâi a concertului nr. 3 (do minor) op. 37 de Beethoven. Fuziunea tema-întâi-punte se realizează pe traseul **temă-prelungirea cadenței-elaborarea motivică α** :

Allegro con brio.

Construcția lapidară a temei pe baza **motivul frază α** permite incluziunea unor segmente de elaborare motivică grație celulei cadențiale **k**, cezura retorică ce permite acuplarea a noi subunități morfologice sau dezvoltarea unor comentarii elaborative.

Undeva în mijlocul **Dezvoltării**, în etapa a II-a, Beethoven va naște din comentariul motivului α **tema derivată A_1** (expusă întâi în sol minor apoi în fa minor):

Acest proces intim de filiațiune tematică va putea grație unei intenționalități creatoare să articuleze adevărate vertebre de unitate a componentelor unui gen. Am văzut un astfel de caz în concertul de vioară a lui Beethoven, aspect consemnat de noi în capitolul anterior.

Despre sudura **Tema A-punte** la Beethoven, Brahms, Ceaikovski, Enescu am vorbit în analizele unor lucrări din cadrul paragrafului dedicat formei de sonată. Esențialul la care revenim este faptul că în acele cazuri nu mai există o fermă delimitare dintre **temă și puncte**, tema prezentându-se ca un mare teritoriu de **căutare a fizionomiei sale optime**. Această tipologie tematică a oferit dramaturgiei muzicale un amplu spațiu

de manevră. Pentru Beethoven, *primul mare dramaturg muzical*, această modalitate de vehiculare a entităților tematică a însemnat eliberarea de constrângerile contextuale ale convențiilor structurale și *desprinderea de gândirea periodică*³²⁸. Suntem într-un domeniu unde investigațiile analitice ar trebui secundate și de argumente stilistice. Iar în acest context reluăm câteva concluzii din cercetarea noastră asupra simfonismului enescian, observații care completează cele amintite puțin mai înainte.

Enescu, care a fost obsedat de articularea unei macro-structuri formale de dimensiunea genului, nu putea să rămână în afara acestor sugestii. Această permanentă devenire tematică îl va conduce spre crearea unei unități tematică derivate ca în Suita I (binomul *Preludiu-Menuet*):



Mutațiile motivice care stau la baza tematicii A^{partea I}, A^{partea II}, A^{partea III}, au creat în Simfonia III-a un Ax tematic unic:



Iar derivațiile tematică din Simfonia a II-a și Simfonia de cameră vin să argumenteze atașamentul lui Enescu la dezideratele unei alcătuirii vectoriale de sudură a componentelor genului printr-un vector tematic. În stilistica enesciană aceste *articulații tematică elastice* le-am denumit *Teme ale dezvoltării continue*. La nivelul unui Tratat de analiză subliniem faptul că această tipologie tematică este caracteristică pentru mult mai mulți creatori fiind pasibilă de a fi asociată cu geneza unui *vector tematic* ca mobil și componentă pentru configurarea unei *struturări vectoriale*.

3.2 Tema muzicală invariantă structural

- premiază pentru crearea la nivelul genului a *Vectorului variațional*.

Această tipologie tematică se manifestă printr-o invarianță structurală fiind pasibilă de a deveni simbol dramaturgic, reper ciclic, bază pentru comentarii variaționale etc. În stilistica enesciană am definit această tipologie tematică cu un termen mai puțin inspirat și anume: *Teme ale repausului structural*. Existența unei invariante structurale am dorit să o consemnăm terminologic și atunci ca de altfel și acum. Acest tip tematic nu preia niciodată funcționalități tranzitive. În formele variaționale sunt reperele esențiale ale derulării formei. Deasemenea și în formele cu refren. În formele tematică

³²⁸ În secțiunea B a prezentului Tratat am dezbătut pe larg acest fenomen, exemplificările fiind extrase din creația beethoveniană.

complexe aceste tipuri tematice sunt teme rezultat, teme simbol, articulații încorsetate parcă într-o structură definitorie, fapt care le reflectă statutul de structură muzicală neafectată de procesele evolutive, invarianța lor fiind determinată de o anumită "nemișcare structurală".

Pe impulsul acestui tip tematic se poate ivi la nivelul genului un **vector variațional**. În formele tematice complexe germenul vectorului variațional se va naște în momentul apariției unui al doilea segment tematic hegemon³²⁹.

Un caz de implicare efectivă a **vectorului variațional** în coagularea unității de gen am întâlnit-o în *Simfonia de cameră* de Enescu. Acolo variațiunile de caracter ale temei de convergență *D* vor departaja părțile genului (Scherzo, Melopeea și Marș) fiecare dintre noile caractere urmându-și un filon variațional propriu:



3.3 Arhetipul expozițional ca reper de macrostructurare a unității genului

La nivelul gândirii muzicale evoluate expunerea unui material tematic în conjunctura unei construcții arhetipale a devenit de mult dezideratul rafinamentului profesional. Am văzut în analizele noastre cum o expoziție de fugă poate deveni, în ciuda complexității sale, grup tematic³³⁰. La Beethoven în partea întâi a concertului de vioară structurarea lucrării se face prin arhetipuri expoziționale sau recapitulative:

Expoziția tutti-Expoziția solo-Expoziția variată (ca prim val al dezvoltării)
Repriza-Repriza variată (bloc recapitulativ -codă).

La Prokofiev în concertul nr.1 de pian asistăm, în schimb la "dilatarea sonatei" pe întreg spațiul genului prin interpolarea unei părți a II-a imediat după repriza temei A și includerea unei punți cu aspecte de Scherzo (substitutul părții a III-a din caracterele tradiționale ale genului) urmând tema B și apoi coda-apoteoza temei A. Totul se consumă cursiv ca și cum lucrarea ar fi fost concepută într-o singură parte. Unitatea celor trei părți diversificate tradițional este favorizată de **dilatarea sonatei bitematice** a părții întâi într-un spațiu ce va putea oferit cu generozitate derularea firească și a celorlalte caractere: *Andante con variazioni* respectiv *Scherzo*.³³¹

Un caz aparte de utilizare a **expoziției arhetipale** ca reper de macrostructurare a genului l-am întâlnit în *Simfonia a II-a* de Enescu³³². Concepută în patru părți (*Vivace*

³²⁹ Așa după cum am văzut în analiza părții întâi din *Simfonia a VI-a* de Ceaikovski.; acolo ciclul variațional B₁ va substitui vechiul grup tematic secund, segmentul expresiv al temei a II-a împreună cu variațiunile sale rămânând sigurul exponent al grupului tematic secund!

³³⁰ Cazul cvartetului de Mozart analizat.

³³¹ A se vedea analiza concertului de la pag.281, precum și segmentul analitic în serat în CD¹⁰

³³² A se urmări analiza detaliată a acestei simfonii în cartea noastră "Simfonismul enescian" op. cit. pag.26-39, precum și segmentele analitice din. CD¹⁰

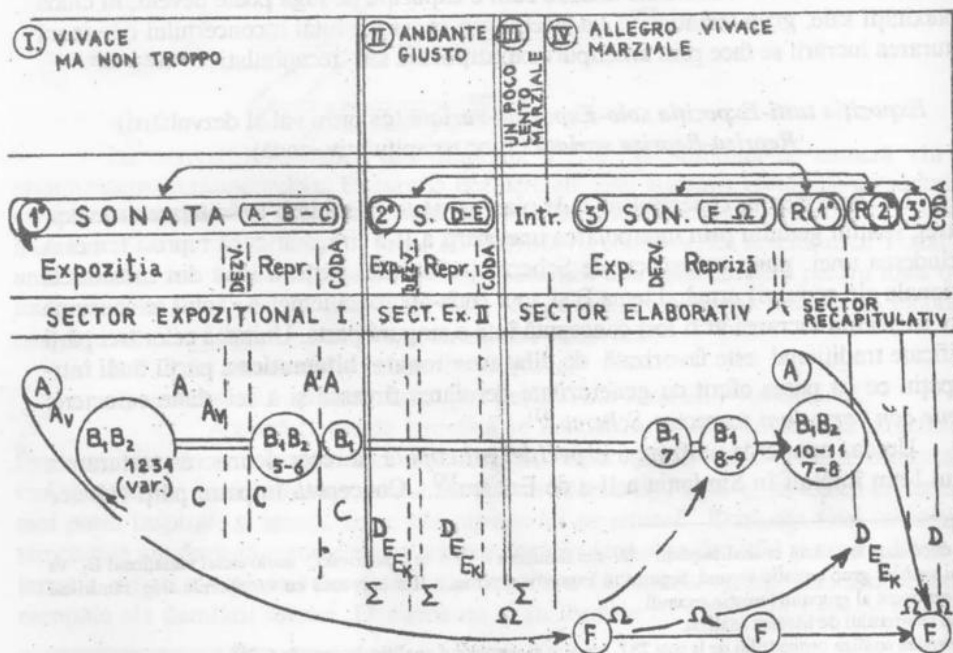
ma non troppo, Andante giusto, Un poco lento Marziale, Allegro vivace Marziale) la nivelul genului simfonia se manifestă ca un gen politematic bazat pe trei arhetipuri expoziționale:

Expoziția A-B-C, Expoziția D-E și Expoziția F-Ω

Fiecare parte își derulează sonata propriilor teme cu dezvoltările și reprizele aferente, urmând ca în contextul sonatei finale (F-Ω) să se însereze noile ipostaze ale reprizelor finale A-B și D-E lucrarea încheindu-se cu repriza finală F-Ω. Primele două sonate au în sine personalitate de construcție tematică solidă expunând, elaborând și concluzionând tematica A-B-C-D-E. Partea a III-a un intermediu cu rol de introducere pentru sonata finală configurează treptat efigia motivică Ω, nucleu intonațional ce va deveni tema a II-a a ultimei sonate definite de seninătatea temei F. Ultima sonată pare ușor dezechilibrată din punctul de vedere al consistenței tematiche. Aspectul său preponderent elaborativ grație elasticității temei F în opoziție cu lapidarul Ω, pe de o parte și datorită interpolării variațiunilor 7-8-9 ale temei B din prima sonată imprimă acestei prime secțiuni a finalului un caracter elaborativ, caracter contrabalansat de grupul compact al reprizelor finale A-B (fără C), D-E și epilogul Ω-F.

În acest context simfonia ca gen cvadripartit se coagulează într-o macro-sonată hexatematică rostită prin rigorile arhetipurilor expoziționale A-B-C sonata¹; D-E sonata² și F-Ω sonata³:

(reproducem schema generală a structurării Simfoniei a II-a din cartea noastră *Simfonismul enescian*, op. cit. pag. 39)



3.4 Structurări vectoriale

Pentru început socotim utilă precizarea referitoare la accețiunea termenului de vector-vectorial. Pornind dela accețiunea primordială legată de exactitatea științelor fizico-matematice³³³ propunem adoptarea sa în contextul discursivității muzicale intențional unidirecționate.

Dacă rememorăm principiile de formă reținem aspectul oarecum aleatoriu de raportate a segmentelor formei față de succesiunea lor în timp. Segmentele formei se reunesc după principiul de formă dar nu se derulează într-o discursivitate obligatoriu ordonată. Spre exemplu într-o formă de variațiuni ciclul de variațiuni ce urmează temei nu se ansamblează printr-o ordine anume direcționată. În cazul rondoului alternanța episoadelor, dinamizările temei, deasemenea. În formele tematice complexe întâlnim aceleași fenomene de configurare oarecum neutră a principiului de formă. Opțiunile compozitorului pentru anumite soluții de raportare a principiului de formă la derularea discursivă devin tot atâtea gesturi particulare impulsionate de intenționalitatea creării unor repere de dramaturgie muzicală.

Dar problema *organizării globale a timpului muzical* a început să se pună atât de tranșant din momentul în care s-au căutat noi soluții pentru configurarea unității genurilor muzicale multipartite. Căutarea unui **macroprincipiu de formă** care să reunească prin rigoarea unității sale mai multe caractere, diverse nivele de gradatie psihologică a dus la găsirea mai multor soluții legitimate în timp prin creații muzicale plausibile.

Astfel în concluzie putem recapitula patru mari direcții reprezentând tot atâtea soluții de organizare globală:

* Utilizarea structurilor expozitiv-recapitulative arhetipale prin îmbinarea mai multor principii de formă;

** Diversificarea politematică privită în strânsă legătură cu reperele ciclice unificatoare;

*** Organizarea globală a timpului muzical prin apariția **vectorului tematic unic** și a **vectorului variațional**.

Este momentul de geneză a tandemului gen-formă denumit inițial de noi prin impropriul termen **formă bivectorială**, față de care aducem prezenta nuanțare:

³³³ "Vector - mărime matematică sau fizică definită printr-o valoare numerică, o unitate de măsură, o direcție și un punct de aplicăție [SN] (reprezentat grafic printr-un segment de dreaptă orientat)" "Vectorial - Care aparține vectorului, privitor la vector, care folosește vectorii" (DEX Ed. Academiei, București, 1975, p.1011)

Structurare bivectorială.

**** Macrostructura arhetipală a unui **Sector expozitiv**,

Sector median- de convergență tematică

și a unui **Sector recapitulativ**, sectorizare ce poate cuprinde mai multe unități de mișcare cu caracteristicile genurilor proprii lor.

ÎNCHEIERE

Cele patru secțiuni ale prezentului tratat au dezbătut fiecare în parte câte un nivel al *Organizării timpului muzical*. Muzica, aidoma celorlalte arte, s-a născut pe impulsul acelei permanente nevoi de expresie, de aici și constatarea că la început s-au creat genurile muzicale. Principiile de structurare ale unei creații muzicale au apărut mult mai târziu pe scara evoluției limbajului muzical, anume atunci când acesta s-a maturizat (desprinzându-se autoritar din perimetrul simbiozei cu celelalte arte), s-a rafinat desăvârșindu-și modalități specifice ale discursivității. Din această cauză am încercat să surprindem acest proces sub genericul de **organizare a timpului muzical**, proces în măsura să cuprindă atât problemele genului cât și pe cele ale formei³³⁴.

Astfel în secțiunea *A* prin descrierea elementele de bază ale *Genului muzical*, s-au marcat **cele mai importante genuri muzicale**, atingându-se problemele generale ale organizării globale a timpului muzical ca expresie;

în secțiunea *B* dedicată *Unităților semantice ale limbajului muzical*, s-au adus **cuvintele clarificări asupra limbajului muzical și a componentelor acestuia**;

în secțiunea *C* prin descrierea principiile de formă s-au **definit tot odată și diversele tipuri de organizări ale unei unități de tempo**, atingându-se prin aceasta primul reper al conceptului de gen muzical;

Abia în secțiunea *D* sub genericul de *Organizarea globală a timpului muzical* am ajuns să ne ocupăm de **întregul unei creații artistice**, creație care poate fi exprimată printr-o **bogată diversificare de gen muzical**. De la aspectul mononpartit al unei singure unități de mișcare și până la reuniunea mai multor unități de tempo în cadrul unui gen multipartit, creația artistică poate fi întâlnită într-o sumedenie de ipostaze existențiale. Privit astfel genul muzical deschide în fapt drumul pentru investigațiile analitice superioare, analize de competența stilisticii și mai apoi ale esteticii muzicale.

Ajunși în acest moment considerăm nivelul primar al analizei muzicale încheiat sugerând celor interesați de a continua investigațiile analitice în beneficiul disciplinelor muzicale mai sus amintite.

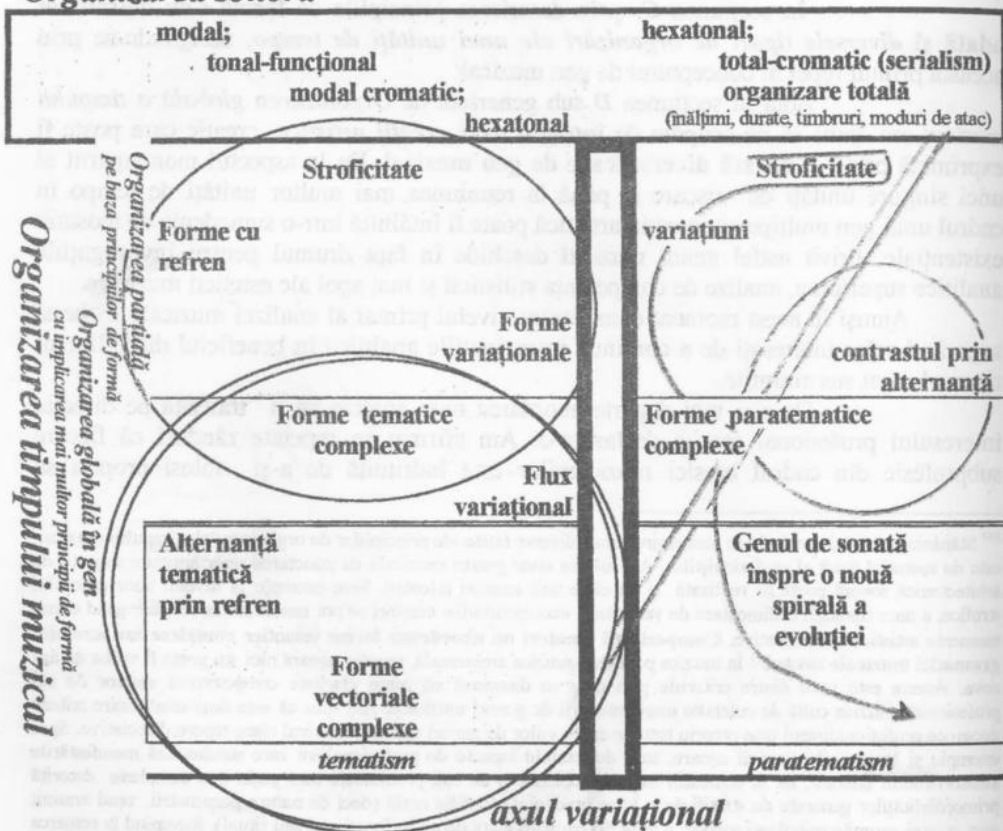
De aici mai departe abordarea unei analize va fi tranșată pe direcția interesului profesional care a declanșat-o. Am afirmat în repetate rânduri că fiecare subprofesie din cadrul breslei muzicienilor este îndrituită de a-și folosi propria sa

³³⁴ Stăpânirea formei muzicale în prelungirea unor diverse fațete ale principiilor de organizare ale timpului muzical, este de apanajul strict al profesioniștilor. Articularea unor genuri muzicale cu punctarea unor anumite sugestii de arhitectonică sonoră poate fi realizată și de către unii amatori talentați. Spre exemplu la nivelul unor articulări strofice, a unor tipologii rudimentare de variațiuni, «compozitorii» amatori se pot manifesta în voie atingând chiar momente artistice semnificative. **Compozitorii amatori nu abordează forme tematice complexe sau anumite gramatici muzicale savante!** În muzica populară, muzica ambientală, muzica ușoară nici nu poate fi vorba de așa ceva. Acesta este unul dintre criteriile prin care se disociază cu mare claritate compozitorul amator de cel profesionist, muzica cultă de celelalte mari categorii de genuri muzicale. Am spus că este doar unul dintre criterii deoarece profesionalismul este propriu tuturor categoriilor de genuri muzicale, având clare repere disociative. Spre exemplu și în genurile muzicii ușoare, sunt detectabile aspecte de profesionalism care surclasează manifestările amatorismului diletant; iar în contextul muzicii populare și de cult problemele sunt puțin mai complexe datorită primordialităților generate de stratificările mari practici de tradiție orală (deci de natura perpetuării unui anumit gust, a unei anumite psihologii sociale, a unor determinări clare de ordin funcțional sau ritual). Revenind la remarcă anterioară concluzionăm că acest criteriu delimitează doar **arta cultă** de celelalte producții artistice, iar la acest nivel suntem cu siguranță pe teritoriul genului muzical. Forma muzicală ca principiu de structurare a unei exprimări muzicale, standardizată grație tradițiilor culte prioritar instrumentale, devine odată cu evoluția gândirii muzicale de apanajul unui profesionalism riguros educat.

strategie în abordarea unei analize muzicale. Acesta este și motivul pentru care am imaginat un al doilea volum al acestei cărți intitulat: *Strategii în abordarea unei analize muzicale*.

Imaginăm în încheiere o schemă a principiilor de organizare a timpului muzical în care am departajat zona primară de structurare în principii de formă pe o singură unitate de mișcare, de zona realizării unor soluții de organizare globală a întregului. Pe de altă parte am departajat o amplă zonă a muzicilor *tematice* de zona experimentelor *metatematice* sau declarat *netematice*, pentru fiecare dintre ele propunând anumite principii de organizare a structurării discursului muzical. De remarcat că *Axul variațional* este cel ce desparte lumea soluțiilor tematice de cea a unor ipoteze metatematice. Așa cum principiul variațional a departajat zona tipologiilor pur muzicale de zona simbiozelor artistice ancestrale și acum acest ax variațional mediază între diversitatea soluțiilor componistice.

Organizarea sonoră



BIBLIOGRAFIE

- 1) Barbu-Bucur, Sebastian: *Psaltichie Rumânească*
Vol IV Ed. Episcopiei Buzăului, 1992
- 2) Bas: *Tratato di Forma musicale*
Ricordi, 1913
- 3) Braniște, Ene și Elena: *Dicționar Enciclopedic de cunoștințe religioase*
Ed. Diecezană Caransebeș, 2001
- 4) Bughici, Dumitru: *Dicționar de forme și genuri muzicale*
Ed. Muzicală, București, 1974
- 5) Cardine, Don Eugene: *Semiologie gregorienne*
- 6) Chailley, Jaques : *Cours d'histoire de la Musique*
Alphonse Leduque, Paris, 1963
- 7) Comes, Liviu : *Melodica Palestriniană*
Ed. Muzicală, București, 1971
- 8) Czaczkes, Ludwig: *Analyse des Wohltemperierten Klaviers,*
Ver. Paul Kaltschmid, Wien, 1956
- 9) Degen, Helmuth: *Handbuch der Formenlehre*
Bosse Verlag, Regensburg, 1957
- 10) Erpf, Hermann: *Form und Struktur in der Musik*
B. Schott's Söhne, Mainz, 1967
- 11) Ferretti, Paulo : *Principii teorici e pratici di canto Gregoriano*
Ed. Pontifici, Roma, 1933
- 12) Gastoué, Amédée: *Arta gregoriană*
Ed. Muzicală, București, 1967
- 13) Herman, Vasile: *Formele muzicii medievale*
Lit. Conservatorul Cluj, 1978
- 14) Herman, Vasile: *Formele muzicii renașterii*
Lit. Conservatorul Cluj, 1980
- 15) Herman, Vasile: *Formele muzicale ale clasicilor vienezi*
Lit. Conservatorul Cluj, 1973

- 16) Herman, Vasile: *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*
Ed. Muzicală, București, 1982
- 17) Herman, Vasile: *Bazele teoretice ale studiului formelor muzicale*
Lit. Conservatorul Cluj, 1985
- 18) d'Indy, Vicent: *Cours de composition musicale*
Ed. Durand, Paris, 1948
- 19) Motte, Dieter de la,: *Musikalische Analise*
Bärenreiter, Kassel, 1960
- 20) Pandrea Liviu: *Cartea psalmilor* (Sefer Tehillim
traducere din ebraică de Pr. Dr. Liviu Pandrea,)
Ed. Viața Creștină, Cluj 1993.
- 21) Popescu-Pasărea, Ioan: *Principii de muzică bisericească orientală*
Ed. Tipografia cărților bisericești, București, 1897
- 22) Timaru, Valentin: *Simfonismul enescian*
Ed. Muzicală, București, 1993
- 23) Timaru, Valentin: *Morfologia și structura formei muzicale*
Ed. Acad. "Gh. Dima", Cluj, 1992
- 24) Timaru, Valentin: *Principiul Stroficității*
Ed. Acad. "Gh. Dima", Cluj, 1994
- 25) Timaru, Valentin: *Compendiu de forme și analize muzicale*
Ed. Universității "Transilvania", Brașov, 1997
- 26) Timaru, Valentin: *Dicționar noțional și terminologic*
Ed. Universității, Oradea, 2002
- 27) Tinctoris, Johannis: *Terminorum Musicae Diffinitorium (1475)*
Richard Mass Ed. Paris, 1951
- 28) Toduță, Sigismund: *Formele muzicale ale barocului
în creația lui J. S. Bach*
Vol I, Ed. Muzicală București 1969
- 29) Toduță-Türk: *Formele muzicale ale barocului
în creația lui J. S. Bach*
Vol II, (în colaborare cu Hans Peter Türk)
Ed. Muzicală, București 1973

- 30) **Toduță-Herman:** *Formele muzicale ale barocului în creația lui J. S. Bach*
Vol III, (în colaborare cu Vasile Herman)
Ed. Muzicală București 1978
- 31) **Türk, Hans Peter:** *Curs de armonie,*
Lit.Conservatorul Cluj, Vol. I 1975
- 32) **Türk, Hans Peter:** *Curs de armonie,*
Lit.Conservatorul Cluj, Vol. II 1977
- 33) **Türk, Hans Peter:** *Curs de armonie,*
Lit.Conservatorul Cluj, Vol. III 1980
- 34) **Türk, Hans Peter:** *Armonia tonal-funcțională,*
Ed. Universității Emanuel, Oradea 2002
- 35) **Voiculescu, Dan:** *Fuga în creația lui J S Bach,*
Ed Muzicală, București, 2000
- 36) **Wagner, Peter:** *Gregorianische Formenlehre*
Breitkoph-Hartel, Wiesbaden, 1962

INDEX cu lucrările analizate pe parcursul acestui Volum

CAMB

(caiet pentru Ana Magdalena Bach)

<i>Aria</i> în re minor.....	91
<i>Menuet</i> în la minor.....	93

Johann Sebastian Bach [1685-1750]

Mic Preludiu în Do major.....	89
<i>Matthäus Passion</i>	29, 97
Concertul în re minor pentru clavecin și orchestră.....	23
Missa în si minor.....	32
<i>Gavotte en Rondeau</i>	128
Concertul pentru vioară [Mi] partea III.....	130
Suita în si minor [<i>Rondeau</i>].....	132
Passacaglia pentru orgă.....	147
Ciacona pentru vioară solo.....	151
Suita în si minor [<i>Polonaise</i>].....	168
Fuga în fa minor [WkII].....	203
Fuga în sol ₄ minor [WkI].....	204
Fuga în sol minor [vioară solo].....	204
Fuga în la minor [vioară solo].....	206
Fuga în Do major [vioară solo].....	207
Fuga pentru violoncel solo.....	209

Bela Bartók [1881-1945]

<i>Cântec de nuntă</i> [din « Patru cântece slovace »].....	115
---	-----

Ludwig van Beethoven [1770-1827]

Contradans în Fa major.....	99
Simfonia a VII-a partea II și III.....	184, 103
Sonata op.13 partea II-a.....	137
Romanța în Fa major.....	139
Concertul de vioară.....	171, 264, 274
Cvartetul op.131 partea I.....	215
Simfonia I partea întâi.....	227
Simfonia a V-a.....	174, 231, 273
Sonata <i>Waldstein</i> partea întâi.....	234
Simfonia a III-a partea întâi.....	238

J.Brahms [1833-1897]

Simfonia a III-a partea a III-a	107
Simfonia a IV-a final	159
Variațiuni pe o temă de Haydn	191
Simfonia I partea întâi	240

Anton Bruckner [1824-1896]

Simfonia nr.7 partea a doua	110
-----------------------------------	-----

Piotr Ilici Ceaikovsky [1840-1893]

<i>Variațiunile pe o temă rococo</i>	178
Simfonia nr.6 partea întâi	243

Frederic Chopin [1810-1849]

Preludiu în La major op.28 nr.7	107
---------------------------------------	-----

Claude Debussy [1862-1918]

<i>Marea</i>	71
<i>Voiles</i>	113

George Enescu [1881-1955]

<i>Preludiu la unison</i> din Suita nr.1	123
<i>Uvertura</i> din Suita nr.2	216
Simfonia I partea întâi	250
Simfonia de cameră	73,183, 288
Simfonia II-a	295

Gabriel Faure [1845-1924]

<i>Requiem</i>	36
----------------------	----

Cesar Franck [1822-1890]

<i>Variațiunile simfonice</i>	182
Simfonia în re minor	245, 280

Karl Amadeus Harmann [1905-1963]

<i>Concerto funebre (partea întâi)</i>	77
--	----

Joseph Haydn [1732-1809]	
Menuet în Mi major	99

Artur Honegger [1892-1955]	
Simfonia a III-a Liturgică.....	74
Simfonia a II-a	257

Tudor Jarda [1922-	
Mă luai, luai.....	118

Witold Lutoslawski [1913- 1994]	
Musique funebre (partea a III-a)	79

Wolfgang Amadeus Mozart [1756-1791]	
Krönungs Messe	33
Requiem	33
Simfonia nr.41 partea III	100
Sonata KV 545 partea III	135
Sonata KV 331 partea întâi	169
Kyrie din Requiem	212
Simfonia nr.40 partea întâi	225
Cvartetul KV 387 final	266

Serghei Prokofiev [1891-1953]	
Gavota din Simfonia clasică	121
Concertul pentru pian nr.1	286

Robert Schumann [1810-1856]	
Aveu [din suita «Carnaval»].....	106
Suita «Carnaval».....	176
«Frauenliebe und Leben»	277

Igor Stravinsky [1882-1871]	
Sacre du printemps.....	73
Simfonia Psalmilor partea a II-a.....	218

Sigismund Toduță [1908-1991]	
<i>Passacaglia pentru pian</i>	162
Giuseppe Verdi [1813-1901]	
<i>Requiem</i>	36
Richard Wagner [1813-1883]	
<i>Preludiu și moartea Isoldei</i>	282
(din opera <i>Tristan și Isolda</i>)	
Anton Webern [1883-1945]	
<i>Gleich und Gleich</i>	72