

Vasile Herman

**ORIGINILE
ȘI
DEZVOLTAREA
FORMELOR
MUZICALE**

Editura muzicală

București, 1982

CUVÎNT ÎNAINTE

Preocupările pentru studiul formelor muzicale și analiza acestora sunt de dată relativ recentă. În trecutul îndepărtat, ca și în vremurile mai apropiate de noi, muzicologii și teoreticienii aveau în vedere probleme estetice sau de tehnică a scriiturii în investigațiile efectuate asupra fenomenului compozițional. Va fi suficient a se arăta că pînă în secolul XIX forma muzicală aproape că nici nu este amintită în sensul unui termen capabil să desemneze o realitate artistică concretă de care depinde în mare măsură însăși existența ei. Cîteva exemple se impun.

„Scriitorii muzicali” din evul mediu de la care ne-au rămas lucrări în manuscris, remarcabile prin aprofundarea unor probleme de notație, de structură a scărilor muzicale (moduri), de filozofie a genurilor etc., sunt în general rezervați cînd se opresc la descrierea formelor vremii. Astfel, cunoscutul teoretician german Johannes de Grocheo, în tratatul *De musica (Despre muzică* – a cărui cronologie rămîne încă în discuție), referindu-se la o cunoscută formă, se mulțumește cu lapidara definiție: „Hymnus est cantus ornatus, plurens habens versus” (Imnul este un cîntec împodobit, avînd mai multe versuri)¹. Atitudine aproape similară au și teoreticienii de mai tîrziu ai veacurilor XVI-XVII-XVIII.

Oprindu-ne asupra unei scrieri mai noi, declarat pedagogice, aparținînd unuia dintre cei mai geniali compozitori ai lumii, rămînem la fel de contrariați cînd descoperim afirmații de o inconsistență de-a dreptul surprinzătoare. Este vorba de lucrarea lui Beethoven *Studii de bas general, contrapunct și compoziție*. La capitolul consacrat fugii, descrierea formei apare formulată astfel: „Fuga este o imitație de manieră mai strictă”.² Urmează trecerea în revistă a tehnicilor de contrapunct fugat, fără a se mai da lămuriri asupra ansamblului compoziției.

Tot la începutul secolului XIX, *Lexiconul Koch* (1802) nu conține nici un articol privitor la forme. În 1838 *Lexiconul muzical* al lui Gatty rezumă noțiunea la una singură: sonata.

Timpul în care își fac apariția cele dintîi cercetări cu adevărat științifice privitoare la formele muzicii este jumătatea a doua a veacului trecut și primele două decenii ale secolului nostru. Părintele muzicologiei moderne, Hugo Riemann (1849–1919), printre multe scrieri teoretice de Armonie, Structura melodiei, Orchestrație, Compoziție etc., editează și trei lucrări, intitulate *Formenlehre* (Studiul formelor muzicale) în anii 1887, 1889 și 1905. Aici el se situează în sfera unor investigații bazate pe datele științei și se poate afirma că „...a construit sistematic o analiză care merge de la motiv pînă la simfonie”³. Riemann este, desigur, un valoros pionier în acest domeniu. El a „defrișat” adevărate „hățișuri” încă de nimeni străbătute și a pus bazele unor lucrări teoretice de mai tîrziu, unde problemele formelor sînt dezbătute cu reală rigoare științifică. Alți muzicieni, ca Hans Mersmann, Friedrich Blume, Rudolf Stephan, Edgar Varèse, Carl Dahlhaus, Helmut Degen, Diether de la Motte, Gárdonyi Zoltán, Dimitrie Cuclin, Kurt Westphal, N. Nicolaeva, Ștefan Niculescu, au efectuat cercetări de mare subtilitate. Mai ales în a doua jumătate a secolului pe care îl trăim s-au ivit scrieri unde problemele de analiză a formei se asociază organic cu investigația interdisciplinară care implică domenii ca: logica matematică, lingvistica, acustica, teoria mulțimilor. Astfel, în unele centre muzicale de mare prestigiu și îndelungată tradiție muzicologică se întreprind acum studii privitoare la natura structurii primare a muzicii (semiotică), pentru a putea descifra, astfel, și procesele de „devenire sonoră” a tuturor formelor, mai ales a celor din muzica contemporană.

Astăzi, disciplina pe care ne propunem a o prezenta succint dispune de un orizont suficient de larg pentru a permite sintetizarea problemelor ei de bază. Pentru auditorii din sălile de concert cunoașterea calității unor forme mici sau mari constituie cheia înțelegerii muzicii. Departate de a fi o simplă chestiune de tehnică sau de acumulare a unor pure cunoștințe de specialitate, descifrarea „tiparelor” în care arta sunetelor este turnată îngăduie aruncarea unei priviri în interiorul laboratorului de creație a compozitorilor audiați. Este în același timp și o deschidere spre mirificul tărîm al unor trăiri afective superioare, exteriorizate cu ajutorul mijloacelor limbajului formal. Acesta va fi deci învelișul conținutului pe care oricare iubitor al muzicii dorește să-l străbată, pătruzînd în miezul „ghemului” de emoții care formează însăși esența artei și care-l tulbură, adesea, pînă la uitare de sine.

Și acest miez devine un „bun” al său atunci cînd stăpînește mijloacele de străpungere a „crusteii” care ne protejează cu tandră afecțiune.

¹ Apud: *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig, Edit. Reinecke, 1943, p. 62.

² Apud: Seufried, Ignaz, *Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions-Lehre*, Wien, Edit. Haslinger, 1832, p. 181.

³ Apud: Wolff, Hellmuth Christian. *Lexiconul M.G.G.*, vol. II Kassel, Edit. Bärenreiter, p. 483.

I. CE ESTE FORMA MUZICALĂ ?

1.1 Sensurile termenului de formă muzicală

1.2 Relația conținut-formă

1.3 Definiții ale formei muzicale

1.4 Analiza. Drumul tipar-arhetip formal

1.1 Sensurile termenului de formă muzicală

Termenul cu caracter general care desemnează ideea de formă muzicală nu se lasă prea ușor definit și nu-și dezvăluie generos sensurile pe care le-a avut; în diferite epoci ale istoriei muzicii. Pentru cercetători, oameni de specialitate, instrumentiști, el păstrează mereu un anumit coeficient de incertitudine cauzat de sensurile multiple pe care le poate subînțelege. Cu atât mai mult, publicul concertelor, iubitorii de muzică vor întâmpina greutate în posibilitatea de a-l percepe și de a-l sesiza în timpul receptării muzicii, prezentată fie „pe viu”, fie cu ajutorul mijloacelor electroacustice. Desigur, o piesă poate fi gustată și empiric, datorită frumuseților care-i sînt conferite de talentul sau genialitatea compozitorului, dar, trebuie spus, o astfel de audiție este lacunară și săracă. Atunci cînd auditorul izbutește să pătrundă conștient în adîncurile sensurilor poetice degajate de valurile sonorităților, el dobîndește imaginea clară a ceea ce se petrece în tainica îmbinare de sunete ce-i este prezentată.

Și o asemenea înțelegere este posibilă numai atunci cînd formele muzicii și principiile care le generează sînt cunoscute și corect înțelese. Altfel spus: un meloman înarmat cu o viziune teoretică, fie și de ordin general, își va da seama nu numai că o lucrare este *frumoasă*, ci și *pentru ce* este așa. Odată cu perceperea generală a formei i se dezvăluie sensurile limbajului muzical, combinațiile inedite și ingenioase, culorile armonice și timbrale ale sunetelor.

De aici apare și scindarea în două mari categorii a înțelesului general pe care termenul *formă* îl cuprinde.

a) *Un sens mai larg*, care subînțelege modul cum este îmbinat materialul artei – în cazul nostru, al muzicii, în particular. Sînt cuprinse aici înlănțuirile de intervale, ritmuri (durate de sunete), accente (măsuri), acorduri, alcătuirea melodică, îmbinările contrapunctice de melodii cîntate concomitent după anumite reguli, îmbinările de culori instrumentale, sistemele de organizare a muzicii după tonalități, structuri modale (diferite game „populare”) sau premodale (cum ar fi gama pentatonică – de cinci sunete) etc. Toate acestea, împreună, de la caz la caz, reprezintă o fațetă a formei, o cuprindere oarecum superficială a ei. Spunem acest lucru deoarece și în alte arte se întîlnesc îmbinări oarecum similare: a cuvîntului (în poezie), a culorilor (în pictură), a volumelor (în sculptură), care rămîn în general valabile, și nu definesc particularitățile specifice și profunde ale formei din artele amintite. Cu atât mai puțin cele proprii numai *formei muzicale* vor putea fi dezvăluite prin simpla analiză a elementelor anterior enumerate!

b) *Un sens mai restrîns*, dar mai exact emană de la proprietatea pe care o are muzica de a se desfășura în timp, de a opera cu altfel de concepte decît celelalte arte. Este capacitatea ei de a apela mai mult la sentimente ce nu pot fi definite cu aceeași exactitate ca în poezie sau pictură, de pildă. O simfonie, un concert, un cvartet aduc în auzul ascultătorilor mesaje purtate de sonorități și vibrații ale undelor, în care dispar noțiunile exacte, reprezentările plastice. Totul apare ca un *cod* mai greu sau mai lesne de descifrat. Cu alte cuvinte, sunetele în

desfășurarea lor temporală se organizează în segmente, în *părți* sau *strofe* ale muzicii, prin a căror îmbinare se alcătuiește un adevărat *model* cu proprietăți caracteristice *numai acesteia!* Sintaxa și morfologia limbajului sonor apar deci diferite și se încheagă după legi proprii care transcend pe ale celorlalte arte. Aici, pășim, de acum, pe terenul propriu „disciplinei” sunetelor, cu legile ei caracteristice.

1.2 Raportul conținut – formă

În acest context, problema fundamentală pusă de unii cercetători (mai ales dintre cei care încearcă în mod mecanic o apropiere între arte — mai frecvent între literatură și muzică) a fost aceea a raportului dintre conținut și formă. Nu o dată s-a spus că ambele noțiuni merg mână în mână, se condiționează reciproc, neputînd exista una fără cealaltă. Și acesta rămîne un fapt pe cît de adevărat pe atît de evident. Eroarea fundamentală pe care o comit adepții „literaturizării” muzicii ține însă de neînțelegerea diferențelor dintre limbajul conceptual al literelor și cel cu totul special, bazat pe „mișcarea” conștientă a afectelor vehiculate de muzică. Deci orice încercare de suprapunere „mecanică” a celor două limbaje duce inevitabil la contradicția dintre două „coduri” cu natură opusă. Pînă la un anumit punct, literatura a influențat muzica prin simetria interioară a versului, alcătuirea strofică, dispunerea rimelor și a picioarelor metrice etc. Aceasta, mai ales în antichitate și în cîntarea trubadurilor evului mediu. Dar în continuare, pe scara dezvoltării istorice, drumul străbătut a atins zone ce depășesc cu totul tărîmul literaturii, traversînd „ținuturi” în care „*jocul*” organizat conform legilor sonore, uneori chiar *acustice*, devine suprema lege. Astfel, dispunerea materialului muzical va fi efectuată dînd naștere unor forme speciale, denumite rondo, *variațiuni*, *sonată*, *lied tristrofic* ș.a.

1.3 Definiții ale formei muzicale

Greutățile de care s-au izbit totdeauna teoreticienii în încercările de a formula o definiție clară, lapidară și cuprinzătoare a formei muzicale au condus fie la ocolirea, fie la enunțarea prudent-savantă a unor considerații generale gravitînd doar în jurul problemei. Un adevăr rămîne totuși cert: greutatea „împăcării” celor două aspecte semnalate (general și restrîns) produce dificultăți deloc neglijabile chiar pentru cei mai experimentați muzicieni. Ca dovadă stau enunțurile cu privire la formă datorate cîtorva compozitori și teoreticieni ai secolului nostru¹:

Hans Mersmann: „Forma este proiecția puterii în spațiu”.

Friedrich Blume: „Spiritul muzicii rezidă în Forma ei”.

Arnold Schönberg: „Mă îndrept mereu către un simț al Formei”.

Edgar Varèse: „Forma este rezultatul unui proces” (sonor, n.n.).

Rudolf Stephan: „Pentru forma muzicală este plină de importanță relația dintre părțile separate care o compun”.

Și exemplele ar putea continua. Numele citate sînt ale unor personalități de primă mărime, a căror păreri merită a fi cunoscute și care luminează fiecare o fațetă a problemei. Alte opinii, cum ar fi a lui L. Mazel: „Forma este echivalentă cu planul unei lucrări muzicale”², sau Wolfgang Stockmeyer: „Forma echivalează cu schema compoziției muzicale”³, și Helmut Degen: „Forma este un principiu coordonator”⁴, constituie, în mare măsură, un grupaj de idei care se înrudesesc și comentează enunțul lui Rudolf Stephan. Oricum,

¹ Cf. Diether de la Motte. *Musikalische Analyse*, Kassel, Bärenreiter, 1968, p. 15-16.

² Mazel, L. *Stroenie muzikalnih proizvidenii*, Moscova, 1960. (Introducere).

³ Stockmeyer, Wolfgang. *Musikalische Formprinzipien*. Köln, H. Gerig, 1967, p. 9.

⁴ Degen, Helmut. *Handbuch der Formenlehre*. Regensburg, Bosse Verlag, 1957, p. 6-10.

este de reținut faptul că există atât abțineri, cât și ezitări în majoritatea scrierilor teoretice de specialitate, cu privire la posibilitatea definirii concrete și exacte a termenului *formă muzicală*.

Prin compararea formulărilor anterioare, ca și a altora, de asemenea ale unor surse recente care apelează inclusiv la cercetarea interdisciplinară (*Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, vol. X. Schott, Mainz, 1966), se poate atinge stadiul care permite o formulare sintetică și cuprinzătoare în același timp: *Forma este echivalentă cu un anumit „model” de alcătuire muzicală („tipar sonor”) format din părți componente cu funcții specifice, între care se stabilesc conexiuni determinate de o anumită ordine a succesiunii*. Sau, printr-o enunțare mai simplă: *forma reprezintă modalitatea desfășurării unui „proces” muzical ce evoluează în timp*.

1.4 Analiza. Drumul tipar – arhetip formal

Că aceste încercări de definiție se apropie de esența adevărului, stau mărturie părerile unor muzicieni care se ocupă de analiză, adică de posibilitatea disocierii formelor. Astfel, pentru Hermarm Grabner¹, „a analiza o piesă muzicală înseamnă cercetarea interdependenței dintre componentele sale și forțele care le conexează determinând unitatea operei artistice”. Așadar, „materia sonoră” încheagată într-un anumit întreg, purtătoare a unui mesaj artistic emoțional, reprezintă o *unitate* care echivalează cu forma muzicală. Același autor mai precizează că există o analiză a tehnicii de construire și alta care determină conținutul. Prima fără a doua nu poate exista, dar devine limpede că un conținut lăsat la voia întâmplării este lipsit de forța persuasiunii și, în cele din urmă, devine fără sens. De aceea muzicienii analiști s-au preocupat în permanență de „materia sonoră” – mai ales cei contemporani – încadrând-o mereu în componente de bază ale tiparului formal² și corelând-o cu conținutul pe care-l exprimă.

În strânsă legătură cu forma, va apare *analiza* care privește multiplele fețe din care se compune și procedează la „separarea” acestora, la stabilirea rolului pe care îl joacă fiecare în parte. De aceea se ține totdeauna cont de următoarele:

- a) Numărul părților care în totalitate alcătuiesc „tiparul” formal;
- b) Funcția fiecărei părți sau „strofe” care îl compun (aici termenul respectiv este împrumutat din literatură, dar dobândește o semnificație aparte);
- c) Modalitatea de succesiune și acuplare a componentelor.

a) Privitor la primul punct, se disting forme muzicale alcătuite dintr-o singură parte, cel mai adesea indivizibilă, denumite *monopartite* și reprezentate convențional cu litera *A*. În cele mai frecvente cazuri, muzica se clădește însă din înlanțuirea a cel puțin două părți, construind astfel forme *bipartite*, notate ca un „binom” de tipul *A — B*. Cele mai frecvente rămân schemele *tripartite*, care pot fi simetrice, *A — B — A*, sau asimetrice, *A — B — C*. Evident, aici primul caz devine caracteristic, și au existat, mai ales în sec. XIX, muzicieni care tindeau să reducă în mod simplist muzica la o singură schemă, cea tristrofică simetrică. S-a văzut curînd însă că muzica nu poate fi trasată „cu rigla”, și în decursul timpului ea s-a încheagat și sa decantat mereu în tipare diverse, ireductibile la o singură formulă, oricît de tentantă ar fi. Alături de cele anterior relatate, există și așa-zisele forme *multipartite*, care, pornind de la componența pentastrofică *A—B—A—B—A* (în cinci părți), pot ajunge la așazisele muzici „în lanț”, compuse prin succesiunea unui mare număr de strofe cu conținut diferit: *A—B—C—D—E— F—G...* întîlnite mai cu seamă în epocile vechi, cum ar fi Evul Mediu sau Renașterea, dar și în creația secolului nostru.

¹ Grabner, Hermann. *Lehrbuch der Musikalischen Analyse*. Leipzig, C. F. Kahnt (8836), p. 1

² Vezi: Supić, Ivo. *Matter and Form in Music*. În: *The International Review of Music, Aesthetics and Sociology*, vol. I, nr. 2, Zagreb, 1970.

Evident, înlanțuirea de „secvențe” sau, uneori, fraze muzicale cu înrudiri, mai mult sau mai puțin îndepărtate, pornește de la repetarea unei idei muzicale unice, după modelul:

A — A — A — A ...

care prin diversificare și variație de tot felul se poate cu ușurință transforma în:

A — A₁ — A₂ — A₃ — A₄ ...

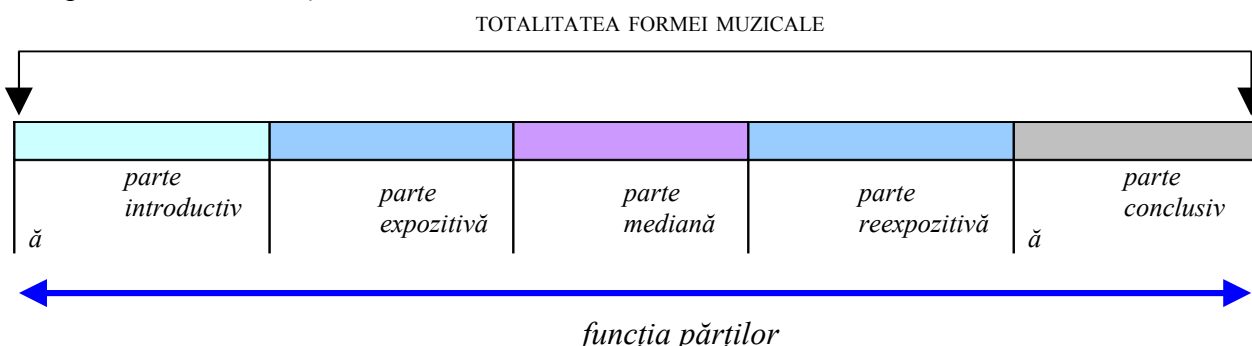
iar de aici până la catenă (lanț) nu mai există decât un pas:

A — B — C — D — E — F ...

Cu aceasta s-a atins acel stadiu în care forma devine multipartită în sensul *primordial* al noțiunii, întrucât modalitatea cea mai simplă de obținere a ei este cea deja schițată. Se formează, în consecință, un adevărat *arhetip formal*, de la care vor porni multe ramificații, implicând cele mai avansate stadii, cum ar fi: suita, concertul vechi, sonata veche italiană, simfonia clasică și romantică.

Astfel, orice lucrare (mai ales clasică) debutează cu o *parte expozitivă*, primind rolul de a prezenta un anumit material, o idee muzicală clară și încheată. Îi succede, imediat, o *parte mediană*, în care cele expuse sînt continuate sau dezvoltate, efectuîndu-se un „comentariu” mai mult sau mai puțin adîncit sub aspectul procedeelelor. În sfîrșit, *partea reexpozitivă* (de obicei ultima) dobîndește rol de rememorare sau readucere în auz a primei idei muzicale, pentru a o întipări bine în memoria ascultătorului, și, concomitent, în vederea „rotunjirii” formei.

Aceste trei categorii de funcții mai pot fi completate cu încă două, de importanță secundară, a căror prezență nu este nici obligatorie, nici deosebit de frecventă. Avem în vedere părțile de tip *introdactiv* și cele cu aspect *conclisiv*. Primele preced strofele expozitive, creînd o „ambianță sonoră”, permițîndu-le să se desfășoare mai eficient, ultimele dobînesc rolul de comentariu. Schema grafică schițată mai jos lămurește pe deplin felul în care sînt dispuse conform funcțiilor:

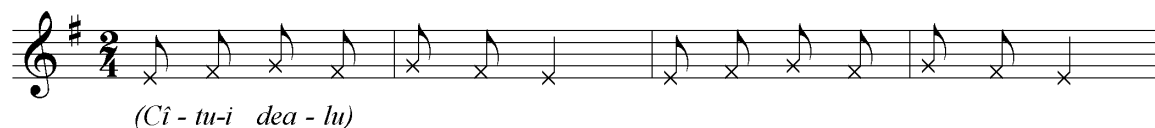


Se poate constata din reprezentarea convențională propusă că atît introducerile, cît și concluziile (care preced și încheie o piesă) au oarecare trăsături comune. Printre ele s-ar putea cita o anumită instabilitate la nivelul tuturor componentelor: melodie, ritm, armonie, tonalitate, structură internă; diferă doar modalitatea de manipulare artistică a ideilor, de unde și rolul propriu pe care îl dobîndește fiecare. Desigur, nu toate formele sînt alcătuite astfel. Unele, avînd aderențe la principiile arhetipale de lanț sau structurale conform regulilor mai complicate ale muzicilor vechi sau foarte noi, se abat de la schița arătată. Trebuie însă reținut faptul că aceasta rămîne – în linii mari – valabilă în toate lucrările clasice sau romantice, precum și în piese ținînd de stilul baroc sau post-romantic.

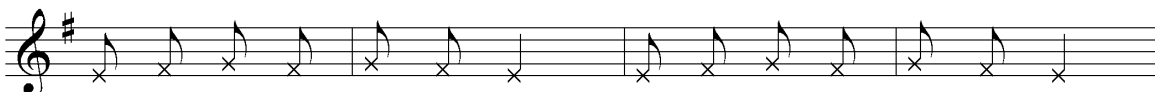
b) *Modalitatea succedării și acuplării părților* rămîne, de asemenea, una din problemele de bază ale arhitecturii sonore. Cea mai simplă a fost deja amintită: *repetarea neschimbată*, de mai multe ori a unei idei muzicale, imaginabilă grafic (convențional) astfel:

AVRAM IANCU (Cîntec popular)

A	B
---	---



A	B
---	---



Sursa: Medan, Virgil. *Cîntece epice*. Cluj—Napoca, 1979, p. 247.

Aceeași repetiție se poate aplica cu schimbări (variații) tot mai adînci, pînă la nașterea unui „lanț” de secvențe cu conținut muzical diferit:

TOTALITATEA FORMEI

A	A ₁	A ₂	A ₃	A ₄
A	B	C	D	E

Modul de înlănțuire a părților

Dacă pînă acum s-au văzut doar posibilități de structurare prin înlănțuire, în cele ce urmează va fi explicat un alt procedeu la fel de însemnat: *alternanța*. Aceasta înseamnă succedarea unei idei fundamentale prin procedeul interpolării altor secvențe, cu rol secundar sau derivat prin variație. Cea mai simplă dintre modalitățile amintite rămîne, evident, cea care dă naștere simetriei simple, notabile cu ajutorul formulei A—B—A. Dar ea constituie doar un început. Adevăratele forme rezultate din procedeul alternanței sînt acelea în care ideile secundare depășesc cifra 2 și dau naștere schemei A — B — A — C — A — D — A..., care poate fi reprezentată prin următorul grafic:

A	B	A
---	---	---

Alternanța simplă (simetrică)

A	B	A	C	A	D	A
---	---	---	---	---	---	---

Alternanța multiplă (propriu-zisă)

Din această categorie vor descinde toate piesele unde opoziția dintre *cuplet* și *refren* sau *refren* și mai multe *cuplete* devine procedeul de bază al arhitecturii artistice. Este vorba, mai ales, de piese în formă de *rondo* și derivatele sau antecedentele acestora din muzica veche sau modernă.

Tot în contextul simetriei, mai trebuie amintite așa-zisele forme de *pod*. Aici totul se

polarizează în jurul unei idei centrale cu rol de *mijloc* (secțiune mediană). Variante posibile ale acestei modalități pot fi: $A - B - C - B - A$ sau, mai complex: $A - B - C - A - C - B - A$, ambele prezente în epoci diferite, dar practicate conștient mai ales de Bartók și alți compozitori moderni.

Din cele de pînă acum rezultă că forma muzicală prin cele trei coordonate fundamentale ale sale: *numărul părților*, *funcția* și *modalitățile lor de conexiune* se structurează ca un întreg logic încheiat. Modelele anterior citate rămîn însă doar posibilități de bază, care generează numai cele mai cunoscute „tipare” ale unor muzici ce se aud curent în sălile de concerte. Ar fi deci o greșeală a se crede că ele sînt unicele. Cercetarea istorică dezvăluie în diferite studii ale dezvoltării în timp a muzicii o multitudine de scheme, în care joncțiunea părților, chiar dacă ține cont de principiile importante, se efectuează neschematic și neconvențional. Vechile cîntece ale trubadurilor se bazează mai cu seamă pe legile poeziei, succedîndu-și părțile prin încatenare sau creînd celebrele forme de bar, cu schema $A - A - B$ sau $A - B - B$. Tot în evul mediu, piese ca *ballata* sau *virelai* promovează un fel de „simetrie lărgită” prin repetarea strofei mijlocii: $A - B - B - A$. De aici, în sec. XV ia naștere o variantă denumită *bergerette*: $A - B - B - A - A$. Iată doar cîteva din numeroasele posibilități cînd muzica, în veșnica ei transformare, evoluție și autoperfecționare, se abate conștient de la legile general valabile prezente mai ales în produsele artistice ale stilurilor clasice.

Un fapt rămîne însă cert. De fiecare dată cînd într-o anumită epocă istorică răsare o formă nouă, ea răspunde unor necesități imediate și reflectă adevărurile vremii. Niciodată tiparele nu apar ca fenomene accidentale sau artificial construite prin simplul act de voință al compozitorului, ci nașterea lor este dictată de realități social-materiale. Abia în secolul nostru unii compozitori au încercat să producă scheme noi, să schimbe natura materialului artei (prin sunete produse pe cale electronică) sau să întroneze înlănțuirile întîmplătoare (efectuate „spontan”). Toate acestea s-au dovedit, în cele din urmă, a fi doar o iluzie a noului, căci rezultatele au condus fie la reeditarea arhetipurilor, fie la „ajustări” mai mult sau mai puțin „radicale” ale unor scheme preexistente încă din cele mai vechi timpuri.

Evident, relația conținut-formă și echilibrul dintre ele rămîne o constantă care decide, în cele din urmă, toate coordonatele de limbaj fonic, structurare și conexare a părților. Forma rămîne modul de materializare la nivel sonor a afectelor pe care arta muzicală le vehiculează, iar numărul și înlănțuirea dintre „secțiuni” sînt chemate să producă tocmai efectul reclamat și necesitat de rațiunile conținutului. Iată pentru ce cunoașterea legilor de alcătuire a „tiparelor” ajută la înțelegerea corectă și clară a „mișcării” înseși a ideilor și afectelor pe care muzica este chemată a le transmite publicului.

II FORME, STILURI, GENURI

2.1 Forme muzicale

- *Originile formelor muzicale*
- *Triada coral-cântec-dans*
- *Improvizația*
- *Formele în lanț*

2.2 Stiluri

2.3 Genuri

2.1 Forme muzicale

Originile formelor muzicale

Din îmbinarea părților (repetabile sau nu) ale unei muzici, s-a văzut că rezultă „arhitectura” acesteia. Dar la baza ei stau nu numai legile înlănțuirii și a funcțiilor amintite, ci acestea sînt la rîndul lor rodul unui anumit număr de „principii” de bază sau surse din care izvorăsc formele în totalitatea lor. Cercetînd analitic o compoziție, muzicologul va fi întotdeauna obligat să-i stabilească natura „discursului muzical”, care arată fără putință de tăgadă baza care i-a dat naștere și i-a „programat” dintru început toate coordonatele formale. Știința contemporană nu mai poate face abstracție de pomenitele izvoare, dacă tinde, cu adevărat, către o cunoaștere a legilor generatoare ale muzicii. Ele reprezintă adevărate *legi obiective*, întrucît corespund anumitor necesități strict omenești, și sînt rodul gîndirii muzicale a omului de totdeauna, a simțirii și trăirii lui și numai a lui.

Triada coral-cântec-dans

Aceste puncte de pornire alcătuiesc un fel de *entități* muzicale, de *principii* universal valabile de la care pornesc toate felurile de muzică. Mai ales în a doua jumătate a veacului nostru, rolul lor a fost dezvăluit în toată amploarea și s-a stabilit că în evoluția artei s-au cristalizat cu timpul cinci importante categorii de surse, dintre care primele trei se grupează într-o celebră triadă formată din *coral, cântec și dans*¹. Le urmează îndeaproape *improvizația* și *marile forme compuse* prin înlănțuire nemijlocită. Dintre toate se remarcă a fi de primă importanță *triada* inițială care le cuprinde și pe celelalte sau le subînțelege.

Ar fi, desigur, greu să se stabilească în amănunt rolul fiecărui principiu în parte și drumul de dezvoltare muzicală pe care îl inițiază. Este suficient a arăta că din fiecare „entitate” izvorăsc forme și tipare muzicale de un anumit caracter, dar că toate căările străbătute nu rămîn izolate, ci se întretaie de multe ori cu celelalte, dînd loc unor „confluente” pe cît de interesante, pe atît de fecunde în cîmpul dezvoltării istorice a muzicii. În cele ce urmează, se vor vedea cîteva din cele mai importante consecințe pe care le determină fiecare principiu separat, precum și direcțiile inițiate în evoluția istorică a formelor.

Coralul

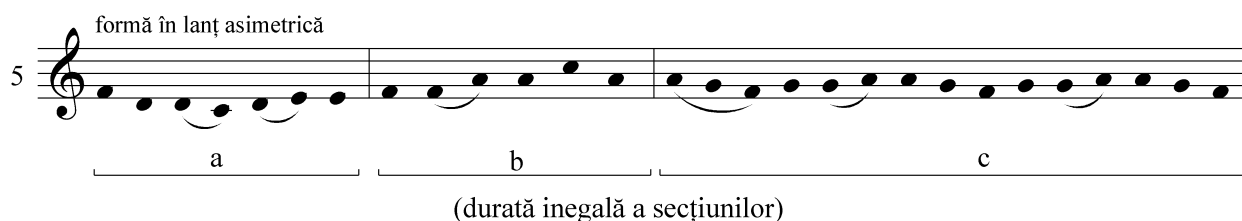
Coralul subînțeles de către Degen² mai mult sub aspectul cîntării gregoriene (din Biserica romană) este determinant în ceea ce privește nașterea și evoluția polifoniei, precum și a formelor ei mai cunoscute: *motet, madrigal, ricercar, variațiuni pe coral, fuga, variațiuni pe „basso ostinato”* (și altele mai puțin importante). Ar fi însă astăzi o greșeală a se considera

¹ Apud: Degen, Helmut. *Op. cit.*, p. 339—340.

² Degen, Helmut. *Op. cit.*, p. 340—341.

coralul apusean ca singura sursă a polifoniei. Cîntarea bizantină, care la începuturi a avut origini comune cu cea din restul Europei, este, în consecință, la fel de importantă pentru dezvoltarea acestei tehnici și a formelor cărora le dă viață. În secolul nostru, cu atît mai mult, prin libertatea ritmică și melodică, prin elementele de microtonie (intervale mai mici decît semitonul), generează forme dintre cele mai interesante și mai noi (heterofonice), fiind considerată ca un mijloc de înprospătare a limbajului muzical. Cît privește coralul gregorian, acesta este socotit, pe drept, ca sursă a polifoniei și a legilor de dezvoltare a contrapunctului datorită *asimetriei* care îi este, în general, proprie și a posibilităților de a fi însoțit de alte voci. Apare deci ca o sursă a unei muzici de tip „dezvoltător”, prin continua „variație în lanț”.

GLORIA (4) *



* Sursa: Johner, D. *Wort und Ton im Choral*. Leipzig, Edit. Breitkopf, 1953, p. 99

Cîntecul

Cîntecul, afiliat foarte frecvent noțiunii generale de „melodie” este diferit în mare măsură de coral datorită valorilor de durate care se asociază evoluției intervalice. Desigur, și în coral găsim *melodii*, uneori de mare expresivitate, dar în cîntarea propriu-zisă ele sînt mai bogate, și în ceea ce privește numărul de sunete, și sub raportul succesiunilor de durate. În plus, cîntecele mai dispun de anumite simetrii structurale interne datorate repetărilor unor fragmente de egală extensiune cu conținut muzical comun sau asemănător. Exemple în acest sens vom găsi, numeroase, în cîntarea populară:

PÎNĂ-I JUNE-NTR-UN VÎNAT



Sursa: Nicola, I.R.; Szenik, I.; Mîrza, Tr. *Curs de folclor muzical*. București, Edit. didactică și pedagogică, 1963, p. 290.

Același fenomen se petrece, evident, și în cadrul muzicii culte, unde dobîndește o organizare conștientă și adesea foarte elaborat.

Datorită posibilităților mai diverse ale îmbinării de înălțimi, durate, segmente cu structuri simetrice, succesiuni regulate de accente, cîntecul inițiază drum larg unei pluralități de forme. Astfel, *liedul*, *aria*, micile și marile *forme bi* sau *tristrofice* instrumentale cu însușiri melodice, *rondo-ul*, *variațiunile*, *sonata*, *simfonia*, *concertul*, *poemul simfonic*, *cantata*, *oratoriul*, *opera*, toate derivă în ultimă analiză din cîntec; mai precis, din *principiul cantabil*.

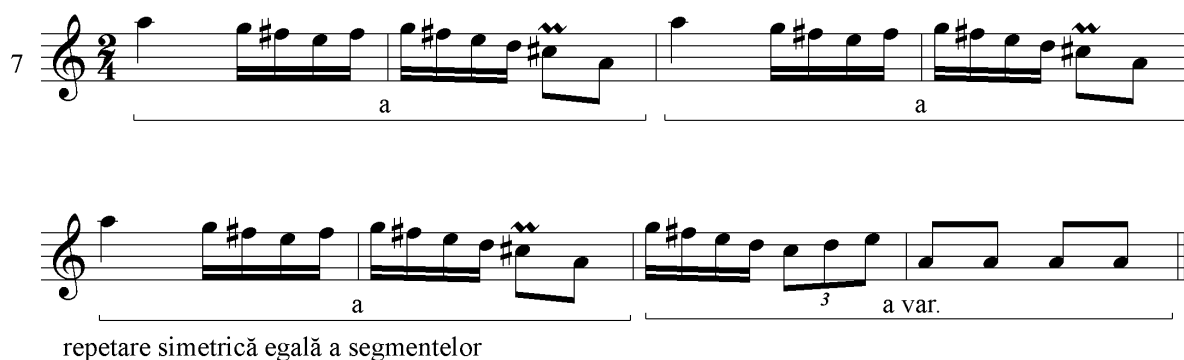
S-ar crede că sonata și simfonia au – în aparență – prea puține afinități cu *entitatea melodică* luată ca element inițial de referință. Totuși, la o examinare făcută cu atenție și

competență, orice analist va descoperi resorturile primordiale care generează structurile interne ale temelor și componentelor de bază ale acestor forme, adică esența lor melodică. Așadar, de la cântecul simplu pînă la marile lucrări sonato-simfonice, drumul străbătut, oricît de lung și de complicat ar fi, nu poate porni decît de la un singur punct; stațiile de pe parcurs, inclusiv cea finală, pot fi însă monumentale!

Dansul

Dansul constituie acel principiu unde muzicii i se asociază o activitate umană pe cît de plăcută pe atît de des întîlnită: evoluția coregrafică individuală sau colectivă. Prezent din timpuri imemorabile, dobîndind rînd pe rînd funcții magice, sărbătorești sau de divertisment, dansul s-a asociat totdeauna cu arta sunetelor, sau cel puțin cu unul din componentele sale de bază: ritmul. Atunci cînd o melodie este destinată dansului va fi influențată puternic de *simetria pașilor* pe care grupul coregrafic trebuie să-i coordoneze în timp și pe un spațiu anume destinat. Din cauza aceasta ea se acomoda mișcărilor ritmice ale corpului, primind *simetrii structurale interne* mult mai accentuate decît un simplu cântec liric. De aici și modalitatea cu totul aparte de compunere a muzicilor de dans în care periodicitatea ritmică și a îmbinării părților devine legea fundamentală. Toate acestea ni le demonstrează convingător dansurile populare:

BRÎUL PE OPT (fragment)



Sursa: C.G.M. *Culegere de melodii de dansuri populare*, vol. II, 1953, p. 2.

Tot în dans, succesiunea accentelor melodiei va cădea cît mai periodic și mai regulat cu putință, contribuind astfel la realizarea simetriilor atît de caracteristice.

Cît privește drumul pe care dansurile îl deschid dezvoltării istorice a formelor, acesta trece, în timp, prin faze în care genul respectiv dobîndește importanță variabilă, ajungînd uneori chiar la prioritate. Este cunoscut că în epoca Renașterii (sec. XVI), dar mai ales în cea a Barocului muzical (jumătatea a II-a a sec. XVII, prima jumătate a sec. XVIII) dansul vocal și apoi cel instrumental cunoaște o largă răspîndire. Asistăm la o adevărată eră a dansului. Formele cărora le va da naștere vor fi în primul rînd dansurile de epocă: *pavana*, *gagliarda*, *menuetul*, *rigaudon*-ul, *siciliana*, *allemanda*, *couranta*, *sarabanda*, *giga*. Ultimele patru, datorită contribuției lui J.J. Froberger (sec. XVII), se grupează într-un ciclu alcătuit de *Suita*, așa cum va fi preluată de marii clasici: J. S. Bach, G.F. Händel, Fr. Couperin, J. Ph. Rameau și ridicată la cele mai avansate stadii de măiestrie componistică. Ar fi o greșeală a se crede însă că piesele amintite sînt cele mai importante „consecințe” ale principiului dansant. Direct sau indirect, acesta își exercită influența asupra unor forme care, aparent, sînt independente, ca *rondo*-ul (medieval, baroc, clasic vienez), *variațiunile* (mai ales cele ornamentale efectuate pe o temă de dans), *scherzo*-ul (ca „derivat” al menuetului), *sonata veche* (a epocii barocului) – *trisonata*, în măsura în care fuzionează cu *suita*; „*Exercițiile*” lui Domenico Scarlatti (cînd au o tentă de dans). Tot dansuri erau la începutul veacului XVII *passacaglia* și *ciacona*, care în răstimpul cîtorva decenii devin forme de *variațiuni pe „basso ostinato”*. În timpurile clasicismului vienez și ale romantismului dansurile de epocă nu sînt abandonate, dimpotrivă,

cunosc o largă aplicare în muzica măștrilor vremii. *Menutul, mazurca, poloneza, contradansul, valsul* devin adevărate „piese de caracter”, specifice stilului pe care îl ilustrează, iar compozitorii le reunesc în „caiete”. Ulterior, școlile naționale vor promova prin așa-zise „prelucrări” dansuri caracteristice ale diferitelor popoare. La noi, mai ales *hora* deținea primatul în ansamblul lucrărilor compozitorilor înaintași din veacul trecut. Suitele, baletle, potpuriurile nu sînt altceva decît succesiuni ale unor piese de dans mult apreciate de melomanii dintotdeauna. Rezultă deci că *principiul dansant* este bogat în consecințe pe planul dezvoltării formelor.

Improvizația

Improvizația este o modalitate „primară”, străveche de a „face” muzică. Încă din vremurile imemorabile, dar și în cele de astăzi (mai ales în folclor), cîntecul poate porni dintr-o stare de indecizie, de căutare a melodiei. Acest moment marchează de fapt punerea în aplicare a principiului improvizatoric, mînuirea oarecum timidă a unor formule melodice născute spontan sau dinainte știute. Ele se concretizează pe parcurs într-o melodie din ce în ce mai încheagată. Odată cu apariția armoniei și a instrumentelor cu clape sau cu corde, improvizația dobîndește noi dimensiuni tehnice; ea devine un adevărat principiu de compoziție. Instrumentistul, înainte de a începe o piesă, caută foarte adesea anumite acorduri sau înlănțuiri de armonii, care, treptat, ajung să se precizeze, să se încadreze în tonalitatea dorită. Este adevăratul „simbol al bucuriei de a cînta”¹, momentul de desprindere din „haosul” începutului a ceea ce va deveni muzică.

Improvizația a generat așa-zisele forme de „tip fantezie”², între care se disting *preludiul, fantezia, toccata, improvizația, invențiunea, recitativul*, dar și multe cîntece din folclorul diferitelor popoare. Se poate spune că fiecare melodie populară dobîndește prin interpretare un anumit „coeficient improvizatoric”, ea „recreîndu-se” *ad-hoc* oricînd ar fi intonată. Tot în aceeași categorie trebuie astăzi încadrate și muzicile numite *aleatorice* (lat., alea = zaruri), care au cunoscut o destul de mare răspîndire în secolul nostru, deceniile '50-'60. Ele se sprijină pe o improvizație ce poate ajunge pînă la absolutizare. Cu timpul (sfîrșitul deceniului '70-'80) s-a revenit la forme scrise conform uzanțelor componistice verificate prin tradiție.

Formele în lanț

Marile forme construite „în lanț” au la temelie desfășurarea unor serțiuni mici sau mari, vocale și instrumentale, adică așa-zisul procedeu al *derulării*³. Succesiunea se poate efectua fie în „flux continuu”, fie prin îmbinarea de „părți” relativ încheiate: *arii, coruri, recitative, ritornele instrumentale* etc. Acestei „familii” îi aparțin: *opera, oratoriul, cantata, pasiunea, messa, baletul*. Formează o categorie foarte răspîndită, dar procedeul care îi dă naștere este de o relativă simplitate și nu diferă esențial de cel mai elementar mod de compoziție inițial amintit, adică îmbinarea „pe orizontală” a unui număr de idei muzicale. În acest fel, „cercul” s-a închis; pornind de la incantația magică primitivă unde se produce repetarea obsesivă a unei „formule” muzicale scurte, se ajunge cu timpul la impresionantele edificii din operă, oratoriu și cantată...

2.2 Stiluri

Una din problemele cheie de la care pornește înțelegerea tuturor formelor, evoluția lor în timp, este *stilul*. Termenul era cunoscut încă din antichitatea romană (în latină, *stilus* = condei – întrebuintat mai ales la tablele cerate). Pentru literatură acest cuvînt arată „o

¹ Vezi: Degen, Helmut. *Op. cit.*, p. 372.

² *Idem*, p. 339.

³ Vezi: Degen, Helmut. *Op. cit.*, p. 375.

modalitate de a scrie...”, „punerea în pagină de către scriitor a mijloacelor sale „literare”¹. Antichitatea, Evul mediu, Renașterea, epocile de mai târziu au utilizat mult și felurit noțiunea: figurile de stil, știința stilului, diferitele lor categorii erau îndelung comentate, studiate, discutate.

În muzică termenul a dat naștere atât unor confuzii, cât și la interpretări ambigue. Se vorbește astfel, uneori, despre stil *omofon* și *polifon*. Primul se referă la metoda compoziției „pe verticală”, adică prin înlănțuiri de sunete suprapuse în acorduri, al doilea înțelege o conducere „pe orizontală” a vocilor care primesc independență și profil propriu. Este adevărat că ambele nu sînt decît „modalități de a scrie” o partitură, dar ele se întîlnesc în epoci bine individualizate și diferențiate, stilistic vorbind, la nivelul altor „parametri” sonori. De altfel, *între omofonie și polifonie nu există granițe propriu-zise!* Prima derivă, evident, din cea de a doua, prin „tipizarea” unor mișcări de voci care conduc la succesiuni acordice devenite, cu vremea, „formule” stabile. Pe de altă parte, în unduirea unor linii melodice independente este cu neputință a se evita momentele de „etajare” a sunetelor. În felul acesta, totul dobîndește o pronunțată relativitate, iar opinia lui Henri Pousseur, potrivit căreia „etimologic vorbind polifonia nu se referă în mod singular și necesar la existența *mai multor voci...* ci a celei de *mai multe sunete*”², apare pe deplin fondată. Tot așa și împărțirea formelor muzicale în *omofone* și *polifone* devine un act arbitrar. Nu o dată, chiar în piese mici, întîlnim ambele tipuri care conlucrează la menținerea trează a interesului ascultătorilor prin contrastele și gradațiile sonore pe care le produc.

Așadar, pînă la o anumită limită, stilul se poate confunda cu scriitura, dar dincolo se angrenează un mare număr de alte calități și „parametri” muzicali care concură la definirea termenului. Acolo „unde... se schițează anumite constante există stil”, arată un alt teoretician contemporan³, înțelegînd prin aceasta raportul dintre formă și conținut. *Stilul muzical reprezintă deci modul coordonării mijloacelor de expresie și a elementelor ce alcătuiesc forma.* Aceasta are o pronunțată variabilitate în timp, și ca atare se conturează în sensul unei categorii istorice. Faptul se justifică prin aceea că evoluția muzicii ne arată, pe parcursul unor perioade mai lungi sau mai scurte, schimbări sensibile în construcția formelor. Să luăm un exemplu. *Sonata*, care are, poate, structura cea mai complexă, pornește din muzica instrumentală a Renașterii, cînd era denumită *Canzone da sonare*. Ulterior, în lumea barocului, la clasicii vienezi, în romantism, ca și în timpurile noastre, ea evoluează treptat, perfecționîndu-și mereu „tiparul”, schimbîndu-și neconținut componentele și modul lor de a se îmbina, în felul acesta stilul își pune pecetea asupra alcătuirii interioare a schemei. Constatarea este valabilă pentru aproape toate formele, care devin mereu „altele” cu fiecare epocă, chiar dacă schimbările pot fi uneori abia sesizabile (în forme mici de exemplu).

Atunci cînd vorbește despre stiluri, muzicologia de astăzi înțelege, ca atare, nu scriitura, ci împrejurările și ambianțele care au generat-o. Se stabilește în acest mod o succesiune de epoci. Ele, în ordine cronologică, sînt următoarele: *evul mediu, renașterea, barocul, clasicismul vienez, romantismul, postromantismul și epoca contemporană*⁴. În linii mari, toate schițează acele „constante” capabile să stabilească criterii de evaluare a tiparelor și a felului cum sînt construite. Raportul formă-stil dobîndește astfel o importanță hotărîtoare prin schimbările pe care le produce neconținut nu numai în „limbajul” muzicii, dar și în modalitățile prin care el se „înceagă” sub raport formal.

¹ Guiraud, Pierre. *La Stylistique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p. 11.

² Pousseur, Henri, *Musique, Sémantique, Société*. Tournai, Edit. Casterman, 1972, p. 27

³ Granger, Gilles-Gaston. *Essai d'une philosophie du style*. Paris, Librairie A. Colin, 1968, p. 8.

⁴ Aceste epoci sînt valabile, mai cu seamă pentru spațiul inuzical european. În alte culturi de pe întinsul globului, stilurile pot primi denumiri diferite și se succed în alte perioade de timp (n.n.).

2.3 Genurile muzicale

În strînsă legătură cu stilul stau *genurile muzicii*. Ele sînt o categorie estetică la fel de controversată, mai ales că în domeniul componistic se lasă mult mai greu definite și delimitate decît în literatură. Pentru arta scrisului genurile par să aibă o însemnătate aparte și își încep teoretizările încă din *Poetica* lui Aristotel ca și din *Arta poetică* a lui Horațiu. „Noțiunea de gen devine baza întregii literaturi și se răspîndește în categorii din ce în ce mai numeroase, din ce în ce mai subtile pe măsură ce sînt aprofundate”⁵. Distingem genuri *lirice, epice, dramatice, didactice, pastorale sau bucolice, oratorice, istorice, de roman*, fiecare cu subdiviziunile și ramurile adiacente.

Nu se poate spune că muzica, prin diferitele ei grupuri de lucrări, este cu totul străină de cele semnalate pînă acum în domeniul literar. Piese încadrabile în categoriile de mai sus (mai puțin romanul, care este cu totul specific literelor) se pot întîlni cînd și cînd. Dar ele nu au, sub acest aspect, ponderea din literatură. *Genurile muzicale pot fi definite drept categorii de muzici grupate fie în raport cu sursa fonică din care iau naștere, fie conform unor criterii de expresie sau modalități de realizare tehnică*. Între ele se produc, firește, întrepătrunderi, iar unele noțiuni ca „genul polifon” sau „genul omofon” devin improprii, fiind prezente, după cum s-a văzut, și în sfera stilului.

Încercînd o sistematizare a tuturor termenilor muzicali cu referință la genuri, obținem, pe baza definiției schițate, următorul tabel:

Conform criteriilor sursei sonore

Genul VOCAL	<i>monovocal solo:</i>	cîntarea monodica populară, gregoriană, bizantină
	<i>monovocal cu acompaniamente:</i>	aria liedul recitativul
	<i>plurivocal:</i>	ansambluri vocale (cu sau fără acompaniament)
Genul INSTRUMENTAL	<i>cameral:</i>	pentru instrumente solo, pentru ansambluri de 2, 3, 4, 5 ... 10 instrumente, eventual cu voci umane
	<i>simfonic:</i>	simfonia propriu-zisă, forme vocal-simfonice, (gen oratorial!), concertul, poemul simfonic, simfonia programatică
	<i>electronic sau de muzică concretă:</i>	piese imprimate pe bandă magnetică, realizate cu mijloace electro-acustice

Conform criteriilor de conținut

Genul LIRIC: (dramatic)	opera, cantata, oratoriul liric, liedul de proporții extinse, aria de concert, cîntecele lirice din folclor
Genul EPIC:	oratoriul propriu-zis și varianta sa pasiunea, balada (în accepțiunea ei din sec. XIX-XX), balada populară monodică sau cu acompaniament instrumental

Cît privește „genul” polifon și omofon, arătăm că se confundă cu modalitățile de „scriere” a muzicii. Elaborate pe baza artei și a științei contrapunctului, apar forme ca: *motetul, madrigalul, ricercarul, fuga, passacaglia, ciacona, partita*. Se mai întîlnește uneori

⁵ Guiraud, Pierre. Op. cit., p. 13.

și termenul „gen de suită” încadrat cel mai frecvent în muzica de dans. De altfel, problema terminologiei constituie astăzi un subiect pe cât de viu, pe atât de îndelung dezbătut de muzicologi. Trebuie spus că, în strînsă legătură cu formele și genurile muzicale, terminologia cunoaște de-a lungul vremurilor substanțiale mutații, care în ultimele decenii au devenit obiectul unei asidue cercetări. În legătură cu aceasta va fi suficient să arătăm că balada a avut importante avatarii în timp, ajungînd la sensuri expresive opuse. Astfel, în evul mediu *ballata* desemna o piesă de dans vocală, ulterior cu „voci instrumentale” (sec. XIV). Timpurile de mai tîrziu neglijează aproape complet acest „gen”, pentru ca în secolul XIX stilul romantic să-l readucă în actualitate sub denumirea ușor schimbată: balada. Acum însemnează însă o piesă instrumentală sau vocală cu caracter liric-evocator, o povestire muzicală de iz romantic. În folclor balada populară sau recitativul epic al baladei povestește întîmplări mai vechi sau mai noi, fapte de vitejie, răskoale ale maselor țărănești.

Putem conchide, prin urmare, că terminologia muzicală strîns legată de lumea formelor, a stilurilor și genurilor este pe cât de „elastică” pe atât de variată. Se încearcă astăzi a se opera o sistematizare a ei pe criteriile metodologiei științifice, dar este încă departe de a fi încheiată. O altă concluzie se mai desprinde și din legăturile strînse dintre stil și gen, care devin cu adevărat generatoare de formă, căci toate tiparele și schemele nu pot face abstracție de sursa fonică sau conținutul de idei care le-a dat viață. Paralel, alte elemente ca: relațiile tonale, armonia, contrapunctul, vocalitatea, instrumentalitatea, sistemele de organizare a sunetelor (moduri, tonalități, dodecafonie ș.a.) conlucrează strîns la realizarea ideii de construcție a unei piese muzicale.

Triada *formă – stil – gen* alcătuiește, în sine, o unitate indestructibilă, căci toți termenii ei se împlinesc și se completează reciproc. Nu pot exista forme în afara unui stil anumit sau neîncadrabile într-un gen. Iată pentru ce toți trei factorii dobîndesc importanță și devin atât de greu definibili. Ei se mai subordonează și acelor elemente fundamentale care împreună alcătuiesc *limbajul muzical*, atât de important în stabilirea, mai ales, a coordonatelor stilistice de bază. Așa-zisele *stileme* constituie tocmai componente ale formei și limbajului, întruchipîndu-se din „curgerea” într-un anume fel a melodiei, din înlănțuirea tipică de ritmuri, din succesiuni armonice și culori timbrale proprii unei perioade de timp și zone geografice date. O cunoaștere aprofundată a muzicii va trebui să țină seama, în consecință, de toate acestea. Orice analiză muzicală din care lipsește numai un singur termen al triadei riscă să devină lacunară, unilaterală, sau chiar lipsită de profesionalitate. Astfel, investigația pur formală apare de un tehnicism îngust; alta mărginită doar la gen sau componentele stilului și limbajului (eventual la comentarea conținutului) se situează la periferia obiectului cercetării. De aceea muzicologul bine înarmat sub aspect profesional va ști să îmbine cu măiestrie toți termenii, în funcție de prioritățile reclamate de lucrarea supusă cercetării. Tot astfel, un iubitor de muzică înarmat cu elementare cunoștințe rezultate din triada amintită va asculta cu o înțelegere sporită orice lucrare, izbutind să-i descifreze sensurile adevărate și chiar calitățile aparent ascunse.

III. DESPRE MORFOLOGIE ȘI STRUCTURĂ

3.1 Morfologia

- Melodia
- Perioada
 - Tematica perioadei
 - Armonia perioadei
 - Structura perioadei
 - Perioade atipice

3.2 Structura

- Figura
- Motivul

3.1 Morfologia

Melodia

În procesul de analiză a formelor muzicale se pot remarca un număr de elemente care devin hotărâtoare pentru întreaga constituire a operei supuse cercetării. Dintre acestea, fără îndoială, melodia deține o pondere aparte, căci aproape nu există muzici din care ea să lipsească. *Melodia este cea care trasează contururile formei*, tot așa cum în artele vizuale linia cu sinuozitățile ei aduce reprezentarea figurilor dintr-un desen sau pictură. De aceea studierea melodiei și a înveșmântării ei armonice reprezintă momentul prim, din care se vor desprinde, cu încetul, componentele mari ale unei scheme date.

Clasificările la care au fost supuse melodiile din diferite timpuri se bazează pe numeroase criterii de studiu. Cel mai important se referă la sursa din care ele se dezvoltă.

a) *Melodii vocale*, cu calități ce izvorăsc din însăși natura lor intrinsecă: intervale ușor de intonat, ritmuri simple, o „întindere” potrivită vocii care o emite, preferință pentru diatonie (eventualele cromatisme sunt utilizate cu prudență).

b) *Melodii instrumentale*, care pot executa „salturi” în intervale mari, dispun de posibilități sporite în conturarea unor ritmuri complicate, cu întindere mare în ceea ce privește „registrele” de înălțime, iar sunetele cromatice le pot intona relativ ușor.

Toate acestea se repercutează, evident, asupra formelor în care cele două categorii se încadrează.

În ceea ce privește construcția interioară, felul în care este condusă succesiunea de sunete, se pot distinge alte două tipuri fundamentale, indiferent de sursa fonică din care pornesc.

1. *Melodii cu structuri asimetrice*, apropiate de vorbire, unde accentele (metrice și ale limbii), dispuse la intervale de timp inegale, îi conferă o aparentă libertate a construcțiilor. Acestea se întâlnesc în cântarea populară, încadrate mai ales în genuri ca balada, cântece rituale sau magice, alteleori în muzica bisericească, apuseană (gregoriană) sau răsăriteană (bizantină). Legile de „conducere” a drumului pe care îl parcurg sunetele profilează în general un „*cursus melodic*” cu contur de „valuri”, care conduc spre un punct culminant numit *climax* (situat de obicei pe un sunet mai înalt), după care totul se liniștește, coborînd abrupt sau printr-o sinusoidă” la nota de început. Un exemplu din muzica populară (cântec ritual, de seceriș) ilustrează o astfel de componență:

DEALUL MOHULUI

Dea - lul Mo - hu - lui Dea-lul Mo - hu - lu - i Um - bra sno - pu - lui

Începutul și o primă frază oprită pe o cezură (respirație) Pregătirea și realizarea culminației

culminație
[pe nota cea mai înaltă]

Pregătirea și efectuarea opririi pe nota de bază

Sursa: Nicola I.; Szenik, I.; Mîrza Tr. *Curs de folclor muzical*. Op. cit. p. 276.

Din întreaga arhitectură se desprinde convingător caracterul asimetric apărut prin nerepetarea nici unui fragment, succesiunea de măsuri cu număr variabil de timpi și a unor segmente de extensiune inegală. Totul schițează grafic o linie ondulată ce pornește dintr-un punct fix („finalis”), atinge culminația și se reîntoarce la nivelul de plecare.

2. *Melodii cu simetrie internă*, care, spre deosebire de cele anterioare, dau dovadă de calități opuse. Sunt divizibile în segmente de întindere egală care au, adesea, conținut identic sau ușor variat. Ele îi conferă simetria, rezultată fie din funcția de dans, fie din alcătuirea interioară a strofelor textului. În cele ce urmează, un exemplu luat tot din muzica noastră populară demonstrează cu claritate o atare constituire:

LA LIVADĂ SUB CETATE

La livadă sub cetate, La livadă sub cetate, La livadă sub cetate, La livadă sub cetate

zonă comună zonă diferențiată

Segmentul A: 4 măsuri

zonă comună zonă diferențiată

Segmentul A1: 4 măsuri

Sursa: Drăgoi, S. *Monografia muzicală a comunei Belinț*. 1935, p. 62.

Ea se justifică prin înrudirea celor două „fraze muzicale” formate dintr-un număr egal de măsuri (4), în care primele două din fiecare frază sunt identice. Singura diferență o oferă „terminațiile” cu material melodic relativ diferit (cadențele melodice).

Din exemplele oferite, ambele tipuri fundamentale ne arată concomitent și două modalități de a concepe muzica. Toate calitățile exprimate în cele de pînă acum se repercutează asupra artei culte, în care vom regăsi, în „variante” savant clădite, tipologii asemănătoare sau apropiate. Astfel, în creația lui J. S. Bach (1685 – 1750) este frecvent întâlnită o melodie instrumentală sau vocală cu asimetriei, denumită și **energetică**, prezentă în unele *Invențiuni* pentru pian sau în recitative sau chiar în coruri de mare amploare (așa-zisa „coloratură bachiană”). Pe de altă parte, opera marilor clasici ai școlii vieneze din secolul XVIII oferă exemple de înaltă valoare din a doua categorie de melodii (simetrice), care, prin înveșmîntare într-o armonie adecvată, își sporesc mult calitățile. Iau naștere, astfel, elemente componente în care se poate disocia forma muzicală, acele segmente din reunirea cărora se compune orice fel de muzică.

Morfologia este, așadar, studiul care se ocupă cu determinarea corectă a fragmentelor (simetric sau asimetric construite) care, prin înălțuire, dau naștere unui „tipar” muzical și se constituie în părți mai mici ale acestuia. Melodia ca noțiune de contur și armonia care-i întărește uneori funcțiile coloristice reprezintă aici factorii de bază.

Perioada

Cel mai simplu element al morfologiei unei piese îl formează *perioada* și componentele sale – *frazele muzicale*. Ca și în exemplul cîntecului popular anterior citat, o perioadă caracteristică este formată din opt măsuri, subdivizibilă în două segmente simetric egale a câte patru măsuri, denumite fraze muzicale. De cele mai multe ori ele au un material fonic înrudit, alteori prezintă diferențieri, dar, oricum, se poate spune despre cea de a doua că este determinată de către prima. Este cauza pentru care au fost denumite convențional *frază antecedentă* și *frază consecventă* (sau succedentă). Această terminologie este valabilă mai cu seamă cînd ambele componente se înrudesce prin tematică. În creația cultă, mai ales lucrările aparținătoare muzicii de dans sau derivate din sursa primară a cîntecului, dobîndesc *morfologii periodice*, adică se încheagă prin înălțuirea unor astfel de formațiuni. Trebuie notat însă că cea mai bine diferențiată și mai clar alcătuită rămîne *perioada de tip expozitiv*. Este numită astfel întrucît are menirea de a prezenta, a „expune” o idee muzicală cît mai limpede și mai ușor de reținut, fapt care îi determină și o construcție adecvată.

Analiza perioadei. În determinarea componentelor interioare se pornește de la trei criterii fundamentale: **tematica** („materialul” muzical), **armonia** (înălțuirile armonice și mai ales acordurile terminale ale frazelor) și **structura** (subcomponentele de frază care alcătuiesc „microformațiuni” cu rol „celular”).

Tematica perioadei

Tematica perioadei prezintă, la rîndul ei, tot trei aspecte.

1. Ambele secțiuni se înrudesce în ceea ce privește conținutul, dar diferă prin terminații (cadențe). Notarea lor se efectuează convențional cu literele a – a¹:

D. Türk. MICĂ PIESĂ (1750—1813)

10
Piano

a (4 măsuri)
frază antecedentă

a¹ (4 măsuri)
frază consecventă

În perioada exemplificată primele două măsuri ale frazelor sunt comune, iar ultimele arată diferențierea care justifică modul de reprezentare prin litere. Înrudirea cu cîntecul popular prezentat anterior este mai mult decît evidentă.

2. Deși are material comun cu prima, fraza consecventă poate aduce, în cazuri mai rare, fenomenul de *variație*. În exemplul de mai jos sunetele de bază ale melodiei sunt „împodobite” cu „note străine” și dau naștere procedului *ornamentării*. Este numită frază consecventă variată și va fi desemnată cu literele a – a^v:

W A. Mozart. SONATA PENTRU PIAN ÎN SI BEMOL MAJOR, K.V. 189 – **Rondo**

Allegro

a
Frază antecedentă

a var
Frază consecventă

În acest exemplu delimitarea subîmpărțirilor este mai dificilă deoarece perioada începe cu anacruză, iar frazele se suprapun peste barele de măsură. Cît privește pe cea de a doua, aceasta aduce atît variații prin ornamentarea notelor de bază ale primelor două măsuri (însemnate cu cruciuliță), cît și în acompaniament. Scopul urmărit de compozitor este, evident, diversitatea și menținerea trează a interesului auditiv.

3. Unele exemple de perioadă expozitivă pot să înlănțuie și două fraze cu conținut muzical relativ diferit. Notarea lor se va face, în acest caz, cu a – b. Este de reținut faptul că „noutatea” materialului din ultimele patru măsuri nu poate fi absolută, ci păstrează, în linii generale, unele intonații anunțate încă de la început:

R. Schumann. **PAPILLONS**, Nr. 3

12 *piano*

a 4 măsuri
frază antecedentă

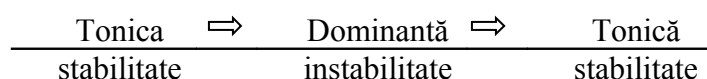
b 4 măsuri
frază consecventă

În felul acesta, perioada nu se formează doar din alipirea a două fraze, ci prezintă o continuitate logică și o anumită „conducere” a liniei melodice. Din exemplul dat, se mai desprind și înrudiri ale unor măsuri cu conținut comun, iar diferența o prezintă mai ales începutul și sfîrșitul celei de a doua fraze. Ar putea intra aici în discuție și un eventual

procedeu al variației melodice, dar tocmai diferențele semnalate pledează pentru un grad mai mare de diversificare a materialului muzical.

Armonia perioadei

În desfășurarea sa melodică o perioadă muzicală este, cel mai adesea, înveșmântată cu ajutorul unor acorduri care se succed conform logicii armonice. Se observă, în general, existența unei anumite curbe pe care o descrie întregul flux sonor. Ea pornește de la o anumită stabilitate armonică și tonală, pentru ca la finele frazei anterioare să se declanșeze un moment de instabilitate, produs, cel mai adesea, prin articularea treptei a V-a (dominanta) din tonalitate. Încheierea frazei consecvente (și, implicit, a perioadei) restituie stabilitatea inițială. Schema simplificată a înălțărilor acordice va fi următoarea:



Formațiunile morfologice cu o astfel de curbă poartă denumirea de *perioade închise*.

Spre deosebire de acestea, există numeroase exemple în care instabilitatea armonică și tonală se produce tocmai la sfârșit, dând naștere la *perioadele deschise* – fie prin semicadență (oprire la treapta a V-a), fie cu ajutorul *modulației* în diferite tonalități. Relațiile tonale constituie o adevărată stilemă. În epoca barocului și a clasicismului vienez, perioadele deschise modulante se opresc fie pe dominantă, fie pe relativa majoră a tonalității (minore) în care se desfașoară. Odată cu romantismul, armoniile se îmbogățesc, iar modulațiile pot atinge tonalități mai îndepărtate. Evident, toate perioadele deschise arată existența unei *curbe ascendente* care pornește de la stabilitate și ajunge la instabilitate. În consecință, atari cazuri reclamă cu necesitate o continuare, menită să restabilească, în cele din urmă, tonalitatea și armonia inițială. Dintre exemplele anterioare, cele cu nr. 10 și 11 rămân caracteristice pentru relația: *stabil – instabil – stabil*.

Structura perioadei

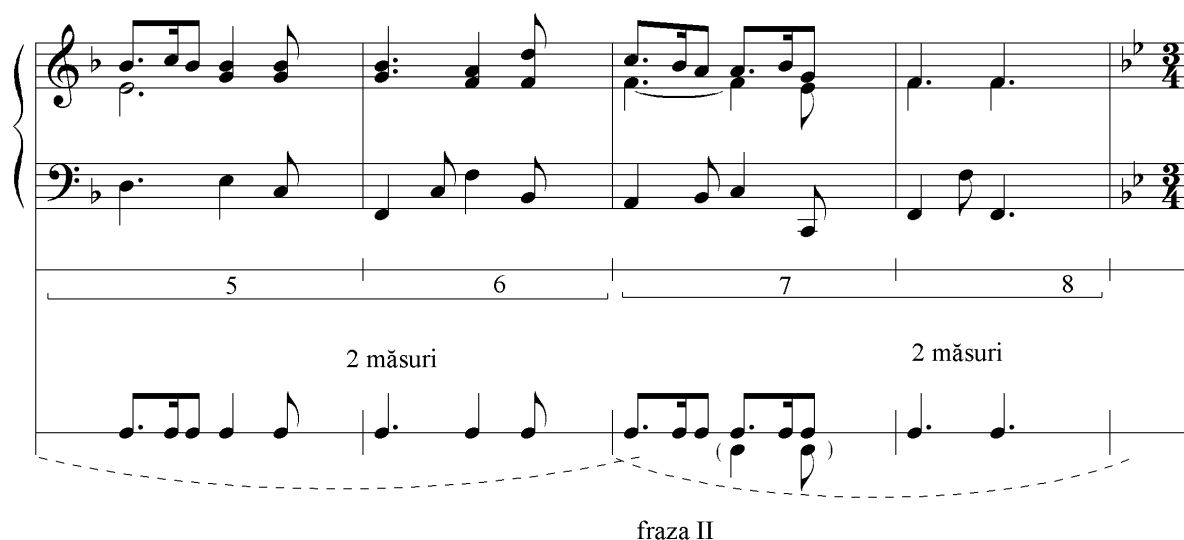
Termenul *structură* se referă, după cum am mai aratat, la micile unități în care se pot divide frazele. Aici, numărul măsurilor joacă un important rol în vederea stabilirii acelor tipologii care iau naștere din gruparea microelementelor componente. Distingem, astfel, două mari grupe de structuri în cadrul majorității perioadelor din literatura muzicală universală:

a) Construiți cu *periodicitate structurală* unde elementele se reunesc într-un număr egal de măsuri, pe toată întinderea perioadei. Formula grupării din două în două apare de obicei cel mai frecvent – Perioada = 8 măsuri = 2+2+2+2:

Gottlieb Muffat, SICILIANA
(1690—1770)

Allegretto

frază I



Posibilitatea sesizării cât mai exacte a unor atari diviziuni depinde de mai mulți factori: melodici, ritmici, armonici, în exemplul dat, formulele ritmice succedate din două în două măsuri, cu neînsemnate transformări la sfârșit, pledează cel mai convingător în favoarea unei periodicități structurale simetrice. Există însă numeroase cazuri când atari criterii obiective lipsesc sau sunt reduse ca număr. Într-o astfel de împrejurare, simțul muzical al analistului va decide asupra interpretării grupărilor.

b) *Contrastele structurale*. Acestea arată o derulare în număr inegal de măsuri a microcomponentelor frazeologice:

— prin totalizare, adică pornirea cu elemente scurte de o măsură, ajungându-se la secțiuni de două măsuri, după formula:

$$8 \text{ m.} = 1 + 1 + 2 + 1 + 1 + 2;$$

— prin fracționare, unde se petrece fenomenul invers; aici formula perioadei va fi:

$$8 \text{ m.} = 2 + 1 + 1 + 2 + 1 + 1.$$

Iată și un exemplu de contrast structural prin totalizare, de unde se poate observa mecanismul alăturării în număr inegal al măsurilor:

J.S. Bach. POLONEZA

Risoluto

14

frază a



Factorii determinanți rămân tot cei cunoscuți până acum: mersul melodiei, ritmurile, succesiunile armonice, modulațiile. Totuși formulele ritmice par a avea prioritate și în cazul de față.

Posibilitățile enumerate până acum nu epuizează, evident, toate cazurile ce se pot semnala în structura perioadei. Au fost date doar cele mai clare, mai frecvente. Există însă și periodicități din patru în patru măsuri (numite și duble) sau, mai rar, din unu în unu. Tot așa și contrastele pot face apel la jumătăți de măsură, la reunirea mai multora, cum ar fi, de pildă, totalizarea dublă alcătuită după formula $8 = 2 + 2 + 4$. Toate acestea depășesc însă scopul propus de prezenta scriere, făcând obiectul unor investigații de pură specialitate.

Perioade atipice

Alături de exemplele întru totul caracteristice enumerate până acum, literatura muzicală cunoaște și altele, în care apar abateri de la numărul (devenit clasic) de opt măsuri. Se produc așa-zise „deranjamente” chemate să extindă sau, dimpotrivă, să prescurteze perioada, să-i confere alte proporții și semnificații decât cele cunoscute.

Printre importante transformări pe care le poate suferi o perioadă sunt *lărgirile* și *contracțiunile*.

Lărgirile perioadei se produc prin adăugarea unui număr de măsuri care, în funcție de locul unde sunt amplasate, poartă denumirea de *lărgiri exterioare*, adică un adaos făcut frazei consecutive, și *lărgiri interioare*, care arată o extindere a frazei de la început.

Cauzele care conduc la asemenea „perturbări” în mersul „normal” melodic și armonic trebuie căutate în nevoia compozitorilor de a depăși structurile prea simetrice și prea regulate ale unei morfologii bazate pe clasicele opt măsuri.

Lărgirile exterioare pot fi efectuate fie cu ajutorul repetării aidaoma a frazei consecutive, fie printr-un adaos de 2 – 3 măsuri denumit *complement cadențial*. Acesta ia naștere din trebuința de a oferi ascultătorului o concluzie mai clar exprimată, atunci când oprirea de la sfârșitul perioadei apare mai puțin concludentă sub aspect melodic și armonic:

GAGLIARDA (necunoscut german, pe la 1550)

Allegretto

15 Cemb.

frază a 4 măsuri

frază b 4 măsuri

adaos (complement) 3 măsuri

În ceea ce privește *lărgirile interioare*, care privesc extinderea frazei anterioare, se obțin mai ales prin repetarea variată (prin „secvențare” – adică transpunere progresivă pe alte trepte) a uneia sau mai multor măsuri:

J. B. Lully, **MENUET**
(1632—1687)

Andante

16 Cemb.

Secvențare descendentă

1 2 3 4

frază a 5 măsuri

5

frază b 4 măsuri

Toate „deranjamentele” au drept rezultat crearea unor *morfologii asimetrice*, adică în care cele două fraze sunt de extindere inegală.

Alte elemente atipice în constituirea morfologică

Prelungirile perioadei

Perioadele nepătrate. Acestea reprezintă formațiuni compuse din fraze în care numărul măsurilor este mai mare de patru – de unde și denumirea lor. Există în literatura universală fraze din 5—6—7 măsuri, care prin reunire dau naștere unor perioade cu 10, 12, respectiv 11

măsuri. Prelungirea frazelor se efectuează nu atât prin lărgirile amintite anterior, cât prin operarea unor schimbări ale structurii interioare, cum ar fi repetarea variată a anumitor sectoare, suprapuneri ale terminațiilor (cadențelor) melodice, polifonie, secvențe:

Joseph Haydn. SONATA Nr. 29 — Rondo

Presto

17

Piano

sf

fraza a

fraza a¹

Exemplul de mai sus este tipic în sensul construirii periodice din 12 măsuri cu fraze nepătrate, ce rezultă (conform celor schițate în partitură) din repetarea variat secvențială a unei secțiuni interne, conferind frazelor extensiunea a șase tacte.

Alte posibilități de prelungire a perioadelor se datorează creării unor fraze cu dublă extensiune, adică alcătuite din opt măsuri. Prin reunire ele dau naștere perioadelor mari (sau duble), a căror întindere este, evident, și ea tot îndoitul unei morfologii „normale” (de 8 măs.). Mecanismul prin care acestea se formează este, în general, același ca și în cazul exemplului anterior – repetări (simple sau variate) ale unor secțiuni, polifonie, secvențări etc.:

frază a = 8 măsuri

frază a1 = 8 măsuri

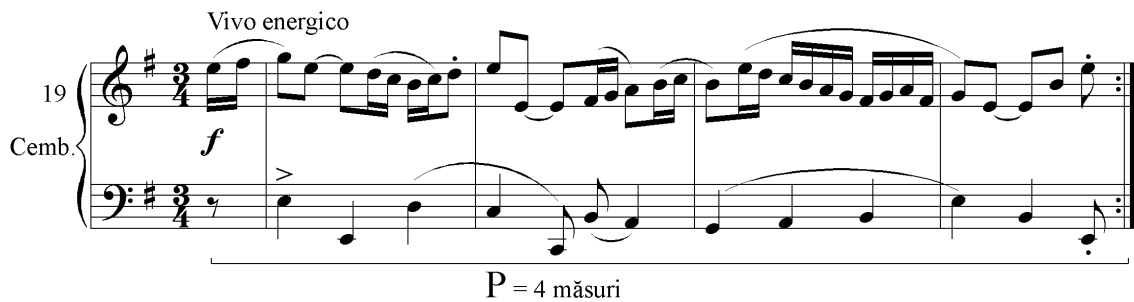
Cea mai avansată expresie a posibilităților de prelungire a morfologiilor o constituie *perioadele complexe*. Ele rezultă fie din cele tipice, fie din cele duble printr-o dezvoltare datorată unor succesiuni de lărgiri (interne sau externe) din evoluție motivică, polifonie, lanțuri de fraze. Aceasta le conferă, pe lângă o mare întindere, structuri interioare asimetrice, de unde și imposibilitatea determinării exacte, uneori, a componentelor. De aici o altă asimetrie, mult mai evoluată decât în cazul perioadelor simple lărgite. Aflăm atari exemple în muzica de cameră și simfonică, acolo unde complexitatea formelor reclamă alcătuire corespunzătoare și în planul elementelor constitutive.

Un caz oarecum aparte îl formează *perioadele tripodice* sau uneori *pentapodice*, care se constituie pe baza reunirii a trei sau cinci fraze (caz rar). Evident, prima categorie se întâlnește mai frecvent. Cele trei fraze ale unei „tripodii” au înrudiri de grade diferite care dau și formule îndeajuns de variate: a — a — b¹, a — a — b, a — b — b¹ etc. O perioadă constituită în acest mod va fi, desigur, tot una *asimetrică*, cu toate că frazele ei pot fi (și sunt, de cele mai multe ori) „pătrate”.

Prescurtările morfologiei.

Dacă lărgirile de tot felul sunt modalitățile cele mai obișnuite de „spargere” a structurii periodice, mai puțin dese apar *contracțiunile* – fenomen invers celui anterior. Reducerea numărului de măsuri, de la șapte pînă la patru, are menirea de a crea secțiuni scurte atunci cînd „economia” unor forme mici reclamă cu necesitate o atare construcție. Atunci cînd o primă „inciză” morfologică de tip expozitiv se reduce la numai patru măsuri, avem o așa-numită *formațiune periodică dublu micșorată*, zisă uneori *frază (dublă) periodică* – ea poartă aproape întotdeauna la stîrșit semnele de repetiție, iar structura interioară este cea obișnuită, uneori fiind indivizibilă:

Henry Purcell. HORNPIPE (1658—1695)



Toate exemplele enumerate și explicate pînă acum nu epuizează decît parțial aspectele pe care le prezintă perioada ca principal exponent al morfologiei. Ele luminează însă suficient de convingător cele mai caracteristice ipostaze pe care aceasta le poate îmbrăca, iar înțelegerea lor este indispensabilă atît analistului, cît și iubitorului de muzică. Neîndoios, „cheia” receptării muzicii este dată, în mare parte, de cunoașterea, fie și succintă, a „mecanismului” de formare a perioadelor muzicale și a subîmpărțirilor lor.

3.2 Structura muzicală

Din studiul întreprins asupra unor segmente melodice de întindere periodică a reieșit că, intrînd mai în interiorul procesului compozițional, pot fi descoperite secțiuni mult mai scurte, care țin de *structura* sonoră. Înțelegem, așadar, prin acest termen acele grupări mici de sunete care constituie *piatra de construcție* a oricărui edificiu muzical. Ele pot fi împărțite în două categorii fundamentale: *figura* și *motivul*.

Figura muzicală

Figura muzicală este o reuniune de două, trei sau eventual mai multe sunete care joacă, de la caz la caz, roluri diferite în modalitatea de compunere a muzicii. Ea dobîndește două înțelesuri, conforme cu importanța care o deține în „economia” unei lucrări.

a) *Un înțeles larg*, atunci cînd intră numai în componența unor pasaje de legătură sau cu o însemnătate expresivă redusă. O întîlnim ca atare în așa-zisele „figurații” ale unui acord sau ale unei relații armonice:

Beethoven. SONATA LUNII — P.I.



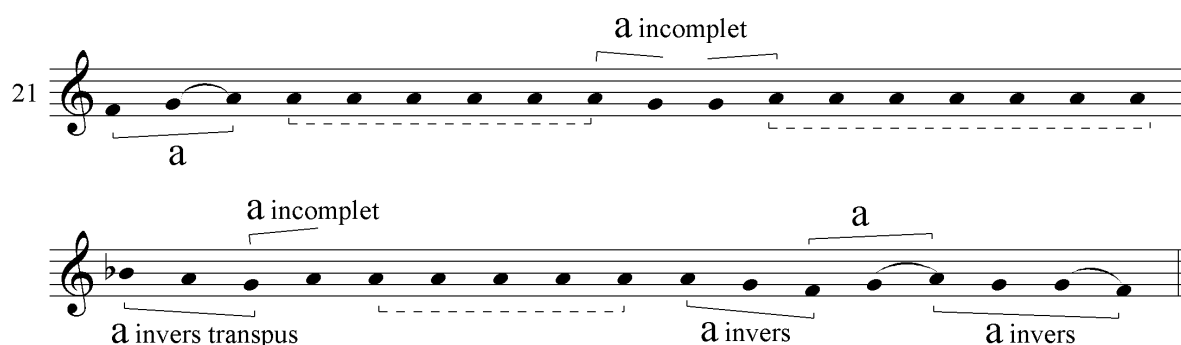
În cazul de față, figura a este supusă variațiilor prin răsturnare de intervale (de unde și notarea cu cifre) datorită mersului în pasaj descendent. Se încadrează în acordul de pe treapta a VII-a din tonalitatea *do diez minor* (septimă micșorată). În consecință, rolul ei tematic rămîne suficient de redus, constituind mai mult un moment de tranziție sau de culoare armonică.

b) Un înțeles fundamental este dobândit în cazul când reuniunea sunetelor (care nu se face la întâmplare!) dă naștere unei figuri cu pregnanță expresivă deajuns de accentuată pentru a contribui direct la constituirea discursului muzical. În genere, o astfel de grupare alcătuiește punctul de pornire a unor piese de. Muzică în care prevalează gândirea „orizontală”, monodică sau polifonică. De notat că ea (figura) nu are independență proprie, ci alcătuiește o „șesătură” melodică în care este supusă unor continue variații. Teoreticieni și esteticieni de prestigiu vorbesc adesea despre importanța pe care figura – în această ipostază deosebită – o dobîndește pentru formarea unor muzici: „Figura este început și lege în același timp”¹; „Figura muzicală poate suferi transformări, fără a înceta prin aceasta să fie recunoscută pentru ea însăși”². Iată doar două afirmații avizate care demonstrează convingător cele arătate mai sus.

Pe scara evoluției în timp a artei muzicale, figura a deținut roluri predominante în diferite epoci, mai ales în evul mediu, renaștere, muzica contemporană, în unele cîntece din folclorul popoarelor (mai vechi sau mai noi). În consecință, se poate afirma că ea se află în strînsă dependență de gândirea predominant melodică și cu apartenență la lumea modurilor, a dimeritelor sisteme și scări populare, fără a exclude însă cu totul ideea de tonalitate major-minoră clasică.

Un exemplu din muzica medievală demonstrează modul în care o figură din trei note se „încrustează” în melodia bazată pe „recitarea” sunetului la devenit pilon de bază:

PSALMODIE



(Acoladele punctate arată „recitarea” lui la.)

Este vorba, evident, de un proces de variație în care celula *a* (cu diferitele fluctuații semnalate) devine „piatra de construcție” a segmentului melodic (recitativul se sprijină tot pe un sunet aparținător figurii-mată).

În alte stiluri și muzici rolul figurilor muzicale rămîne, în esență, același, dar se schimbă mai ales limbajul și procedeele variaționale.

Motivul muzical

Odată cu definitivarea tonalităților major-minore și a principiului „funcțional” bazat pe armonie, înseși structurile fundamentale ale muzicii suferă însemnate schimbări. Pe parcursul secolelor XVII—XVIII, printr-un îndelungat proces, are loc „așezarea” procedeelelor de compoziție pe un nou principiu, la baza căruia stă *motivul*, care, treptat, ia locul figurii, devenind piatră de construcție a edificiilor sonore. El devine în acest timp „... cea mai scurtă secțiune de sine stătătoare a unei idei muzicale”³. Dacă în lumea artei evului mediu figura avea o calitate preponderent melodică lineară, în care ritmul și, mai ales, armonia nu dețineau aproape nici un rol sau unul cu totul redus, acum motivul devine un nucleu de relativă complexitate. Pentru conturarea lui este nevoie de trei elemente:

¹ Degen, Helmut. *Op. cit.*, p. 59.

² Servien, Pius. *Estetica*. București, Edit. științifică și enciclopedică, 1975, p. 204.

³ Lobe, J.C. *Lehrbuch der musikalischen Komposition*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1900, p. 9.

1. *melodia ca o succesiune de intervale;*
2. *ritmul concretizat printr-un șir al valorilor de durată și*
3. *armonia care subînțelege dependența de un acord sau înlănțuire de acorduri.*

Tipologia motivului

1. În funcție de predominanța unuia sau altuia din factori, motivele muzicale se pot clasifica în următoarele categorii:

- a) *motiv melodic*, în care prevalează intervalele și duratele de note, deci melodia;
- b) *motiv ritmic*, unde intervalul joacă un rol minim, în schimb ritmurile devin factor de bază (se pot forma prin ritmizarea unui singur sunet);
- c) *motiv armonic*, alcătuit dintr-un acord sau o „relație armonică”:

Beethoven. SONATA OP. 10 Nr. 1 — Final

a) Prestissimo

Motiv melodic

Beethoven. SIMFONIA A V-A — P. III

b) timpani

Motiv ritmic

Beethoven. SONATA OP. 31 Nr. 2 — P.I.

c) Largo

Motiv armonic

2. În ceea ce privește *extensiunea*, motivele pot avea întinderi mai mari sau mai mici, pornind de la o singură măsură, ajungând la două, trei, patru, și rar la un număr mai mare de măsuri. Tot astfel ele încep sau cu timp accentuat, sau cu unul neaccentuat (situat în stînga barei de măsură), fiind deci *cruzice* sau *anacruzice*:

Beethoven. SONATA OP. 2 Nr. 3 — P. II

a) Adagio

Motiv cruzic
de o măsură

Beethoven. CVARTET OP. 131 — P. IV



Motiv anacruzie
de o măsură

Beethoven. CVARTET OP. 18 Nr. 1 — P. 1



Motiv cruzic
de două măsuri

Beethoven. SIMFONIA A V-A — P. 1



Motiv anacruzie
de două măsuri

Din exemplele date reiese relativa independență a motivului, ca factor structural, datorită delimitării cu ajutorul pauzelor sau a opririi pe „coroană”.

Componentele motivului

În interiorul unor formațiuni motivice de durată și complexitate mai mari se pot desprinde unele diviziuni interne denumite submotive. Ele nu mai au relativa independență a ansamblului structural din care fac parte, ci se înlanțuie, adesea, cu ajutorul unor note comune. Analiza care pune în evidență aceste alcătuiri subordonate întregului ține cont de „notele stabile”, de ritmuri, de accentul principal, iar submotivele se notează cu ultimele litere ale alfabetului latin (x, y, z):

Beethoven. SONATA OP. 2 Nr. 1



Fie deci motivul incipient al *Sonatei nr. 1 pentru pian* de Beethoven, care se poate divide în două secțiuni, x și y alcătuind submotive. Ele au ca notă comună sunetul *la bemol*, pe care se consumă accentul principal, și se deosebesc mai ales sub raport melodic. Dar ele nu sunt decât două elemente relativ mari, care la rândul lor se pot împărți în grupuri și mai mici, care țin tot de submotiv. Importanța delimitării submotivului este deosebită în procesul analitic deoarece numai prin acest procedeu poate fi înțeles drumul pe care îl parcurge traiectul fonic într-o lucrare chiar de dimensiuni mari cum este sonata sau simfonia.

Posibilitățile de continuare a unui motiv

În construirea discursului muzical, motivul reprezintă doar un punct de pornire, chiar atunci când, prin complexitate, el face dovada unei minuțioase elaborări din partea compozitorului. Modalitățile de a-l continua sunt mai multe, iar creatorul alege pe cele mai apte a conferi compoziției pe care o începe un drum logic și artistic conceput. Dăm în continuare modalitățile cele mai utilizate.

Repetarea simplă (neschimbată), care trebuie însă efectuată cu prudență și apoi

diversificată, pentru a nu lăsa loc monotoniei.

Repetarea variată, în care motivul transpus pe alte sunete suferă schimbări ale intervalurilor sau ritmului și, cel mai adesea, este apoi divizat în subcomponente.

Dezvoltarea prin contrast (confruntare, opoziție, derivație), unde unui motiv de o anumită factură i se opune un altul avînd expresie net deosebită, fie că derivă (latent) sau nu din primul.

Dezvoltarea („elaborarea”) complexă este procedeul cel mai greu de realizat. Compozitorul supune un motiv divizărilor, schimbărilor de ritm, de registru, de armonie, producînd fenomenul de evoluție, complicat și plin de soluții ingenioase:

Beethoven. SONATA OP. 31 Nr. 3 — P. I



Repetare identică

Beethoven. SONATA OP. 2 Nr. 2 — P. I



Repetare variată

Beethoven. SONATA OP. 10 Nr. 1 — P. I



Dezvoltare prin contrast

J. Brahms. CVARTET nr. 1 – P. I



Dezvoltare complexă

Toate fazele exemplificate arată momente de început ale unei lucrări mari. Privitor la primul dintre motivele din tabel, acesta, prin scurtime, reprezintă doar o *celulă motivică*. Ea nu se poate, în nici un caz, confunda cu figura, întrucît dispune de toate calitățile unui motiv și este dezvoltată ca atare. Cît privește structura unei singure perioade, aceasta poate debuta printr-o expunere și dezvoltare a unui motiv (cu ajutorul procedeelor arătate), dar microelementele următoare dobîndesc o pregnanță mai scăzută alcătuiind numai *subunități structurale* (fără a se ridica la rang de motive):

Mozart. SONATA PENTRU PIAN K. V. 331



Toate acestea îndeamnă cercetătorii la o mare prudență în utilizarea terminologiei

muzicale și a determinării structurilor dintr-o compoziție.

Tema

Tema reprezintă o idee muzicală care dispune de expresivitate și calități apte a-i permite să genereze o formă de întindere și importanță diferite. Este uneori confundată cu motivul sau chiar cu o melodie oarecare. Din această cauză apare necesitatea precizării că ea are extensiuni variabile, înscriindu-se în categoriile structurii, morfologiei sau chiar a formelor mici. Astfel, teme cu valoare motivică aflăm în unele fugi ale barocului; alteori se confundă cu fraza muzicală (de patru măsuri), când stă la baza unui ciclu de variațiuni obstinate, sau chiar cu perioada. În sfârșit, temele de variațiuni sau rondouri clasice pot lua înfățișarea unor forme mici mono, bi sau tristrofice. Marea varietate a profilului, întinderii și rolului pe care îl joacă face din *tema muzicală* o componentă a formei, a morfologiei sau una a structurii. În toate cazurile ea trebuie să dispună însă de potențialul valoric-expresiv care să o situeze în fruntea unei compoziții.

Tematism și atematism

Calitatea muzicii de a se închea dintr-o temă poartă denumirea de tematism, și se referă mai cu seamă la creația din timpurile barocului, clasicismului vienez și romantismului. Aceasta întrucât arta acelor stiluri, mai ales tonală, se baza pe *teme, structuri motivice și morfologii periodice*. Dimpotrivă, atunci când o piesă nu mai izvorăște dintr-o atare formațiune și, ca limbaj muzical, se situează în sisteme de dincolo de tonal (cum ar fi, de pildă, dodecafonia primei jumătăți a veacului nostru) ea devine *atematică*. Relația tematism — atematism este *elastică*, iar granițele dintre cele două categorii nu pot fi traversate cu ușurință. Astfel, în muzica evului de mijloc și a Renașterii se poate vorbi despre o anumită *labilitate tematică*, tot așa cum anumitor compoziții atonale din timpul nostru nu li se poate nega o anumită aderență la structurarea pe baze motivice. Așadar, limbajul ca atare nu este relevant în aprecierea calității și naturii intime a formelor, iar analistul este chemat prin argumentație strict științifică să le stabilească însușirile fundamentale.

Morfologia, structura, tematismul și atematismul devin tot atâtea categorii ale limbajului menite să contribuie esențial la stabilirea adevărului artistic, să ajute la înțelegerea clară a unei muzici sau partituri muzicale.

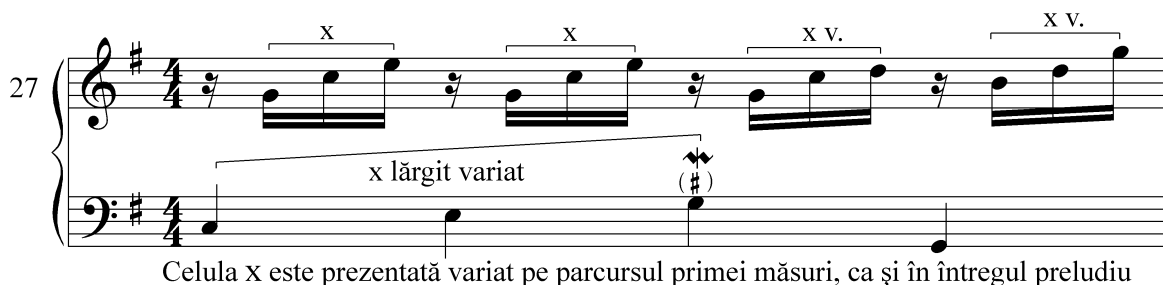
IV. FORMELE MICI

Prin termenul „formă mică” se înțelege în general o piesă scurtă, destinată fie începătorilor, fie luînd parte la alcătuirea unor lucrări de amploare, a căror componentă este. Din punctul de vedere analitic, noțiunea se delimitează într-un mod mai special. Sub acest aspect, considerăm a fi forme mici toate acelea în care *strofele componente reprezintă morfologii periodice sau frazeologice*, indiferent de structura lor mai simplă sau mai complexă. Toate categoriile de acest fel se vor împărți în trei grupe principale:

1. forme monostrofile
2. forme bistrofile
3. forme tristrofile (care prin unele repetări de părți devin pentastrofile).

4.1 Forma monostrofică

După cum este denumită, arată a fi alcătuită dintr-o singură perioadă. Sunt însă rare cazurile cînd morfologia și structura ei desemnează o perioadă obișnuită, în sensul celor arătate la capitolul închinat acestei probleme. De cele mai multe ori, formele monostrofile iau aspectul anumitor idei periodice complexe, divizibile frazeologic sau alteori indivizibile, în stilul baroc. Această formă a fost preferată de J.S. Bach, care o întrebuințează frecvent în *Micile preludii pentru clavecin* (pian). Există aici o tehnică spadală a dezvoltării muzicii pornind dintr-o *celulă motivică* scurtă, care, prin nenumărate variații, privind mai ales armonia, conduce la încheierea unei piese într-o singură strofă ce depășește caracterul general de perioadă obișnuită. Astfel ne apare *Preludiul mic nr. 1 în do major*:



Evident, aspectele multiple ale formelor monostrofile la Bach sau la alți compozitori din epoci diferite pot da naștere unui studiu extins, al cărui loc se află în cercetări de strictă specialitate.

4.2 Forme mici bistrofile

Acestea se compun din alăturarea a două „părți” cu alură și morfologie periodică clasică. Este de la sine înțeles că o atare reunire nu se efectuează întâmplător, ci între ele se stabilesc raporturi care privesc materialul tematic, armonia, ritmurile, structurile. Altfel spus, între cele două componente există legături firești care le sudează într-un tot organic.

În strînsă dependență de materialul tematic al strofelor se produce și o divizare a schemei în două categorii distincte:

- a) forme bistrofile *fără repriză*
- b) forme bistrofile *cu repriză*.

a) Forma mică bistrofică fără repriză

Cele două perioade care o compun nu prezintă înrudiri tematice atît de pronunțate,

încît a doua să recurgă la citat. Vom spune, astfel, că au un material relativ diferențiat, încadrabil în schema generală A — B. Funcția strofelor va fi diferită: prima capătă rol expositiv (de a prezenta o idee muzicală), a doua unul de *continuare* sau *dezvoltare* a ceea ce s-a auzit mai înainte. Mersul armoniilor este foarte frecvent unul care conduce spre o instabilitate, la sfîrșitul celei dintîi strofe, pentru ca la încheierea formei să se restituie obligatoriu stabilitatea inițială (se revine la tonalitatea de bază, dacă pe parcurs s-a modulat). Stilistic vorbind, formele fără repriză, existente încă mult înaintea secolului al XVII-lea, se cristalizează abia în epoca barocului și au maxima înflorire între anii 1650 și 1750. Totuși ele mai sunt mult practicate la clasicii vienezi, ajungînd pînă în primele decenii ale veacului trecut. Evident, barocul muzical pare a fi curentul artistic în care acest tipar se întîlnește cel mai frecvent și se poate spune că prezintă o adevărată *stilemă formală* a vremii. El va ajuta la cristalizarea unor forme *mari* de dansuri bipartite și chiar la închegarea sonatei instrumentale.

Un exemplu datorat muzicii baroce timpurii devine edificator în ceea ce privește componența unei atari piese:

Henry Purcell. ARIE

A Andantino

28 Cemb.

B (A^v)

Comunitatea de intonații și ritmuri, ca și identitatea cadențelor (opririlor) finale pot aduce în discuție posibilitatea notării perioadelor cu A—A^v. Ceea ce rămîne deplin valabil

este faptul că între ele nu există similitudine perfectă (nici într-o singură măsură), astfel că notarea inițial propusă pare cea mai adecvată. Tot astfel, rolul dezvoltător al strofei secunde rămâne evident.

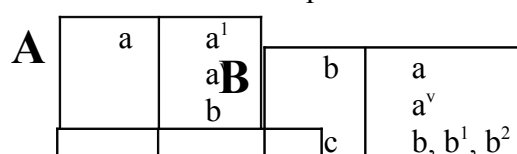
b) Forma mică bipartită cu repriză

Aceasta constituie un tip mai evoluat, care, prezent destul de rar în stilul muzical baroc, devine întru totul caracteristic clasicismului vienez și romantismului. Ceea ce îl face să dobândească un plus față de schema anterior descrisă este *repriza*, adică citarea obligatorie în strofa a II-a a unei fraze din prima perioadă. Prin aceasta se produce o „rotunjire” și o încheiere mai convingătoare a piesei. Cu alte cuvinte, aici repriza tonală este completată printr-una *tematică* datorată citatului despre care s-a amintit.

În schema unei atari forme, intervine cu necesitate morfologia frazeologică a strofelor. Conform materialului tematic, aceasta dobândește următoarele variante posibile:

p. = 8 ms.

p. = 8 ms.



Din grafic reiese rolul special pe care perioada secundă îl deține. Divizată în două fraze, ea reunește atât calități de dezvoltare, cât și de concluzie. Fraza primă (b sau c) devine un adevărat sector de *mijloc*, în care instabilitatea este chemată să-i confere acest rol prin divizări ale motivelor muzicale, armonii instabile, polifonie imitativă, desfășurări de acorduri disonante pe o pedală a treptei a V-a. Oricum, măsura de sfârșit trebuie să asigure acuplarea logică a ultimei diviziuni frazeologice. Aceasta se constituie într-o *repriză* (revenire) a materialului (a, a¹, a^v, b) dintr-o frază a perioadei de început, închizând „circuitul” tematic al întregii lucrări.

Exemple în literatura muzicală clasică și romantică sunt numeroase. Unul din cele mai caracteristice îl formează cunoscuta temă „a bucuriei” din finalul *Simfoniei a IX-a* de L. v. Beethoven:

Allegro assai

29

Per. I

Fraza **a** (4 măsuri) Fraza **a¹** (4 măsuri)

8 măsuri

Per. II

Fraza **b** (4 măsuri) Fraza **a²** (4 măsuri)

(mijloc) 8 măsuri (repriză)

4.3 Forma mică tristrofică

Denumită și *forma tripartită simplă* sau *lied mic tristrofic*, este alcătuită din trei părți cu valoare morfologică de perioadă, iar uneori de frază. Ultima denumire care implică și termenul de *lied* ne arată că este des întrebunțată în piese vocale (ce-i drept și formele mono sau bistrofice sunt prezente adesea în genul de cântec sau arie).

Schemele pe care le poate lua o formă mică tristrofică sunt mai multe, închegându-se conform materialului tematic pe care îl vehiculează:

$$\begin{aligned} & a — b — c \\ & a — a^{1(v)} — a \\ & a — b — a (a^v) \end{aligned}$$

Prima dintre ele ne arată înșiruirea a trei strofe cu conținut diferențiat. Provine din muzicile vechi, medievale, care adoptau frecvent forme în *lanț*, dar se menține în epoca barocului, fiind prezentă la J. S. Bach (*Menuetul* în do minor din *Caietul pentru Anna Magdalena Bach* — piesa nr. 8).

Schema următoare, în care materialul strofelor este comun, dar se produce o repetare variată în mijloc, provine după toate indiciile din muzica populară. O piesă astfel alcătuită poartă denumirea de *formă mică tristrofică monotematică* și se întâlnește începând cu stilul baroc și până în romantism.

Cea mai importantă dintre toate rămîne însă ultima schemă, cea a formei tristrofice mici cu *mijloc diferențiat* ($a — b — a$). O piesă astfel constituită se mai numește și *formă mică cu da capo*, întrucît strofa finală nu este altceva decît o reluare „de la capăt” a perioadei întîi. Dacă în schema $a—a^1—a$ cele trei perioade (sau strofe) aveau material comun sau puternic înrudit, acum partea mijlocie se evidențiază prin accentuarea funcției sale dezvoltătoare sau de continuare a materialului enunțat la început. Cît privește mărimea părților, găsim tot trei variante conform cărora se articulează întreaga formă, în funcție de morfologia acestora. Mai cu seamă *strofa mijlocie* apare de dimensiuni variabile — *egală*, *mai mică* sau *mai mare* decît cele extreme, conform schemelor:

a	b	a
perioadă	<i>perioadă</i>	perioadă
perioadă	<i>frază</i>	perioadă
perioadă	<i>perioadă complexă</i> (sau construiți neperiodice)	perioadă (prescurtată)

Tot aici se produc și cele mai însemnate transformări ale materialului muzical. Ele conduc la starea de *instabilitate* ce caracterizează, în general, orice strofă mediană. Aceasta se poate realiza prin mijloace cum ar fi: divizarea elementelor motivice, modulații în diferite tonalități, momente de imitație polifonică la mai multe voci, armonii instabile obținute prin intermediul acordurilor disonante, note ținute (pedale) în bas, peste care se pot suprapune acorduri instabile, etc. Toate acestea sunt, evident, prezente mai ales în strofe mijlocii de proporții mai ample, cînd ele depășesc morfologia periodică obișnuită. În muzica de cameră sau în diferite piese simfonice, procedeele amintite își găsesc o largă întrebuințare. Se poate menționa, în acest sens, *Menuetul* (partea a III-a) din *Simfonia I, op. 21* de Beethoven, în care sectorul mijlociu dobîndește o deosebită amploare, situîndu-se la nivelul unui proces de amplă dezvoltare motivică — simfonică.

Toate aresteele sunt însă o însușire a lucrărilor de suflu larg. În muzica pentru voce (cu sau fără acompaniament), pian sau clavecin, piesele de formă tripartită mică vor respecta, în general, schemele simple cu „mijlocul” de extensiune frazeologică sau periodică:

30 Piano

A

tr

tr

B

tr

A

tr

tr

Morfologia	A (Perioadă de 8 măsuri)	B (Perioadă de 8 măsuri)	A (Perioadă de 8 măsuri)
Funcția	Expozitivă	Mediană	Repriză

Tranziția, repriza și coda

Printre alte probleme pe care le mai poate ridica o formă tristrofică mică sunt și cele legate de prezența sau absența unor sectoare de *tranziție* între părți, dar mai ales modul de realizare a reprizei (reluării primei strofe). În formele cu *da capo* aceasta nu produce nici un fel de greutate întrucât se face prin citare textuală. Este așa-zisa *repriză statică* (ea poate fi și notată aidoma). În stilul clasic vienez sau cel romantic întâlnim frecvent *repriza dinamică*. Ea este purtătoarea unor transformări – ușoare variații – care vizează diferitele mijloace de lucru compozițional:

- *variația de factură*, unde totul se transpune la octava superioară, mai rar în cea inferioară,
- *variația ritmică*, produsă de schimbările apărute în succesiunea duratelor de sunet,
- *variația armonică*, prin transformări intervenite în acompaniament sau în posibilitățile de înlănțuire a acordurilor,
- *variația melodică*, survenită atunci când melodia principală este „împodobită” cu diferite note de ornament (apogiaturi, triluri etc.),
- *variația timbrală*, când se schimbă (în muzica de cameră sau simfonică) instrumentele care întonează melodia de bază.

Mai sunt de găsit și

- *variațiile de structură*, care se referă la unele posibilități de prelungire sau prescurtare a ultimei strofe.

În special prelungirile se obțin datorită extinderii armoniilor finale pe parcursul a 2—3 sau mai multor măsuri, în scopul fixării în auz a tonalității generale în care se desfășoară piesa. Nu în puține cazuri, clasicii, dar mai ales romanticii, ca și unii compozitori din zilele noastre introduc la sfârșitul reprizei un moment de concluzie numit *coda* (sau *codetta*, dacă este scurt), având aceeași menire ca și prelungirile amintite. O astfel de modalitate de a sfârși nu este însă obligatorie. Multe piese tripartite sunt lipsite de codă, și compozitorul se mulțumește cu o indicație de repetare a mijlocului și reprizei. Se obține, în felul acesta, o *formă mică pentapartită* cu schema a — b — a — b — a, care provine din cea tripartită mică. Este cazul *Menuetului* de Händel citat la ex. 30, unde se produce o astfel de repetare indicată prin semne adecvate.

Toate formele mici enumerate în prezentul capitol sunt larg răspândite în literatura muzicală începând din baroc și până azi, constituind deliciul amatorilor, ca și al instrumentiștilor începători. În alte cazuri ele se încadrează ca părți componente ale unor forme mari simfonice sau de cameră.

V. FORME TRISTROFICE MARI

În neconținutul ei devenire, muzica se clădește conform legilor proprii, care îi dictează, printre altele, și extensiunea. Astfel, o categorie superioară o constituie formele mari. Ele poartă această denumire nu numai datorită întinderii lor în timp și pe paginile partiturii, ci și din cauza modului în care se alcătuiesc din punctul de vedere al componentelor. Pot fi considerate forme mari acelea care sunt cumpuse din două sau mai multe strofe a căror morfologie depășește stadiul periodic. Cu alte cuvinte: *strofele unei atari forme constituie, de obicei, la rîndul lor, forme mici*. Această afirmație este valabilă mai cu seamă cînd este vorba de *liedul tripartit mare*, denumit și *formă tripartită complexă*, frecvent întîlnit atît în muzica vocală, cît și în cea instrumentală.

Alcătuirea unui atare fel de piesă se sprijină pe schema deja cunoscută: A—B—A. Cele trei componente, după cum arătăm, dobîndește o întindere mare, depășind perioada și uneori structura simetrică.

Origini și dezvoltare

O incursiune istorică se impune. Primele știri despre existența unor forme mari de alură tripartită ne parvin din evul mediu, cînd, în muzica gregoriană (cîntarea religioasă din bisericile Apusului) scrisă în notația vremii, se întîlnesc scheme similare. Astfel, unele piese din acel timp dobîndesc următoarea componență:

Antifon — Psalmodie — Antifon (reluare)

Conform părerii unor specialiști, aceasta este modalitatea primordială de formare a schemei A—B—A în lucrările de mai mare întindere¹. Cîteva secole mai tîrziu, curentul artistic medieval care poartă numele de Ars Nova (cca 1320—1400) aduce în prim-planul vieții muzicale europene forma de **baladă** (it. *ballata* = piesă de dans), care cunoaște trei stadii: *balada mică (sonus)*, *balada mijlocle* și *balada mare (sonus magnus)*. Schema celei dintîi este a b b a, iar a celei mari se formează pe baza aceluiași principiu, dar componentele strofelor „extreme” arată calitățile unor balade mici. Așadar, întreaga baladă mare va fi structurată după cum urmează:

A	B	B	A
abb	cdc	cdc	abba
a			

Se poate conchide că evul mediu avea o imagine suficient de clară asupra diferențelor specifice dintre formele mici și cele mari, care apar ca un rezultat al închegării din strofe „compuse”.

Ulterior, dansurile Renașterii, vocale sau instrumentale, arată cîteva asemănări cu schema tristrofică a unor lucrări dezvoltate (*frottola*, *vilanella*).

Forme tristrofice mari în Baroc

Epoca în care se încheagă însă cu adevărat forma pieselor tristrofice mari este barocul muzical. Acum se cristalizează și anumite genuri hotărîtoare pentru dezvoltarea acestui tipar compozițional:

1. *Uvertura* — piesă premergătoare pentru un spectacol muzical dramatic;

¹ John P. Dominicus. *Wort und Ton im Choral*. Leipzig, Breitkopf, 1953, p. 298.

2. *Aria* — componentă vocală de bază a unei opere;
 3. *Dansul de epocă* — mai exact, cuplurile de dansuri înlanțuite alternativ simetric.
- Uverturile epocii barocului cunosc, la rândul lor, două variante principale:
- a) Uvertura franceză,
 - b) Uvertura italiană.

Uvertura franceză

Uvertura franceză, pe care o găsim în baletele de curte ale lui **J. B. Lully** (1632-1687), se compune din trei părți distincte în care alternează mișcări și scriituri contrastante:

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

Prima secțiune (A) va fi o parte scrisă în „manieră” omofonă, cu ritmuri simple, unde alternează valori lungi și scurte (ritmică trohaică), iar instrumentele cîntă toate împreună (tutti), izoritmice (cu valori egale pe verticală). Dimpotrivă, partea mijlocie cunoaște o restrîngere voită a sonorităților, care se mulțumesc la desfășurarea pe trei voci în contrapunct fugat. Apar adesea și momente în care trei instrumente soliste rămîn descoperite concertînd împreună, și produc, astfel, o atmosferă de intimitate. Din această cauză partea centrală purta denumirea de *trio*. Ea a devenit foarte importantă pentru întreaga dezvoltare ulterioară a formelor mari tristrofice. Cu timpul își pierde calitățile știute, devenind o strofă mijlocie cu însușiri noi. Se păstrează totuși titulatura de trio, care vehiculează alte idei, cu ajutorul altor mijloace compoziționale. Trebuie remarcat faptul că uvertura franceză este preluată și de compozitorii clasici vienezi, cum este J. Haydn, care o pune în fruntea operelor sale *Farmacitul* și *Întîlnirea neașteptată*.

Uvertura italiană

Uvertura italiană (numită și *Sinfonia*), a cărei dezvoltare se leagă de numele compozitorului Alessandro Scarlatti (părintele lui Domenico Scarlatti, creatorul sonatei pentru pian), dobîndește o succesiune inversă a mișcărilor față de cea franceză:

A	B	A
repede	lent	repede

Scriitura ei generală este *omofonă*, iar contrastele dintre părți mult mai puțin accentuate. Și, acest gen, va fi preluat de clasicii vienezi, cum este W. A. Mozart. Opera sa *Răpirea din Serai* este precedată de o uvertură italiană. Trebuie remarcat faptul că denumirea de trio se va întrebuița în legătură cu o întreagă categorie de forme mari tristrofice care s-au dezvoltat în decursul vremii, ajungînd, practic, pînă în secolul nostru.

Ariile vocale

Ariile vocale în stil baroc și clasic sunt concepute adesea într-un mod asemănător cu uverturile. Găsim arii de operă care se apropie de „sinfoniile” italiene datorită succesiunii părților. Ele poartă denumirea de *arii cu „da capo”*, întrucît, strofa centrală odată epuizată, se reia de la început prima secțiune. În majoritatea cazurilor, partida vocii este precedată de o introducere orchestrală numită *ritornel*, care poate fi de asemenea repetat. Una din cele mai celebre arii cu „da capo” ale timpului este „Lascia ...” din opera *Rinaldo* de Händel.

Dansurile instrumentale

Dansurile instrumentale formează în general o grupare numeroasă de piese în formă

tripartită mare. Ele se pot constitui în sensul unor cupluri care adoptă ca parte centrală un trio sau fac să se înlănțuie dansuri tipice de epocă după schema cu “*da capo*”:

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

(J. S. Bach: *Suita engleză nr. 3 pentru pian în si bemol major*)

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

(J. S. Bach: *Suitele engleze nr. 1 si 2*)

Dintre dansurile vremii, mai ales *menuetul* este cel care introduce ca parte centrală o secțiune de trio. Astfel de exemple găsim la G. Ph. Telemann: *Tempo di Minué* (Aria Nr. 6 din *Partita a II-a în sol major pentru flaut și clavecin*).

Forme tristrofice mari în Clasicism

Odată cu trecerea la stilul clasicilor vienezi, forma tripartită mare se cristalizează definitiv. Ea cunoaște trei variante de bază, contorm calităților generale ale secțiunii din centru:

1. Forme cu trio;
2. Forme unde “mijlocul” constituie o parte mediană cu individualitate insuficient constituită (o strofă mijlocie oarecare);
3. Forme în care „mijlocul” îl reprezintă un *episod* apropiat ca factură de cele ale rondoului.

Forme cu trio

Evident, cea mai importantă dintre toate rămîne forma cu *trio*. Este de remarcat, aici, contrastul accentuat dintre extreme și secțiunea de centru, care se detașează prin calități speciale. Astfel, un trio, pentru a-și merita pe deplin numele, trebuie să arate următoarele însușiri:

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

În linii mari, o formă cu trio, indiferent dacă aparține genului de dans sau nu, va fi încadrată în următoarele variante privind constituirea și întinderea strofelor:

A	B	A
aba	aba	aba
ab	ab	ab
aba	ab	aba
ab	aba	ab
ab(a)	a	ab(a)

Schemele arătate permit a se trage concluzia potrivit căreia principalele cazuri de

alcătuire se pot reduce la următoarele:

- toate trei strofele constituie forme tripartite simple. Exemplu — W. A. Mozart: *Menuetul din Simfonia în re major* (K.V.385), “Haffner”;
- toate trei strofele sunt bistrofice. Exemplu — W. A. Mozart: *Vals nr. 3 în fa major* (din *Caietul Mozart copilul minune*, Edit. Schott nr. 0650);
- strofele constituie un amestec: prima și ultima bipartite, iar mijlocul tripartit. Exemplu — W. A. Mozart: *Menuetul din Mica Serenadă* (K.V.145) *în sol major*. Sunt posibile și variante cu “extremele” tristrofice și partea centrală de formă mică bipartită. Un atare model îl aflăm în *Menuetul din Simfonia I* (op. 21) în do major de L. v. Beethoven.

Cazuri aparte, cu o frecvență rară la clasicii vienezi, ca și mai târziu în stilul romantic, le constituie formele mari tripartite în care trioul central este clădit *monostrofic* — constituit deci dintr-o singură perioadă (repetabilă). Aflăm un astfel de tipar la Beethoven în *Contradansul nr. 3 în re major*, pe care îl oferim mai jos spre exemplificare, servind în paralel, și la înțelegerea alcătuirii generale a tuturor variantelor posibile de schema tripartită complexă:

Beethoven. CONTRADANSUL nr. 3 în re major

The image displays a musical score for Beethoven's Contradansul nr. 3 in D major, measures 31-40. The score is written for piano (p) and features a 2/4 time signature. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble staff marked 'A' and a bass staff marked 'p'. The second system ends with a double bar line and a 'ff' dynamic marking. The third system continues the melody. The fourth system concludes with a 'Fine' marking. The key signature is D major (two sharps).



(Reducția pentru pian: Rich. Ehrmann)

Schema A-B-A (D.C.)

După cum se poate remarca, *trio*-ul formează o perioadă unică, fără a mai aduce și tonalități noi față de strofa 1. Este, în consecință, sub toate aspectele, un caz atipic în construirea liedului mare tripartit.

Scherzo-ul

În ansamblul tuturor formelor cu *trio*, o problemă aparte, dar de o mare însemnătate stilistică pentru evoluția muzicii clasice, o formează trecerea *menuetului* către genul de *scherzo*. Se produce, în acest sens, o mutație importantă de la muzica de dans către o piesă “de caracter”, unde forma, aparent, rămîne aceeași, în schimb se transformă expresia ei generală. *Scherzo*-ul clasic ia naștere din vechiul menuet datorită strădaniilor a doi clasici: Joseph Haydn și L.v. Beethoven. Pe bună dreptate specialiștii¹ arată că în *Simfoniile nr. 95, 99 și 104* de Haydn *menuetul* ca mișcare componentă a ciclului simfonic, sub influența dansurilor populare, tinde tot mai mult către calitățile glumețe ale unui *scherzo* (it. *scherzo* — glumă). Cît privește menuetele lui Mozart, acestea sunt tributare dansurilor galante (lente sau moderate) de curte, astfel că ele nu aduc influențe hotărîtoare în formarea *scherzo*-ului. Pentru închegarea acestuia a fost nevoie de schimbări în structura generală a muzicii, cum sunt: accelerarea timpilor, simplificarea valorilor de note (conducînd la „ritmica de *scherzo*”), mutarea accentului metric pe timpul întîi (în menuet se accentua, practic, ultimul timp al măsurii de trei pătrimi!), contopirea a două, trei sau patru măsuri într-una singură.

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

- *scherzo nedeclarat*, care poartă încă vechea denumire de *Menuetto*: *Simfonia I*, p. III;
- *scherzo intitulat ca atare*, însă cu unele remmiscente de dans: *Sonata pentru pian în la major op. 2, nr. 2*, p. III;
- *scherzo „matur”*, înțeles în deplinătatea calităților sale: *Simfoniile III, VII, IX*, părțile III și respectiv II;
- *scherzo ca piesă de gen*, care depășește atît metrica obligatorie de trei timpi, cît și forma tradițională, ajungînd pînă la stadiul de sonată: *Cvartetul op. 131 în do diez minor*, partea V, *Sonata op. 31 nr. 3*, partea II.

Forme mari cu mijloc insuficient constituit

Dintre celelalte variante ale formelor mari tripartite, cea cu mijlocul afirmat prin

¹ Vezi Geiringer I., *J. Haydn*. Potsdam, 1932.

calități generale de strofă mediană constituie o subgrupă mai puțin numeroasă, dar foarte întrebuințată în diferite categorii de piese pentru instrumente sau lieduri vocale. Tiparele mici din care se compune rămân, în esență, aceleași, ca și în diferitele variante de lucrări cu trio, fără a mai dispune și de calitățile acestora.

Forme mari cu mijloc episod

O „zonă” aparte o prezintă grupul restrâns al formelor mari *cu mijloc episod*. Acestea, în locul trio-ului vor întrebuința o secțiune mijlocie de mare instabilitate tonală, armonică și structurală, ceea ce o apropie de calitățile unui *episod de rondo*, făcându-i imposibilă „detașarea” din contextul general al formei. Un exemplu devenit clasic îl întâlnim în *Sonata pentru pian op. 2 nr. 1*, partea II, de Beethoven. Aici „episodul” devine puternic instabil și se leagă de repriză (A) prin armonii ce pregătesc revenirea tonalității de bază (fa major).

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

Strofa I, A (menuet, scherzo, lied, piesă de caracter): material tematic unitar, fără idei noi și fără contraste interne notabile, structuri și morfologii adecvate felului de muzică în care se înscrie (dans, cântec, piesă instrumentală de gen etc.). Poate fi urmată în unele cazuri de o tranziție.

Strofa II, B (trio, episod, strofă mediană): o nouă idee tematică, puternice contraste de scriitură, timbru, tonalitate, armonie, caracter general „închis” sau „deschis”, stabil sau instabil. Poate, de asemenea, să fie succedată de o “retranziție” cu rol de sudură a ultimei părți.

Strofa III, A (A' A'): revenirea (scrisă sau prin “da tapo”) a primei secțiuni, alcătuind „repriza” formei.

Aici sunt posibile două aspecte fundamentale: *repriza statică*, adică cea arătată anterior, și *repriza dinamică* (sau „variata”). Aceasta din urmă suferă anumite schimbări, mai mult sau mai puțin profunde, în scopul de a-i spori interesul pentru ascultători. Mijloacele prin care se obține sunt de o mare varietate și de importanță diversă:

- *variația melodică* aduce unele „împodobiri” ale melodiei principale, schimbări de intervale și de profil general, sau ornamente (apogiaturi, triluri etc.);

- *variația de factură* transpune totul în zone mai înalte sau mai joase (adică o schimbare de „registru”);

- *variația armonică* se realizează prin „intervenții” în acompaniament, aducerea de noi armonii, îmbogățirea sau simplificarea densității sonore (prin adăugiri sau reduceri ale numărului vocilor);

- *variația ritmică*, prin schimbări ale valorilor inițiale de durată și întrebuințarea „diviziunilor neregulate” (triolete, cvintolete etc.);

- *variația timbrală*, produsă datorită apariției noilor culori instrumentale (în muzica simfonică);

- *variația de structură*, care procedează la lărgiri sau restrângeri ale perioadelor sau frazelor, conducând, în cele din urmă, la *reprize prescurtate* sau *reprize lărgite*.

În numeroase exemple, întreaga repriză se poate lega de un moment final (coda) cu amploare și valoare expresivă diferite: de la câteva acorduri înlănțuite (coda armonică) și până la dezvoltarea în manieră de concluzie a elementelor tematice preexistente (coda tematică).

Forme tristrofice mari în Romantism și sec. XX

Din descrierea efectuată pînă acum se poate conchide că forma tristrofică dezvoltată se evidențiază printr-o reală diversitate în ceea ce privește construcția. Este un tipar care permite „desfășurări” ale măiestriei compozitorilor mergînd pînă la aspecte de poezie sonoră elevată. În stilul romantic al veacului trecut schema A B A (mare) stătea la un loc de cinste. Mai mult, ea își exercita înrîurirea atît în domeniul unor compoziții vocale și instrumentale, cît și în gîndirea teoretică a muzicologilor vremii. Se poate vorbi chiar despre un fel de „tiranie” pe care o exercita asupra lor! Cît privește întrebuițarea, aceasta se concretiza într-un mare număr de titluri și denumiri pe care le adoptă: *barcarola*, *humoresca*, *romanța*, *marșul*, *momentul muzical*, *scene de pădure*, *noveletta*, *impromptu*, *scherzo*, *foaie de album* etc. De asemenea, anumite piese de categorie specială cum ar fi *preludiul* sau dansurile *mazurca*, *poloneza*, *valsul* etc. îmbrățișează, cel mai adesea, tiparul tristrofic complex. Acesta se perpetuează, așadar, în timp și ajunge, practic, pînă în zilele noastre. Mari maeștri ai veacului XX nu-l ocolesc: Debussy, Ravel, Schonberg — pentru a nu aminti decît trei nume dintre cele mai ilustre — îl adaptează scopurilor stilistice noi ale propriilor creații.

Pornind din cîntecul gregorian, străbătînd un drum îndelungat și nu lipsit de sinuozități, forma tripartită complexă atingînd zona frămîntată a aprinsului ev contemporan își modifică „faldurile” reînnoindu-se mereu. Ea reprezintă o prețioasă cheazășie pentru înțelegerea marilor tipare care îi succed în vastul și complicatul sistem al lumii formelor muzicale.

VI. RONDOUL

Una din formele cele mai des întâlnite, *rondoul* este atestat documentar încă în vremuri străvechi. Prin denumirea respectivă (fr.: *rondeau*) se înțelege categoria tiparelor muzicale ce se sprijină pe principiul alternanței dintre o idee de bază — tema — și un număr de secțiuni secundare numite *episoade* sau *cuplete*. La naștere, astfel, succesiunea devenită general valabilă pentru toate aspectele fundamentale ale formei: a-b-a-c-a-d-a... Pe parcursul îndelungatei sale evoluții, această schemă suferă câteva transformări, iar cristalizarea ei constituie un eveniment relativ recent, petrecut în prima jumătate a veacului al XVIII-lea.

Origini și dezvoltare

Cercetările etnografice și etnomuzicologice mai recente semnaleză prezența unor forme asemănătoare în muzica triburilor și grupurilor etnice aflate într-un stadiu primar de dezvoltare. Fie că este vorba de băștinașii *bororo* din Brazilia, de cei din Noua Islandă, dar și de unele vechi cîntece chineze sau japoneze, fenomenul alternanței apare peste tot ca o constantă de bază în compunerea unui însemnat număr de cîntece. Pe de altă parte, puținele documente privitoare la muzica Europei antice care ne-au parvenit prin furtunile istoriei arată, fără putință de tăgadă, că procedeul era larg folosit în arta laică sau de templu, în diferite forme ale poeziei vechi, totdeauna asociată cu cîntecul. Artă poetică a antichității greco-romane utiliza, de exemplu, alternanța dintre o strofă principală și altele secundare care îi completau înțelesul.

Mai tîrziu acest procedeu este transmis poeziei laice sau religioase din evul mediu. Astfel, în muzica liturgică a vechiului Bizanț, se întâlnește o cîntare numită *Kontakion* bazată pe alternanța refrenului cu mai multe cuplete. Așa și în Apusul Europei *imnurile*, *responsoriile*, *antifoniile* sau *versus-urile* arată o constituire asemănătoare, fiind mult întrebuintate în cîntul liturgic sau la diferite sărbători. Dar cea mai însemnată categorie de poezie și muzică în care alternanța acționa ca un procedeu pe deplin conturat era cea laică a *trubadurilor* și *truverilor*. Apărută și dezvoltată în mai multe țări ale Europei apusene între anii 1090 și 1290, poezia acestor artiști arată o preocupare constantă pentru subiecte erotice, galante sau de esență cavaleriească. Ea cînta cu predilecție frumusețea naturii, viața păstorilor, sentimentele dragostei curate, faptele eroice ale cavalerilor. Trebuie subliniat faptul că acum artiștii sînt preocupați intens de structurarea poeziilor într-un mod cît mai riguros și mai rafinat. Numărul versurilor, îmbinarea rimelor și succesiunea silabelor reprezintă tot atîtea elemente de bază în constituirea textului cîntecelor. În literatura vremii, mai ales în romanele cavalești cum este *Le Roman de la violette* sau *Le Roman de Guillaume de Dôle*, apar știri despre o poezie intitulată *rondeau* ce se cînta și se dansa în cerc de către un grup de tineri și tinere. La început conținea un număr de șase versuri, care în curînd (sec. XIII) se înmulțesc la opt, conturînd, așadar, o formă ce tinde să devină fixă. Tot acum, în cadrul poeziei se aleg două versuri amplasate la început și la sfîrșit, care alcătuiesc refrenul, avînd însă și o apariție parțială în interior. Schema unui rondo poetic trubadur se poate vedea cel mai bine din exemplul de mai jos (scris în limba franceză veche medievală):

Rondeau		Rime
1. <i>Ensi va qui amours</i>	A	] Refren
2. <i>Demaine a son commant</i>	B	
3. <i>A qui que soit dolours</i>	a	cuplet
4. <i>Ensi va qui amours</i>	A	Refren (parțial)
5. <i>As mouvais est langours</i>	a	} cuplete
6. <i>Nous biens mais non porquant</i>	b	
7. <i>Ensi va qui amours</i>	A	] Refren
8. <i>Demaine a son commant</i>	B	

Se observă că refrenul alternează cu versuri care se constituie în cuplete. O astfel de formă poetică avea melodia simplă, pe o singură voce, în care rimele A—a intonau o primă „frază” muzicală, iar cele B—b o altă frază, care o completa pe prima. Rezultă un cântec ce ia naștere din alternanța acestora, conform schemei succesiunii rimelor din textul poeziei: ABAAABAB. De remarcat aici că refrenul este principala idee, iar cupletul cea secundară. Alte piese ale vremii structurate asemănător purtau denumirea de *ballata*, *virelai*, *carol*, *cântec regal*.

Mai târziu, în sec. XIV, când se conturează o nouă orientare stilistică ce poartă titlul de Ars Nova, forma poetică și muzicală a rondoului crește în extensiune, dobândind opt până la zece versuri, fiind cântată polifonic pe trei voci. Sfârșitul evului mediu muzical, marcat prin polifonia de tip imitativ a secolului XV, aduce o nouă creștere a rondoului, care ajunge până la douăsprezece versuri, producând, concomitent, și o mai clară demarcație între refren și cuplete. Tot acum ia naștere o piesă caracteristică numită *rondo gotic* (sau *burgundic*), polifonică dar fără a utiliza procedeul imitației. Se structurează cu ajutorul alternanței dintre două mari secțiuni muzicale, conform schemei: ABA—A—ABA. Partea centrală (A) se putea cânta cu ajutorul „înfloriturilor” intonate de cântăreții și, uneori, instrumentele care interpretau lucrarea.

După cum se poate vedea, întregul ev mediu reprezintă, din punctul de vedere al dezvoltării rondoului, o epocă în care, pornind de la poezie, forma tinde treptat spre concretizarea ei pe plan muzical. La început a fost deci poezia, după care s-a adaptat și muzica.

Secolul XVI, când muzica europeană se încadrează în marea artă a Renașterii, aduce noi aspecte în conturarea rondoului. Este epoca de aur a polifoniei, când apar forme specifice, vocale și instrumentale. Cîteva din dansurile timpului sînt cu deosebire importante pentru dezvoltarea tuturor formelor cu refren. Astfel, *frottola* și *strambatto* practicate în Italia reprezintă piese de dans constituite pe baza succesiunii alternative a două sau mai multe idei muzicale. Cu deosebire *frottola* va contribui la evoluția acestei categorii de muzici. Ea se înrudește cu *vilanella* (un fel de „dans țărănesc”) și dobîndește, în timp, o influență destul de puternică asupra *madrigalului*, care reprezintă una din formele și genurile de bază ale vremii. Triada: *frottola*—*strambatto*—*madrigal* ne arată evoluția continuă a muzicii către stadii din ce în ce mai perfecționate sub aspectul compozițional. Astfel, *madrigalul* renascentist, atunci când nu apelează la clasicul procedeu al polifoniei imitative, dobîndește uneori deschideri către piesele de dans, și mai ales spre *vilanella*, adoptînd scheme cu refren. Unul din exemplele devenite clasice îl constituie celebra lucrare corală *Matonna mia cara* de Orlando Lassus, unde cupletele de factură liberă alternează cu un refren glumeț (dar cu morfologie fixă), al cărui text este format din onomatopee. După cum se poate vedea, stilul Renașterii aduce în constituirea pieselor înrudite cu rondoul un fel de „egalitate” a cupletului cu refrenul. Acesta din urmă constituie, în general, o idee muzicală oarecum invariabilă, pe cînd cupletele

sînt adesea afectate de variația melodică, ritmică sau polifonică. Problema relației ce se stabilește între cuplet și refren va preocupa din ce în ce mai mult pe compozitorii secolului XVII, ale căror lucrări instrumentale contribuie din plin la viitoarea conturare a rondoului instrumental.

Rondoul epocii barocului

Îndelungata evoluție a tuturor formelor cu refren (la baza cărora stă, după cum am văzut, principiul alternanței) își găsește o primă cristalizare în muzica instrumentală de stil baroc. Acum instrumentalitatea cîștigă noi dimensiuni, jucînd un rol preponderent, proiectîndu-și coordonatele asupra tiparelor sonore, conferindu-le noi aspecte. Dansurile vremii intră în protocolul de curte și se grupează în suite, iar în componentele acestora, rondoul va ocupa uneori un loc de frunte. Năzuința spre afirmare a secțiunii de refren (prezentă și în vechile muzici) își găsește în această epocă o importantă împlinire. Ea începe acum să joace rolul unei secțiuni de bază, în care se expune materialul tematic al formei.

Rondoul instrumental

Patria rondoului instrumental este Franța. De aici va fi preluat și de alte școli de compoziție, cum ar fi cea germană, italiană sau engleză. Tradițiile artei franceze din evul mediu își spun acum cuvîntul. iar o familie de muzicieni, „dinastia” Couperin-ilor, va duce această veche moștenire pe culmile gloriei. Începînd din a doua jumătate a veacului XVII, primul reprezentant de valoare al ilustrei familii, Louis Couperin, scrie un număr de piese pentru clavecin pe care le intitulează *chaconne* sau *passacaille*. Așadar, termenul *rondeau* încă nu apare, deși formele pe care le construiește sunt cu refren. Se produce un fel de „balans” între ideea de variațiuni și schemele bazate pe alternanță, iar scriitura instrumentală face și ea trecerea între tehnica de luth și cea de cembalo (clavecin).

François Couperin (1668—1733), zis și „cel mare”, ultimul și cel mai ilustru reprezentant al acestei dinastii de compozitori, este maestrul la care forma *rondeau* capătă o deplină împlinire. Influențat de muzica populară franceză, de vechile tradiții medievale, ca și de instrumentalismul vremii, rondoul lui Fr. Couperin, zis și “rondo parizian”, primește trăsături particulare. El se încadrează însă în „constelația” lucrărilor similare semnate de alți mari compozitori ai vremii, cum au fost J. B. Lully, J. Ph. Rameau, J. S. Bach sau G. Fr. Handel. În ceea ce privește rondourile couperiniene, acestea se grupează în suite pe care compozitorul le intitulează *ordres* și care, la rîndul lor, sînt reunite în celebrele sale „cărți pentru clavecin”. Numeroase piese care le compun poartă titluri descriptive (*La Galante*, *La Triomphante* etc.), încadrîndu-se prin problematică în spiritul galant al vremii.

Rondoul vocal

Dar rondouri întîlnim nu numai în muzica pentru clavecin. Ele apar și în alte genuri, cum ar fi cel de operă. Numeroase arii sînt scrise în această formă și pot fi găsite în lucrări lirice ale timpului, mai ales la maeștrii francezi: *Alceste* (1674), *Atys* (1676), *Armida* (1686) de J. B. Lully, *Hippolyte et Aricie*, *Les Indes gallantes* de J. Ph. Rameau și alții. Tot astfel, după exemplul lui Buxtehude, marii clasici ai barocului G. Fr. Händel și J. S. Bach întrebuintează forma într-un număr de coruri ale marilor pasiuni și oratorii care au ocupat un loc de seamă în muzica epocii, ca și în evoluția genului vocal-simfonic. Cît privește creația lui J. S. Bach, acesta include cîteva rondouri instrumentale scrise mai ales în perioada de mare eferverscență creatoare de la Cöthen (1717—1723): două Gavote (*en rondeau*) în *Partita a III-a pentru vioară solo* și *Suita a VI-a pentru violoncel solo*, un *Passepied (en rondeau)* din *Suita a V-a engleză*, trei *Rondeau-uri* în *Partita a II-a în do minor pentru cembalo*, *Suita în si minor pentru orchestră* și în finalul *Concertului în mi major pentru vioară și ansamblu de coarde*. Se poate conchide că răspîndirea formei de rondo într-o multitudine de genuri o

recomandă ca pe unul din tiparele îndrăgite de compozitori, capabile să transmită un valoros mesaj artistic.

Probleme de construcție

Unul din aspectele de bază ale modalităților alcătuirii rondoului baroc îl constituie *numărul cupletelor* care alternează cu tema (fostul refren). Cele mai simple exemple din muzica instrumentală a vremii sînt un fel de excepții de la tiparul deja cunoscut, constituindu-se în *rondouri cu un singur cuplet*. Schema lor este $a-b-a$, și se poate deci confunda cu o formă tristrofică mică. Astfel de modele incipiente vom afla în suitele pentru clavicin ale compozitorilor francezi care scriu o muzică „galantă”, cum ar fi, de pildă, Cl. Daquin sau J. Fr. D'Andrieu. Ceea ce justifică aici denumirea dată sînt calitățile de dans ale acestor mici piese, calități pe care le preia și rondoul propriu-zis. Acesta se încheagă în schema sa numai atunci cînd apar două sau mai multe cuplete conform înlănțuirii: $a-b-a-c-a-d-a...$ etc. Statistic vorbind, cele mai numeroase rondouri ale epocii sînt cele cu două, trei sau patru cuplete, iar restul formează excepții sau cazuri mai rare. *Tema* unui rondo baroc reprezintă sub aspect morfologic o perioadă închisă cu însușiri de dans și uneori cu certă cantabilitate care să-i permită mai ușoara memorizare. Este deci o idee muzicală de o anume plasticitate răsfrîntă și asupra cupletelor care, de cele mai multe ori, nu sînt altceva decît secțiuni derivate, un fel de „emanații” ale temei; ele nu aduc material muzical nou. Din această cauză, rondoul epocii barocului rămîne o formă *monotematică*, iar denumirea sa științifică va fi: *rondo monotematic baroc*.

Printre caracteristicile de bază ale formei se pot enumera, între altele, readucerile (reprizele) alternative neschimbate ale temei, cupletele de dimensiuni variabile: de la o frază pînă la perioade simple sau cu lărgiri. Ele se pot situa în tonalități învecinate cu cea în care a debutat rondoul și se impun adesea ca un fel de „comentarii” interne ale ideii de rondo (refrenul). Totdeauna un rondo baroc se încheie cu ultima apariție a temei, fără nici un fel de adaos (*coda*), iar aceasta, atît în „interior”, cît și la sfîrșit, restituie obligatoriu tonalitatea de bază a întregii piese.

Pentru ilustrare, exemplul de mai jos prezintă o formă tipică unde apar două cuplete care alternează cu tema conform schemei $a-b-a-c-a$, toate componentele fiind egale ca extensiune, reprezentînd perioade „pătrate”. Sîntem deci aproape de vechile arii cu „da capo”:

Johann Krieger. **RONDEAU** (1651—1735)



Evoluția formelor de rondo, în deceniile de la mijlocul veacului al XVIII-lea care marchează perioada barocului tîrziu, și după aceasta, merge către o tot mai accentuată îmbogățire a lor, atît calitativ, cît și ca extensiune. În opera fiilor lui J. S. Bach, mai ales în colecția lui C. Ph. E. Bach intitulată *Șase culegeri de Sonate, Fantezii libere și Rondouri pentru cunoscători și melomani* (1779—1787), apare așa-zisul **rondo-fantezie**. Plin de pasaje libere și momente variaționale, el aduce o prețioasă anticipare a viitoarelor rondouri romantice. Pe de altă parte, în compozițiile altor maeștri ai vremii, cum ar fi Friedrich Wilhelm Marpurg (1718—1795), dar mai ales la (Jaques?) Duphy (1716—1788), tendințele de amplificare a formei se concretizează prin „dilatarea” ultimului cuplet. Acesta, prin tonalitate, formă și structură internă, se impune tot mai mult ca o secțiune cu rol de *trio*. Ne aflăm, așadar, în pragul viitorului rondo al clasicilor vienezi, ale cărui principale coordonate sînt — în linii generale — schițate!

Alte forme clădite pe principiul refrenului

CONCERTUL BAROC

În strînsă legătură cu rondourile vremii stă o importantă formă avînd arhitectură similară (bazată pe ideea alternanței refren — cuplete): cea a *concertului*. Apariția și dezvoltarea ei nu pot fi înțelese fără a se cerceta sensul primar al denumirii respective. În limba italiană *concerto* înseamnă *întrecere*; termenul prin el însuși nu spune prea mult, dar raportîndu-l la anumite practici interpretative din acel timp, începe să lumineze sensurile mai adînci care au generat întreaga formă și i-au conferit schema legată de a rondoului. Originile sale trebuie căutate încă în plină Renaștere. Compozitorii venețieni din sec. XVI practicau muzica corală pe grupe care „se întreceau” și își răspundeau una alteia. Erau acele *concerte ecclesiastiche*, în care ulterior își fac apariția și grupuri instrumentale. Alternanța devine acum vocal-instrumentală. După anul 1590 compozitorii italieni transpun procedeul „întrecerii” alternative numai în spațiul sonor al muzicii instrumentale, de unde va rezulta peste circa o jumătate de veac concertul instrumental propriu-zis. Între anii 1600 și 1650 sub denumirea generală de *concerto* se înțelege totuși o piesă unde se includ atît grupuri de voci, cît și de instrumente, fapt menținut pînă în timpul lui J.S. Bach.

Ideea „emulației” dintre grupuri vocale și instrumentale, apoi numai între instrumente creează la început un gen concertant din care, cu trecerea vremii, se va concretiza și forma adecvată.

1. Genul concertant

Pe tot parcursul primei jumătăți a veacului al XVII-lea se scriu compoziții aparținătoare acestui gen. Astfel, în 1619 Gregorio Allegri compune *Concertini* pentru voci, în 1637 Merula, de asemenea, își intitulează piesele *Sonate concertante*, iar la 1649 Cavalli include o arie umoristică în opera sa *Giasone*. Aici se produce alternanța dintre un fel de introducere instrumentală și părți de solo. Trebuie remarcat că partea încredințată grupului de instrumente poartă denumirea de *ritornel*; faptul va avea o deosebită influență asupra viitoarei închegări a formelor concertante propriu-zise. O altă sursă a genului se mai găsește în *uverturile* timpului, care aduc alternanțe similare dintre grupuri, mai mari și altele mai restrînse, de instrumente. În a doua jumătate a veacului al XVII-lea are loc procesul de stabilizare a genului concertant instrumental. Între anii 1670 și 1680 compozitorul italian Antonio Stradella dă la iveală un număr de lucrări intitulate *Sinfonii*, în care procedeul alternanței se concretizează treptat.

Dar închegarea genului de concert se leagă mai cu seamă de numele lui Arcangelo Corelli. Acesta, pe la 1682, publică *Concerte* pentru ansamblu instrumental de coarde, care, păstrînd alternanța cunoscută, se împart în patru mișcări contrastante:

I. Lent. II. Repede. III. Lent. IV. Repede.

Păstrînd aceste mișcări, genul respectiv se va împărți curînd, sub raportul ideii de alternanță, în trei categorii mari:

1. Concert fără partide soliste, în care se „întrec” grupuri avînd un număr relativ egal de instrumentiști. Din acest tip va rezulta mai tîrziu *simfonia concertantă* sau *concertul pentru orchestră* din zilele noastre.

2. Concert cu mai mulți soliști, ce cîntă alternativ cu ansamblul sau orchestra. Formează o categorie aparte, întru totul caracteristică stilului baroc, cunoscută sub denumirea de *concerto grosso*. A fost intens practicat de marii maeștri ai vremii, dintre care se detașează în special G. F. Händel, ale cărui lucrări de acest gen dobîndesc o valoare deosebită.

3. Concert cu un singur solist, care dialoghează cu orchestra. A apărut după definitivarea primelor două, fiind inaugurat de italianul Giuseppe Torelli. Acesta, intitulînduși

compozițiile *concerti grossi*, precizează că ele au în componență „o violină care concertează singură”. De observat că, în decursul evoluției sale, concertul cu un singur solist va triumfa definitiv, fiind preferat mai cu seamă de clasici și romantici. Explicația faptului este simplă. Instrumentele perfecționându-și neconținut tehnica, compozitorii vor fi tentați tot mai mult să încredințeze unui singur virtuoz partida solistă, dându-i posibilitatea de a-și demonstra calitățile. Dacă în tipul de *concerto grosso* grupul „concertino”, format din câțiva orchestranți de mai bună calitate, rămânea oarecum anonim în masa ansamblului, solistul unic dobândește un statut profesional și social nou. El se postează în față spre a fi auzit, dar și văzut mai bine de public, asumându-și întru totul responsabilitatea artistică a redării partidei sale, cel mai adesea pe dinafară.

Tot în decursul epocii barocului, conform unor uzanțe curente, concertele se mai grupau în alte două categorii (care nu afectează însă tipologia anterior arătată):

— *Concerto da chiesa*, destinat a fi cântat în biserici. Era mai sobru, cu o scriitură polifonică accentuat riguroasă, iar basul cifrat îl deținea de obicei orga.

— *Concerto da camera*, cu un pronunțat caracter laic, fiind executat mai mult la reuniuni mondene. Numeroase tablouri rămase de la maeștrii picturii din sec. XVII înfățișează bărbați și femei cântând la instrumente de epocă: flaut, viola da gamba, lăută, clavecin. Este vorba, evident, de astfel de concerte camerale în care instrumentul cu clape (sau luthul) avea menirea de a „armoniza” basul, restul participanților (variabili ca număr) cântau solistic. În componența concertelor *da camera* puteau intra și dansuri, cum ar fi gavotta, menuetul, giga, producând, astfel, apropieri de suitele instrumentale baroce.

2. Concertul ca formă

Concertul ca formă își ia contururile abia după stabilirea definitivă a problemelor de gen. Se poate urmări o evoluție lentă a conceptului inițial de „întrecere”, care pornește de la grupuri egale, apoi își fac apariția grupuri inegale ca număr de instrumente, pentru ca, în cele din urmă, să rămână un singur solist. Ceea ce se poate desprinde din întreaga evoluție amintită este crearea unui fenomen nou, cu totul specific tipologiei concertante: opoziția de sonorități, care conduce în final la relația dintre unu (solistul) și multiplu (orchestra). Așadar, întrecerea se asociază treptat cu opoziția, adoptând, în acest scop, cel mai potrivit mijloc de lucru: alternanța. Pe baza acestui important principiu se va structura forma „concerto” așa cum o găsim la maeștrii vechi. Este și cauza pentru care ea are puternice afinități cu rondoul, dar se detașează de această formă prin numeroase „abateri”.

În ultimă analiză, schema unei forme tipice de *concerto* va fi:

A—B—**A**—C—**A**—D—**A**... etc.

De aici trebuie să deducem că există o idee principală și altele secundare succedate alternativ. Prima secțiune poartă denumirea de *ritornel*, deoarece ea re apare mereu (it., *ritornare* == a se întoarce) în decursul desfășurării muzicii, fiind intonată mai ales în *tutti* (de întreg ansamblul). Dacă în rondo revenirea era neschimbată, în *concerto* ea suferă numeroase transformări: prescurtări, amplificări, amplasări în tonalități diferite de cea inițială, introducerea unor momente de dezvoltare etc. Ultima repriză a ritornelului va fi însă totdeauna statică și integrală. Ideile secundare, mai mult decât cupletele rondoului, aduc importante libertăți în construcția morfologică; derivate ca material tematic din ritornel, ele nu cunosc o modalitate fixă de constituire și succesiune. În orice caz, ele apar drept momente cu importanță mult mai mare decât a simplelor cuplete, fiind adevărate *episoade*, uneori destul de extinse.

Conchizând, se poate afirma că, spre deosebire de rondo, *concerto*-ul baroc este o formă mult mai liberă, chiar dacă principiile de structurare rămân identice. Caracterul monotematic, faptul că ritornelul este amplasat la început și la sfârșit, integral – identic dau întregului un aspect tripartit, libertățile tonale și morfologice din sectorul central așază forma în marele context al barocului. Alternanța dintre momentele soliste firave și cele cu sonorități

ample cunoaște la fel libertăți mai ales în sectorul de centru. În lumina tuturor constatărilor de mai sus, schema unui concerto poate fi completată în modul următor:

<i>Ritornel</i> ————— episod I ————— <i>Ritornel</i> ————— episod II —————		
(integral)		
I	II	III
secțiune	secțiune	secțiune
principală	mediană	principală
riguros	multipartită	riguros
articulată	cu libertăți	articulată

De adăugat: atât ritornelul, cât și episoadele se situează morfologic în contextul unor structuri generale de perioadă, dar care, conform libertăților amintite, suferă adesea transformări cu ajutorul lărgirilor, evoluțiilor motivico-tematice, prescurtărilor etc. Întrucât concertele barocului reprezintă lucrări alcătuite din trei, patru sau mai multe mișcări, forma concerto este atribuită de compozitorii vremii mai cu seamă părții prime și finalului. Mișcările lente iau de obicei forma unor arii tristrofice cantabile sau de variațiuni pe un bas dat. Cu timpul numărul părților se stabilizează la trei, rămânând astfel până în zilele noastre (cu anumite excepții). Printre lucrările care utilizează mai riguros forma concerto, amintim *Concertul în mi major pentru vioară și orchestră de coarde*, precum și celebrul *Concert italian pentru clavecin* de J.S. Bach.

RONDOUL CLASICILOR VIENEZI

Neconținută evoluție a formelor pe tot parcursul veacului al XVIII-lea, și mai ales în a doua jumătate a sa, aduce schimbări și în forma de rondo. S-a văzut că fiii lui J.S. Bach, precum și compozitorii epocii „de trecere” din deceniile de mijloc căutau lărgirea formei și îmbogățirea ei prin elemente de fantezie, ca și prin apropiere de formele cu *trio*.

Odată cu stabilirea noului stil clasic vienez, rondoul dobândește o anumită stabilitate în ceea ce privește schema sa generală: episoadele se reduc numeric, limitându-se la două, dar cu funcții bine precizate, iar tema de rondo se amplifică, ajungând până la tiparul mic tripartit. Apar și relații tonale mult mai bine consolidate și mai logice în înlanțuirea lor.

Ceea ce rămâne însă drept o constantă este menținerea calității generale *monotematice* a formei, și numai târziu își face apariția bitematismul ca o consecință a influențelor sonatei. Din această cauză denumirea sa științifică este rondo monotematic clasic concretizat în schema: **A — B — A — C — A**.

Și acum episoadele arată înrudiri cu tema, dar ele se îndepărtează totuși mai mult decât cupletele de odinioară ale rondourilor preclasice de ideea principală. Apar și unele adaosuri: între temă și episoade se pot intercala momente de trecere numite tranziții și retransiții, iar la sfârșit își face apariția deseori un moment de încheiere, mai mult sau mai puțin amplu (*codetta* sau *coda*). În consecință, schema anterior arătată se poate modifica în felul următor, oferind o imagine mult mai completă a rondoului clasicilor:

Tema — tranziție — *Episod I* — retransiție —
Tema — tranziție — *Episod II* — retransiție — *Tema* — (*coda* — *codetta*).

În această înșiruire, ideile primesc următoarele caractere morfologice:

<i>A. Tema de rondo</i> =	formă mică tristrofică, bistrofică sau monostrofică (perioadă simplă, dublă sau cu lărgiri);
---------------------------	--

B. Episodul I =	perioadă (simplă sau cu „deranjamente”) aflată într-o tonalitate înrudită — de obicei dominantă, relativă sau, mai rar, alte; poate fi statică sau cu transformări care merg pînă la stadiul de variație; uneori este o readucere prescurtată (repriză eliptică) — restituie obligatoriu tonalitatea inițială;
A. Tema (repriza I) =	
C. Episodul II =	formă mică tri, bi sau monostrofică expusă într-o tonalitate din sfera subdominantei;
A. Tema (ultima repriză) =	poate constitui revenirea, identică sau variată în tonalitatea de bază.

Cîteva observații suplimentare se impun. Episodul al doilea (C) pune probleme în ceea ce privește funcția deținută în cadrul formei. Astfel, de cele mai multe ori apare ca o strofă mediană cu însușiri tipice de *trio* (prefigurarea acestuia mijeste, cum am mai văzut, la Marpurg și Duphy). În alte cazuri va reprezenta o *strofă* mediană fără calități speciale sau chiar un moment dezvoltător cu construcții neperiodice.

Tranzițiile (către episoade) și *retranzițiile* (dinspre episoade către temă) dobîndesc rol preponderent modulator și de „rotunjire” a formei, de „nivelare a asperităților de ordin tonal care ar putea surveni prin înlănțuirea componentelor acesteia. Ele se prezintă fie în sensul unor sectoare cu relativă independență tematică (secvențe, arpegii, desene în scară), fie ca prelungiri ale temei sau episoadelor, în sensul modulatoriu arătat. La fel, *coda* (sau *codetta*) dobîndește rol de încheiere, și de aceea evită, în general, construcțiile de tip periodic, fiind instabilă, grăbind prin aceasta apariția acordurilor finale.

Pentru ilustrarea tuturor celor arătate mai sus, pot fi consultate analitic cu mult folos exemple din literatura timpului, cum ar fi: partea II din *Sonata op. 13, „Patetica” pentru pian* de L. v. Beethoven, finalul *Sonatei în do major (K.V. 545)* de W. A. Mozart (tot pentru pian) sau finalul *Sonatei în sol major (op. 49 Nr. 2)* pentru pian de Beethoven.

Rondoul cu două teme, numit și „Rondo mare”, își face apariția sub influența formelor de dans ale vremii, urmînd schema:

A — B — A — C — A — B — A

La Haydn se găsesc relativ puține exemple; în schimb Mozart devine primul maestru de necontestat al acestei forme dezvoltate. În *Sonata în la major pentru pian (K.V. 12)*, din tinerețe (finalul), ca și în simfoniile scrise în jurul datei de 1770 se apropie din ce în ce mai mult de schema arătată, presimțind, concomitent, influența sonatei pe rare va suferi-o rondoul lui L. v. Beethoven.

În prima jumătate a sec. XIX stilul romantic produce în forma rondoului unele schimbări. Astfel își face apariția rondoul cu introducere lentă (de tip fantezie), care însă nu alterează forma de bază rezultată din alternanța dintre temă și episoade. Un exemplu, Fr. Schubert — *Rondo op. 145 în mi major pentru pian*, unde schema generală se articulează în modul următor:

A	Ep. 1	A	Ep. 1 ^{var.}	A ^{var.}
aba		aba		a ^v b ^v a ^v

Ambele episoade aduc momente de fantezie (cu material preluat din introducere), dar care conțin în sectorul central și cîte un pasaj avînd certe însușiri de *trio*. Iată deci o formă apropiată de cele clasice, dar avînd în plus cîteva libertăți, prezența introducerii lente și a procedului de variație. O libertate și mai mare arată alte exemple din muzica romantică, cum ar fi *Rondo capriccioso op. 11 pentru pian* de F. Mendelssohn sau *Rondo op. 16 în do minor* de Fr. Chopin.

Cît privește muzica secolului nostru, aceasta nu abandonează ideea rondoului, dar o subordonează importantelor schimbări suferite de limbaj și de mijloacele de expresie. În

consecință, ea arată libertăți în constituirea intimă a schemei însăși, respectând totuși în linii mari principiul fundametal al succesiunii alternative. Aflăm exemple de rondouri contemporane în stilul impresionist al primei jumătăți a secolului, ca și în muzica măștrilor din școlile naționale. Astfel, arată evidente apropieri de schema rondoului baroc: dansul *Forlane* din Suita pentru pian *Mormântul lui Couperin* de Maurice Ravel sau finalul din *Sonatina pentru pian* de Sigismund Toduță. Cît privește reminiscențe ale rondourilor cu introducere, le găsim și în prima parte a Suitei pentru orchestră *Nobilissima Visione* de Paul Hindemith, maestru german reprezentant al stilului neoclasic modern.

Trecerea printr-un număr important de stiluri — practic în toate, începând cu antichitatea și evul mediu pînă la cel contemporan — ne arată că principiul alternanței bazat pe ideea de refren generatoare a rondoului aparține unei „constante” a gîndirii muzicale omenești. Răspîndirea geografică și perpetuarea în timp confirmă din plin marile virtuți artistice ale tiparului dezbătut în acest capitol.

VII. VARIAȚIUNILE

Categoria formelor care cunosc, de asemenea, o răspîndire mare — *variațiunile* — reprezintă un fenomen cu adînci rădăcini înfipite în trecutul îndepărtat al muzicii. De fapt, cercetînd *originile variațiunilor*, se ajunge la înseși izvoarele artei muzicale, căci aceasta, indiferent de tiparul pe care îl îmbracă, apelează mereu, într-o măsură mai mică sau mai mare, la variațiune. În acest sens, problematica acestora poate fi despărțită în funcție de două mari aspecte.

a) *Procedeul variației* ca metodă predilectă la care apelează muzica din cele mai vechi timpuri pînă astăzi. El se referă la toți parametrii sunetului: fluctuația de *înălțime* care afectează relațiile dintre sunetele unei melodii (variație intervalică); cea în care *durata* sunetelor suferă unele transformări, mai mult sau mai puțin vizibile și importante (variația ritmică); schimbările care urmăresc o anume varietate a *culorilor* de sunet (variația timbrală); fluctuațiile de *intensitate* (variația *dinamică*).

b) *Formele de variațiuni*, care constituie un fel de „familie” caracterizată prin utilizarea predilectă a procedeelor variaționale. Așadar, *variațiunile* pot fi socotite ca fiind o „absolutizare” a acestor metode care stau la baza proceselor compoziționale ce le dau naștere și care sînt utilizate, de la caz la caz, într-un anume mod specific.

Variația ca procedeu

În decursul timpurilor s-a stabilit o anumită relație între procedeu și formă, iar în unele epoci ale istoriei cele două noțiuni devin greu separabile. Este un fapt bine stabilit de către cercetători, acela că orice fel de muzică, indiferent de forma în care este turnată, nu poate ocoli cu totul procedeu variațional. Acesta devine, astfel, o anumită constantă, iar „dozarea” și „manipularea” lui hotărăsc gradul de apartenență la forma variațiunilor. Astfel, muzica populară, inclusiv cea românească, utilizează acest procedeu legîndu-l, bineînțeles, de improvizație. Se cunosc „variante zonale” ale mai tuturor cîntecelor, iar interpreții populari cînd intonează o doină, un joc, o melodie, fie ele chiar bine știute dinainte, le supun unor transformări de moment dictate de starea lor sufletească și de împrejurări. Tot așa, unele regiuni ale globului sînt bogate în cîntece populare care, pornind de la o formulă melodică tip, prezintă transformări de tot felul, adică variații de intervale și ritmuri. Se conturează, în acest fel, piese bazate în întregime pe variații, iar vocea omenească poate fi însoțită de unul sau mai multe instrumente. Acestea la rîndul lor aduc alte elemente variaționale prin împodobirea (ornamentarea) părții vocale. În Asia Mică găsim o astfel de zonă foarte bogată în atari categorii de cîntece care poartă numele de *makam*, și au avut, în timp, o importantă influență — inclusiv asupra muzicii culte europene.

Evoluția variațiunilor nu ar putea fi bine înțeleasă fără clarificarea unui important procedeu legat atît de înălțimea, cît și de durata sunetului: *ornamentarea*. Prezentă frecvent în practica folclorică sub formă spontană, improvizatorică, aceasta însemnează adăugarea la sunetele de bază ale unei melodii a unor note care să le stea alături, asemeni unor „podoabe”. Cîntăreții le intonează prin „alunecarea” vocii în jos sau în sus, uneori combinat în ambele direcții, alteori prin repetarea rapidă a unui grup restrîns de sunete ce stau alături, încadrează sau „învăluie” un altul de durată mai lungă. Procedeul a fost cunoscut încă din practica artistică a muzicii medievale și notat ca atare. Astfel, un cîntec liturgic sau care se cînta la anumite sărbători începea să fie „împodobit” de cîntăreții timpului pînă cînd se dobîndea o nouă „variantă” mult mai bogată decît cea inițială. Cu timpul piesa în starea ei originară a început să se denumească „cantus simplex” (cîntec simplu), iar în cea rezultată prin ornamentare, „cantus elegans” (cîntare elegantă, împodobită). Iată și un exemplu preluat

dintr-un manuscris medieval din sec. X; a se compara cele două variante — inițială și transformată prin procedeul descris:

ANTIFONAR — St. Gallen. Cod. 339 sec. X

Cîntec „împodobit”



Sunetele adăugate reprezentînd tot atîtea ornamente ale melodiei primare afectează, desigur, structura acesteia, mai ales prin faptul că „răpesc” din valoarea inițială a sunetelor, *diminuîndu-le* astfel durata de bază. Din această cauză, procedeul odată generalizat va primi și denumirea „oficializată”: *diminuție*, și se va perpetua pînă în timpurile barocului, supraviețuind în muzica de operă sau vocal-simfonică a primei jumătăți a veacului al XVIII-lea.

Formele de variațiuni

Tehnica ornamentării devine, astfel, una din cele mai importante în procesul încheșării formelor de variațiuni. Ea se aplica încă din Renaștere atît în piese vocale, cît și în cele instrumentale sau de dans. Astfel, la compozitorii din școala engleză sau flamandă, cum ar fi, de pildă, G. Farnaby, aflăm o aplicare a variației ornamentale asupra așa-ziselor „cîntece seculare”, adică de lume, într-un sens foarte apropiat exemplului citat anterior din muzica medievală. Tot așa maeștrii spanioli ai timpului numeau astfel de piese *Diferencias*, iar cei francezi *Doubles*. O mențiune aparte se cuvine Suitelor de dansuri cu ornamente scrise de italianul Joan Ambrosio Dalza (Cartea IV), sec. XVI, care, pornind de la un dans de epocă (pavana, saltarello, piva etc.), îi aduce un număr de variante „împodobite” care, în totalitate, alcătuiau suita. Valoarea acestor exemple constă în faptul că ele vor avea o hotărîtoare înrîmîrire asupra unei importante categorii de variațiuni din opera marilor clasici ai erei barocului: J.S. Bach, C.F. Händel, Ph. Telemann și alții.

Variațiuni pe „cantus firmus”.

Alături de aceste tipuri incipiente pe baze ornamentale, a apărut, tot în timpul Renașterii, o categorie relativ nouă: *Variațiuni pe „cantus firmus”*.

Termenul implică utilizarea ca bază principală a materialului muzical a unui așa-zis „cîntec ferm” (adică nepărăsit, repetat, dus pînă la capăt) la vocea inferioară, respectiv cea de bas. Deasupra, vocile mai înalte se desfășoară polifonic, alcătuind un fel de „con-tramelodii” care constituie variațiunile propriu-zise. Cît privește desfășurarea „întregului”, acesta se face prin repetarea de mai multe ori, neîntreruptă, a cantus firmus-ului și permanenta reînnoire variată a vocilor de contrapunct. Grafic, o astfel de tehnică poate fi reprezentată în modul următor:

Voc! dt contrapunct

Continuări prin noi melo.-ou a* contrapunct



Cantu* timus

IContir.uân prin <•«\$>« -tari

81

Compozitori ca Samuel Scheidt, William Byrd sau Munday au întrebuințat din plin această „familie” de variațiuni, anticipînd o tehnică devenită curentă în epoca imediat următoare.

În decursul secolului XVII, cînd se produc perfecționări ale construcției diferitelor instrumente muzicale, ca și importante mutații stilistice — trecerea la barocul timpuriu —,

evoluează și variațiunile, tinzând tot mai mult spre cristalizare. Astfel, pînă către jumătatea veacului următor, în muzica Europei de Apus se concretizează două tipologii fundamentale în ceea ce privește forma și mijloacele componistice care-i dau naștere:

- a) Variațiuni pe basso ostinato
- b) Variațiuni ornamentale

Variațiuni pe basso ostinato

a) Prima categorie, devenită întru totul caracteristică stilului baroc, descinde în laturile ei esențiale din formele polifonice pe cantus firmus semnalate deja în Renașterea târzie și Barocul incipient. Sînt cunoscute în istoria muzicii două denumiri pe care le adoptă: **passacaglia** și **ciacona**, care la începutul secolului XVII mai aparțineau încă formelor de dans. Curînd însă compozitorii, fără a părăsi complet aspectele „dansante”, le adaptează tehnicii de basso ostinato, transformîndu-le în variațiuni cu un specific aparte: melodia dansului (de obicei lentă) este amplasată în bas și repetată de multe ori, avînd deasupra desfășurarea contrapunctică și mereu variată a vocilor mai înalte. Se produce astfel un „lanț” de momente variaționale, ce se reînnoiesc mereu odată cu fiecare repetare a basului (a se vedea schema grafică de la exemplul nr. 31). Evident, între ele se produc contraste și gradații ale tensiunii emoționale cu ajutorul schimbărilor de ritmică, armonie, polifonie, număr de voci (unele sînt abandonate și reluate pe parcurs) etc.

Între passacaglia și ciacona există, așadar, certe înrudiri în ceea ce privește principiul după care sînt clădite. Totuși, cele două denumiri nu s-ar putea justifica în contextul epocii fără a le stabili și deosebiri (uneori abia perceptibile) care le despart parțial. Cea mai importantă dintre ele se referă la natura și profilul temei pe care o adoptă fiecare dintre ele. Astfel, passacaglia va utiliza de preferință o temă de dans lent într-o măsură de trei timpi (trei pătrimi, de exemplu), al cărui profil melodic și ritmic arată unele asemănări cu un coral, respectiv cantus firmus. Tema unei ciacone dobîndește un profil special; ea este alcătuită dintr-o formație de patru sunete dispuse în scară descendentă sau ascendentă (tetra-cord) peste care se desfășoară variațiunile propriu-zise. Exemplul comparativ de mai jos oferă o imagine convingătoare a deosebirii dintre cele două categorii de teme — prima, din Passacaglia în do

82

minor de Bach; a doua, din Ciacona în sol minor, pentru vioară și bas cifrat, de Tommaso Vitali:

35

Alte deosebiri dintre passacaglia și ciacona:

Passacaglia este mai polifonică; amplasarea temei se efectuează de preferință în bas; are caracter mai solemn prin situarea de multe ori în tonalități minore; se poate încheia cu o fugă; tema nu suferă, pe parcurs, transformări esențiale.

Ciacona dobîndește deschideri mai accentuate către principiul de dans, fiind mai apropiată de armonie și omofonie; se situează în tonalități minore, dar și majore; tema se amplasează la toate vocile, inclusiv cea superioară, și poate suferi transformări importante pe parcursul desfășurării variațiunilor.

Foarte adesea, în epoca barocului este greu de făcut o deosebire categorică între cele două forme, dată fiind „elasticitatea” pe care i-o conferă numeroșii compozitori care au întrebunțat-o. De altfel, și temele, al căror profil general a fost arătat în exemplul precedent, oferă un tablou extrem de variat, cunoscînd multe abateri și libertăți în modul de a fi concepute. Un fapt rămîne cert: variațiunile pe basso ostinato cunosc maxima răspîndire și punctul culminant în stilul baroc, dar ele nu sînt abandonate odată cu trecerea timpului. Atît clasicii vienezi, cît și romanticii recurg adesea la ele, fie în cadrul unor lucrări mari ca sonata și simfonia, fie în altele de mai mică amploare. Cît privește compozitorii secolului XX, aceștia le supun unor experiențe noi sub aspectul limbajului muzical, conferindu-le libertăți conforme cerințelor epocii noastre. Dintre exemplele cele mai cunoscute de variațiuni pe

basso ostinato din toate timpurile se pot cita: Passacaglia în do minor pentru orgă și Ciacona în re minor pentru vioară solo de J.S. Bach, Ciacona în sol minor pentru vioară și bas cifrat de T. Vitali, Finalul Simfoniei a IV-a de Johannes Brahms, Passacaglia pentru orchestră op. 1 de Anton Webern, Passacaglia finală din Suita simfonică Nobilissima Visione de Paul Hindemith, Passacaglia pentru pian de S. Toduță.

Variațiuni ornamentale

b) Spre deosebire de passacaglia și ciacona, care erau în general polifonice, tot stilul baroc promovează un alt tip variațional, bazat pe principiul ornamentării melodiei și „figurării” armoni-

83

ilor. Se pornea, astfel, de obicei de la un dans al vremii, dar nu o dată și de la o arie vocală sau instrumentală. Mai ales în cadrul suitelor timpului care făceau să se succedă mai multe dansuri, unele dintre acestea se puteau repeta variat, dobîndindu-se astfel „agremente” sau „doubles” ale aceluiași dans. De pildă, Sarabanda din Suita a III-a engleză în sol minor pentru pian (clavecin) de J.S. Bach se repeta obligatoriu prin ornamentare, obținîndu-se deci „agrementele aceleiași Sarabande”, începutul liniei melodice a dansului și varianta sa ornamentată prezentate comparativ devin întru totul edificatoare în ceea ce privește metoda de lucru aplicată de compozitor:

36

Andante tranquillo

Vananta ornamentală a aceleiași

Se poate remarca cu ușurință „învăluirea” melodiei prin grupuri de „note străine” care produceau efectul unei îmbogățiri evidente datorită sunetelor noi cu diferite durate scurte. Procedul a fost foarte curînd aplicat și asupra pieselor de sine stătătoare, obținîndu-se, în felul acesta, un ciclu independent de variațiuni instrumentale. Printre cele mai cunoscute lucrări aparținătoare categoriei amintite se pot cita: Gavotta în Ia minor cu șase variațiuni („doubles”) pentru pian (clavecin) de J. Ph. Rameau și Aria în mi major cu variațiuni pentru clavecin de G.F. Händel.

Variațiunile pe coral iau ca bază de pornire în vederea procesului variației coralul protestant. Acesta este supus unor transformări adesea complexe care îmbină ornamentația cu polifonia. Ră-mîn piese de referință ale acestui gen celebrele corale pentru orgă ale lui J.S. Bach, care au fost precedate de lucrările similare ale antecesorilor săi Dietrich Buxtehude și Johann Pachelbell.

VARIAȚIUNILE CLASICILOR VIENEZI

Noul stil care se consolidează în muzica Europei apusene din ultimele decenii ale secolului XVIII și primele două din al XIX-lea aduce noi impulsuri și formelor de variațiuni. Se preia de la pre-

84

clasici mai ales procedul ornamental, care este dus acum pînă la ultimele sale consecințe pe plan componistic. Aceasta nu însemnează că tehnica de „basso ostinato” este complet abandonată, darea se întîlnește relativ rar și numai în contextul unor mari lucrări, ca un „efect” de gradație sau dezvoltare. În consecință, formele variaționale practicate de Haydn, Mozart și Beethoven, corifeii scolii clasice vieneze, vor fi predilect ornamentale și poartă denumirea de variațiuni severe sau variațiuni clasice ornamentale. Un astfel de ciclu are la bază o temă de formă monopartită, tripartită, dar cu predilecție bipartită simplă (cu sau fără repriză). Se alcătuea o succesiune de trei, cinci, șase sau mai multe variațiuni în care melodia inițial expusă era transformată prin ornamentare, păstrînd în fiecare variațiune atît forma primordială, cît și tonalitatea unică. Dacă tema era, de pildă, în Ia major, toate variațiunile

păstrau aceeași tonalitate, cu singura îngăduință de a se transpune o singură dată la omonimă, adică în la minor. Printre exemplele celebre de variațiuni ornamentale clasice amintim partea I din Sonata în la major pentru pian (K.V. 331) de W.A. Mozart.

Cu trecerea timpului, procedeul împodobirii conferă melodiilor o diversitate din ce în ce mai mare, mergînd pînă la imposibilitatea recunoașterii calităților lor inițiale. La aceasta se adaugă și noi mijloace compoziționale, cum ar fi: îmbogățirea armoniei, transformări ale acompaniamentului, schimbări ale intervalelor și ritmurilor, adăugarea notelor cromatice, trecerea melodiei în bas și a acompaniamentului în registrul superior etc. Ia naștere în felul acesta o categorie de forme mult mai evoluată decît cea bazată pe simpla ornamentare, devenite specifice variațiunilor clasicismului tîrziu. Sînt posibile și îmbinări cu alte forme prin întreruperea succesiunii ciclului de către momente polifonice, episoade, trtouri, așa cum se întîmplă în părțile lente ale Simfoniilor a V-a și a VH-a de Beethoven.

Variațiuni Ze duble. Tot în vederea îmbogățirii formei, clasicii vienezi construiesc variațiuni pe două teme, numite din acest motiv duble variațiuni. Problema fundamentală nu privește atît procedeele de lucru, care sînt identice cu cele din variațiunile obișnuite (simple), cît modalitatea de succesiune a temelor și a variațiunilor. Dacă într-un ciclu normal ordinea schemei este: A (tema) — A var. I — A var. II — A var. III etc., în dublele variațiuni ordinea va fi: A (tema I) — B (tema II) — A var. I — B var. I — A var. II — B var. II — A var. III — B var. III ... etc., deci o succesiune alternativă. Unul din clasicele exemple ale acestei categorii îl aflăm în partea III din Simfonia a IX-a de Beethoven (op. 125), *Adagio molto e cantabile*, în alte împrejurări însă, tema secundă

85

apare mult mai tîrziu, după ce ideea de bază a fost supusă unor variații succesive, cărora, la un moment dat, li se suprapune polifonic, generînd un ciclu cu o construcție deosebit de complexă, așa cum se întîmplă în finalul Simfoniei a IH-a, „Eroica”, op. 55 și în partea II din Simfonia a VH-a de Beethoven.

Dar și în ciclurile izvorîte dintr-o singură temă își pot face apariția pe parcurs una sau mai multe variațiuni izolate, care permit să fie numite tot duble. Acest fenomen se petrece atunci cînd compozitorul, în elaborarea lor, obține mari contraste interioare, fie cu ajutorul ritmului, fie prin importante schimbări ale intervalelor melodiei, sau prin alternarea de momente contrapunctice cu altele omofone (armonice). Exemple găsim la toți clasicii vienezi, dar mai cu seamă la Mozart și Beethoven. Astfel, în ciclurile variaționale care alcătuiesc prima parte din Sonata în la major (K.V. 331) pentru pian de Mozart sau din Sonata în la bemol major (op. 26) pentru pian de Beethoven, se pot recunoaște cîteva duble variațiuni, deși ciclul întreg are la bază doar o singură temă. Un caz aparte îl formează Finalul cu cor și soliști al Simfoniei a IX-a de Beethoven. Aflăm aici o monumentală formă de variațiuni duble în realizarea căreia își dau concursul un mare număr de procedee componistice, conferindu-i caracterul de complexitate întru totul ieșit din comun. Alături de Aria cu 30 de variațiuni („Goldberg”) pentru clavecin de J.S. Bach și de Finalul Simfoniei a IV-a de Brahms, constituie un exemplu de nemuritoare măiestrie compozițională și inegalabilă ținută artistică pentru întreaga literatură muzicală.

Variațiunile de caracter, îmbogățirea neconținută a mijloacelor de expresie produce numeroase mutații și în arta variațiunilor, care devine pe zi ce trece mai complicată și mai diversă, împingerea la ultimele consecințe a ornamentării și a schimbărilor de ritm și intervale conduce inevitabil la o atît de substanțială modificare a profilului unei teme pe parcursul ciclului variațional, încît aceasta devine aproape de nerecunoscut. Se păstrează doar principalele ei elemente, pe cînd laturile neesențiale ajung complet schimbate.

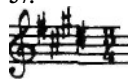
Întregul proces a avut o evoluție relativ lentă, care se face simțită în stilul clasicilor vienezi și duce spre conturarea unei noi categorii: variațiunile de caracter. Această denumire se justifică prin aceea că ele cunosc o puternică individualizare, astfel încît fiecare variațiune în parte dobîndește un caracter propriu, deosebindu-se de rest. Compozitorul nu mai respectă,

desigur în ansamblu, nici unitatea tonală și nici pe cea formală; apar tonalități îndepărtate, forme noi, momente de tranziție între unele variațiuni, creșterea lor în amploare sau, dimpotrivă, restrângerea lor. Toate

86

acestea fac ca un astfel de ciclu cu momente puternic diferențiate să se apropie mult de suită, în lucrările târzii ale lui Beethoven, din ultima perioadă, de după anul 1818, își fac apariția variațiunile de caracter, iar exemplul cel mai concludent în această direcție îl constituie finalul Sonatei op. 109 în mi major pentru pian. Tema de o mare și elevată cantabilitate este urmată de o primă variațiune al cărei „caracter” este de arioso, adică imită o arie vocală de virtuoziitate. Comparînd cîte un fragment din fiecare, iese la iveală nu numai specificul amintit, ci și menținerea — în linii generale — a profilului melodic inițial:

37.



Andante molto cantabile ed espressivo

începutul > înti-----tf



Variațiuno I „Artou” (începutul)

Categoria variațiunilor de caracter apare însă, evident, la începuturi în opera clasicilor vienezi. Cei care le vor continua și perfecționa pînă la desăvîrșire vor fi compozitorii romantici. În lucrările lor, întrepătrunderea dintre variațiuni și suită se împlinește, iar individualizarea fiecărei părți ca un moment cu expresie și specific propriu se îmbină cu amplul proces variațional. Se pot astfel cita drept lucrări de referință: Suita „Carnavalul” op. 9 pentru pian de Robert Schumann și Studiile simfonice, tot pentru pian, ale aceluiași compozitor, Variațiunile simfonice pe o temă de Haydn (op. 56 a) ale lui Brahms.

Dar procesul evolutiv nu se oprește aici. Sfîrșitul secolului XIX și începutul celui prezent aduc o nouă adîncire a diversificărilor de tot felul, ceea ce duce la profilarea unei noi categorii: variațiunile libere. Acum compozitorul se simte la largul său în a transforma o temă sau o scurtă idee muzicală, după cum îi dictează fantezia, iar constituirea ciclului va avea, de asemenea, imprevizibile fluctuații. Cel mai important eveniment, cu implicații adînci în evoluția variațiunilor, a fost descoperirea în primele trei decenii ale secolului nostru a dodecafonicii, tehnică bazată pe manipularea tuturor celor 12 sunete care alcătuiesc gama cromatică f do — do diez — re — re diez ... pînă la si). Elaborată și, la început, liber utilizată de către cei trei reprezentanți ai scolii moderne vieneze: Arnold Schoenberg (1874—1951); Alban Berg (1885—1935) și Anton Webern (1883—1945), ea se organizează treptat în serii, gru-

87

puri de cîte 12 sunete cu înălțimi diferite, întreaga compoziție muzicală devine o neconținută transformare a acestei formațiuni cromatice stabilite dinainte de compozitor, ceea ce conduce la așa-nu-mita variație continuă. Muzica astfel concepută dobîndește un caracter special datorat predominanței elementului structural. În general, piesele dodecafonice, și mai cu seamă cele ale lui Anton Webern, sînt definibile ca muzici structurale avînd drept principal mijloc de lucru variația strict controlată, pe baza raportării ei la sunetele seriei. Nu este de mirare deci, dacă forma variațiunilor va fi bine reprezentată în creația compozitorilor moderni vienezi, iar cele mai cunoscute lucrări de acest fel sînt faimoasele Variațiuni simfonice op. 31 de Arnold Schoenberg și Variațiunile pentru pian op. 27 de Anton Webern. Primele au la bază atît o serie dodecafonică, cît și o temă cu inflexiuni de vals vienez, continuîndu-se cu un amplu și complex proces de dezvoltare orchestral-sim-fonică. A doua lucrare se înscrie mai accentuat în rîndul variațiunilor libere — deci fără temă — bazate pe manipularea într-un contrapunct extrem de elaborat și subtil a sunetelor unei serii unice. Avînd trei părți distincte, acest ciclu variațional a fost pe bună dreptate asemuit cu o sonatină modernă destinată

pianului. Către epoca anilor 1960 se produce însă, așa cum era firesc, o treptată uzură și învechire a mijloacelor componistice ale dodecafoniei. Devalorizarea rapidă a ei demonstrează ferm că în secolul nostru orice curent artistic bazat pe legi drastice, aplicate adesea mecanic, are o existență scurtă. Concomitent, variația structurală sever controlată este părăsită, iar locul ei îl ia un nou procedeu: improvizația. Dacă dodecafonia ajunsă la un stadiu de strictă organizare a sunetului (pe bază de înălțime, durată, culoare instrumentală etc.) devine o frână în calea spontaneității și emoției, reprezentanții noii orientări proclamă libertatea totală drept unic țel și singura modalitate de a compune o muzică nobilă, în ultima analiză, arată ei, prin libera desfășurare a fanteziei unui interpret instrumentist se pot obține efecte similare cu ale dodecafoniei. Practica a demonstrat însă că faptele nu se petrec în realitate astfel. S-au scris în această epocă muzici în care procedeele improvizatorice bazate pe variație spontană cunosc diferite grade ale evoluției. O piesă astfel construită poartă denumirea de aleatorică (lat. alea = zaruri) și poate abandona fie controlul ritmurilor, improvizând pe grupuri de sunete indicate de compozitor și dându-le durate după bunul plac, fie alte elemente, ca, de pildă, înălțimile și intervalele. Oricum, o atare compoziție (a cărei partitură este notată sumar și de multe ori cu semne convenționale) propune drept

88

principal mijloc de lucru variația improvizatorică lăsată, în mare parte, pe seama „inspirației” de moment a unuia sau mai multor interpreți. Se obține, în felul acesta, o formă nouă: așa-zisa formă deschisă, intitulată ca atare din cauza variabilității ei prin durată în timp și construcție. Adevărată „artă a întâmplării”, forma aleatorică se apropie de sursele primare ale muzicii, găsindu-și corespondențe în folclor sau în dansurile medievale. Ea rămâne până în prezent ultimul stadiu atins de schemele variaționale, când libertatea desfășurării generează amintita formă deschisă. Viitorul va ști evident să aleagă din noianul pieselor scrise în acest mod pe acelea care pun variația improvizatorică în slujba prospețimii expresiei și a adevăratei emoții artistice.

VIII. SONATA, SIMFONIA ȘI POEMUL SIMFONIC

Impetuoasa dezvoltare tehnică a construcției instrumentelor muzicale în secolul al XVII-lea a fost un fapt istoric cu profunde semnificații și importante urmări în dezvoltarea formelor muzicii. Dacă în epoca Renașterii mai predomina încă genul vocal moștenit din Evul Mediu, iar „instrumentalitatea” făcea primii pași deajuns de șovăielnici, veacul care a urmat și primele decenii din secolul al XVII-lea consfințesc victoria deplină a instrumentelor. Marii lutieri constructori ai familiei viorilor, violelor, violoncelelor și contrabașilor, ca și maeștrii ce se ocupau cu producerea și perfecționarea clavecinelor, flautelor, trompetelor, cornilor etc., ulterior a pianului modern, contribuie din plin la evoluția rapidă a artei componistice.

Termenul de sonată care se naște — fapt semnificativ ! — în aceeași epocă este chemat să desemneze, la început, o muzică destinată instrumentelor, cu alte cuvinte, a fi „sunată”, și nu cântată cu vocea. Deci sonata spre deosebire de cantata ne arată o piesă muzicală scrisă 'deliberat pentru unul sau mai multe instrumente (adică pentru ansamblu). Compozitorii, atrași de posibilitățile din ce în ce mai bogate și variate ca expresie ale instrumentelor, încep să scrie numeroase lucrări destinate acestora. Astfel, opoziția dintre instrumentalitate și vocalitate devine generatoarea unor deosebiri importante în compunerea diferitelor forme pe care acestea le îmbracă.

Problema sonatei ca entitate întru totul caracteristică muzicii •de pe o anumită treaptă a dezvoltării sale istorice poate fi împărțită în două mari categorii, corespunzătoare unor etape ale evoluției sale:

a) Sonata ca gen (instrumental);

b) Sonata ca formă — în care aceasta se cristalizează într-un tipar artistic propriu, superior ca organizare tuturor formelor de până la data apariției sale.

«O

SONATA CA GEN

Genul de sonată își găsește începuturile într-o formă a secolului XVI care purta denumirea canzone da sonar sau canzone sonata și era una dintre cele mai îndrăgite de public, ca și de muzicieni. Spre deosebire de canzone da cântare destinată vocilor, cea dintâi se scria pentru instrumente, dar păstra un caracter general melodios, de unde și denumirea inițială (it. canzone = cântec). În anumite împrejurări mai putea să se intituleze și simfonia sau chiar sonata. Melodicitatea cantabilă nu împiedica însă întreaga formă să se structureze cu ajutorul polifoniei imitative în așa-zise „valuri” de imitații la trei, patru sau, mai rar, cinci voci. Schema generală este, în acest caz, una de lanț (catenă): a — b — c — d — — e ... Spre deosebire de acest tip, canzona strofică, derivând dintr-o mai veche formă franceză de cântec denumită chanson (fr. = cântec), va apare în cele mai multe cazuri ca fiind alcătuită pe principiul bipartit: A — B. Cele două părți componente se puteau repeta uneori variat: A — B — A¹ — B¹ — A² — B²... Ambele categorii au fost întrebuițate de compozitori ai vremii ca Andrea Gabrielli, Giovanni Gabrielli, Luzzasco Luzzaschi și alții.

Atât pentru evoluția genului, cât și pentru cea a formei de sonată importanța hotărâtoare o dobîndește epoca cuprinsă între anii 1600 și 1750; deci un secol și jumătate de rodnică căutare. Mai ales veacul XVII devine o perioadă bogată în personalități și opere muzicale care, treptat și nu fără ezitări, pregătesc și jalonează drumul muzicii instrumentale reprezentată de cea mai importantă categorie a ei: sonata.

Din polifonia vocală a epocii Renașterii, prin transcripții pentru ansambluri compuse din diferite instrumente, ia naștere treptat o scriitură cu specific aparte. Melodia, ritmul, mișcarea vocilor polifoniei dobîndesc o tot mai mare suplețe și varietate, iar resursele tehnice și de emisie ale sunetului sînt din ce în ce mai conforme „fiziologiei” instrumentelor cărora le sînt destinate. Prin perfecționarea lor, mai cu seamă a celor cu coarde, datorate vestiților lutieri italieni, se ajunge la un fel de punct terminal al tehnicii de construcție. Este cauza pentru care compozitorii veacului al XVII-lea scriu numeroase compoziții pentru vioară cu „bas cifrat” pe care le intitulează sonate I De asemenea, și viola a cunoscut o mare popularitate, precum și mărimi diferite, cu „înălțimi” pe diverse registre: viola da braccio (cu o „întindere” oarecum medie și un timbru plăcut, ușor nazal), viola da gamba (un fel de

bas sau, mai degrabă, bn-riton al coardelor), viola d'amore etc. Cît privește basul cifrat, acesta

91

era cîntat de luth și mai tîrziu de multele variante ale instrumentelor cu clape: virginal, clavicord, harpsicord, spinetă și, mai ales, clavecin, caracteristice vremii.

Înțelegem prin basul cifrat indicarea unei linii melodice simple în registrul grav cu specificarea prin cifre a acordurilor care se înlanțuie peste notele scrise. Instrumentistul din acel timp își permitea (și îi era chiar indicat !) să efectueze un număr cit mai mare de variante ale posibilităților armonice date. Cu un cuvînt, el improviza pe acel bas, iar diversitatea și interesul compoziției rezulta din măiestria și imaginația sa. Așadar, basul cifrat și variantele armonice pe care le generează reprezintă începutul a ceea ce, mai tîrziu, la sfîrșitul secolului XVIII și începutul celui de al XIX-lea, se va numi acompaniament. Importanța acestuia este hotărîtoare în dezvoltarea muzicii instrumentale și a genului de sonată.

Vechea sonată italiană pentru instrumente cu coarde și bas cifrat reprezintă primul stadiu pe care îl parcurge acest gen. Se dezvoltă în secolul XVII, iar din Italia va „migra” foarte curînd spre țările vecine ale Europei apusene: Germania, Franța, Anglia, Spania. Principala ei caracteristică stă în faptul că reprezintă un ciclu de părți cu mișcare și expresii contrastante. La început, acestea se reduceau la două sau trei, dar curînd se stabilește o formulă care cuprinde patru părți, uneori chiar mai multe (cinci sau șase). La structurarea într-un ciclu a sonatei vechi a contribuit în largă măsură și muzica de dans a vremii. Astfel, suitele alcătuiau succesiuni de piese instrumentale cu pronunțat iz coregrafic, avînd, de asemenea, mișcări și caractere contrastante. Creatorul suitei instrumentale este considerat a fi compozitorul german Joh. Jakob Froberger (1600—1667), care reunește un număr de patru dansuri caracteristice alcătuiind o succesiune pe cît de echilibrată, pe atît de logică: allemanda, couranta, sarabanda și giga. Acestea au origini și mișcări diferite.

Allemanda este un dans german care în epoca barocului dobîndește o mișcare vioaie prin succesiunile desenelor de șaisprezeceimi, ceea ce o face să i se piardă, treptat, caracterul melodic și ritmurile inițiale. Ca formă este, de regulă, bipartită — calitate de primă importanță pentru viitoarea sonată clasică.

-< r~~ Couranta, de origine franceză, dobîndește un caracter adesea glumeț, iar mișcarea ei este sprinteră sau moderat mișcată.

Sarabanda, un dans lent provenind din Spania, arată frecvent o melodică plină de gravitate sau caracter pompos. Prin însușirile ei este aptă să premerge o mișcare vioaie finală.

92

Giga apare ca o piesă de dans foarte mișcată, concepută într-un metru ternar, adesea compus (măsurile de 3/8, 6/8, 9/8, 12/8, 9/16, 12/16 etc.), avînd certe caracteristici ale unui final de ciclu. Originile ei sînt controversate. Se crede că ar putea proveni din Germania (germ. Geige = vioară), dar nu se exclude nici o proveniență mult mai veche, din muzica celtică a Irlandei sau Scoției. Oricum, ea dobîndește cel mai adesea scheme bipartite, precum și dezvoltări polifonice apropiate de însușirile fugii, fapt care îi întărește rolul conclusiv pe care îl joacă în desfășurarea suitei.

În afara celor patru mișcări propuse de Froberger, suita barocului, în diferitele ei variante, mai include: gavotta, siciliana, bou-ree, rigaudon, menuet, loure, toate cu un caracter dansant declarat. Dintre' acestea mai ales Menuetul va dobîndi, cu timpul, o importanță sporită prin faptul că va intra în componența ciclului sonatei instrumentale clasice și chiar a simfoniei.

Revenind la vechea sonată italiană, aceasta nu va putea lăsa nicidecum abstracției de un fapt atît de important cum este alcătuirea suitei. Astfel, între sonatele și suitele sec. XVII se produce un fel de „osmoză”, întrucît ambele se alcătuiesc pe baza principiului succesiunii mișcărilor contrastante, iar sonata în anumite variante va putea include piese de dans cum sînt cele enumerate.

O altă problemă pe care o ridică genul sonatei este alcătuirea ansamblului instrumental căreia îi este încredințat. S-a văzut că în primele decenii ale sec. XVII compozitorii scriau

pentru un instrument cu coarde și bas cifrat. Ulterior numărul instrumentelor se mărește, ajungând la trei și patru. Formula cea mai caracteristică la care se stabilește în acest timp componența ansamblului este însă cea de trei instrumente: două cu coarde și unul cu clape (eventual un luth), care să realizeze basul cifrat. Este așa-zisa trisonată, gen preferat și îndelung utilizat de compozitorii timpului.

Prima trisonată din întreaga literatură muzicală a fost scrisă în anul 1613 de italianul Salamone Rossi (“ii Ebreo”) pentru două viori și bas cifrat. Ulterior viorile au putut fi înlocuite de alți compozitori cu flaute, iar basul, în unele exemple, era întărit printr-o viola da gamba. Mai apoi lucrările compuse pentru astfel de ansambluri s-au divizat în două genuri distincte:

Sonata da chiesa, o piesă menită a fi executată în biserică;

Sonata da camera, cu destinație evident laică pentru uzul iubitorilor muzicii din acele timpuri.

Prima categorie era, după cum ușor ne putem da seama, de o factură sobră, nobilă sau austeră, fiind predominant polifonică și cu „armonia” (basul cifrat) executată la orgă.

A doua se deosebea prin calitățile noi, respirând o anume luminozitate și seninătate din care nu lipseau câteodată accentele de dans. Mai mult, acest „subgen” avea foarte des legături strânse cu suita prin includerea unor dansuri instrumentale de epocă în componența mișcărilor. Cit privește „acompaniamentul armonic” (adică tot basul cifrat), acesta se realiza la un instrument cum era luthul sau, mai ales, clavecinul, spineta și clavicordul.

Este de remarcat că unele sonate de cameră ale vremii erau în realitate suite, fiind compuse numai din dansuri și încredințate unor mici ansambluri instrumentale. Caracterul „lumesce”, „laic” era rezultatul tocmai al atmosferei coregrafice pe care o emanau.

Dar în dezvoltarea genului instrumental, sonata da chiesa deținea o pondere deosebită. Drumul către cristalizarea ei a fost jalonat de un număr de compozitori care au trăit și creat în epoca de tranziție dintre Renaștere și Barocul muzical: Tarquinio Merula, Massimiliano Neri, Giovanni Legrenzi, Maurizio Cazzati, Giovanni Battista Vitali. Strădaniile lor s-au îndreptat către amplificarea și diversificarea vechii canzone renescentiste prin diviziunea în mai multe strofe, devenite cu vremea părți de sine stătătoare. Astfel, pe la finea secolului XVII formula definită a sonatei vechi italiene se cristalizează în lucrările lui Arcangelo Corelli (1653—1713) prin stabilirea unui număr de patru părți contrastante:

I. Mișcare lentă sau gravă, polifonică sau cu caracter introductiv cvasiomofon;

II. Mișcare rapidă (un Allegro), scrisă într-o polifonie imitativă apropiată de cea a fugii;

III. Mișcare lentă (un Andante), cu scriitură generală omofonă și, uneori, manifestând apropiere față de o arie sau un dans solemn;

IV. Mișcare rapidă (Allegro, Presto), fie omofonă, fie polifonică imitativă, dar cu certe calități ale unui final de ciclu.

Chiar și în opera marilor clasici ai barocului: J.S. Bach, C.F. Händel, G.P. Telemann sau Antonio Vivaldi — deci până pe la jumătatea secolului al XVIII-lea — această succesiune rămâne fixă, și numai arareori cunoaște eventuale abateri, care nu-i știrbesc însă componența de bază. Cit privește formele pe care le îmbracă părțile unei astfel de sonate, acestea nu sînt încă fixe și pot oscila între scheme libere sau de polifonie fugată și forme bi sau tristrofice, eventual forme „alternative” cu ritornel. În cazul din urmă se tinde, evident, la o joncțiune cu genurile concertante. În opera lui J.S. Bach se va produce și fenomenul de restrîngere a numărului instrumentelor. El scrie celebrele sale Solo sonate pentru vioară sau violoncel

94

în anii petrecuți la Cothen (1717—1723), cînd avea, probabil, la dispoziție instrumentiști capabili a i le interpreta. Aceste lucrări reprezintă o fuziune între sonată și suită, avînd adesea ca parte primă un preludiu sau o intrada. Unele poartă denumirea generală partita, fapt care le apropie într-o oarecare măsură de ideea vechilor suite cu variațiuni.

Conchizînd, putem remarca o anume complexitate a formelor, ciclurilor și originii

vechilor sonate, în care genul respectiv își găsește prima întruchipare artistică. Ele constituie etapa în care se pregătește cristalizarea sonatei propriu-zise, forma cea mai avansată, purtătoarea mesajelor înaltei arte a compoziției.

SONATA CA FORMA

Odată cu trecerea anilor, genul respectiv cunoscând cristalizări și perfecționări continue, apare firesc fenomenul de închegare a unei forme care să-l reprezinte în modul cel mai convingător. Compozitorul care a izbutit în opera sa să producă un astfel de „salt” a fost un contemporan al lui J.S. Bach: italianul Domenico Scarlatti. Fiu al celebrului compozitor de opere Alessandro Scarlatti, el a fost un clavecinist virtuoz, și nu este deci de mirare dacă primele forme incipiente de sonată le-a dedicat acestui instrument atât de îndrăgit în „secolul luminilor”. Sonata scarlattiană apare oarecum inconștient, deoarece compozitorul a intitulat, inițial, lucrările astfel scrise *Exerciții* și le-a dat o destinație didactică, tot așa cum a procedat și J.S. Bach cu celebrele sale *Invențiuni* la două și la trei voci.

Cele 555 de *Essercizzi* ale lui Domenico Scarlatti (1685—1757) poartă adesea titluri conforme caracterului lor: *Menuet*, *Pastorală*, *Fugă*, *Toccata*, *Giga*, sau o simplă indicație de tempo. Ceea ce rămâne însă esențial pentru ele este schema generală în care apar structurate. Aproape toate piesele de acest fel sînt divizibile în două strofe cu un conținut tematic cvasi identic sau, în orice caz, apropiat. Ele se bazează deci pe existența unei singure idei muzicale principale, din care va izvorî forma. Așadar, *Exercițiile* lui D. Scarlatti sînt sonate monotematice și bistrofice, constituind o primă închegare, modelul din care se va inspira și va evolua sonata clasicilor venezi. La baza lor stau formele mai mici cu articulare bipartită și cu modulații ce se produc la finea celor două elemente morfologice (strofe) care le compun.

O sursă principală din care se inspiră tiparul general al *Exercițiilor* este dansul *Allemanda*. Amplasat ca primă mișcare în suitele

95

timpului, el se putea divide în două strofe mari delimitate prin bare duble cu repetiție, avînd un conținut tematic asemănător sau chiar comun, dar cu mersuri tonale (modulatorii) diferite. Ceea ce aduce D. Scarlatti nou în ale sale *Essercizzi* este delimitarea în fiecare strofă a două idei muzicale aparent deosebite, dar avînd un material comun și care sînt sudate printr-un pasaj purtînd denumirea generală de punte, în consecință, prima idee muzicală enunțată la începutul fiecăreia din cele două strofe reprezintă materia unică, tema propriu-zisă, iar momentul apărut după consumarea punții este doar un derivat secundar, și nu o temă în toată puterea cuvîntului. Rolul pasajului este cel de a modula într-o nouă tonalitate (evident, apropiată) sau — în strofa a doua — de revenire la „nivelul” armonic inițial. Iată cauzele care determină monotema-tismul sonatei scarlattiene, fenomen, de altfel, comun tuturor formelor barocului muzical.

O idee mai clară în ceea ce privește construcția acestei piese ne-o oferă schema ei, care, redusă la cea mai simplă expresie, apare astfel:

Strofa I (A):

Strofa II (A*)

Ideea I ... Tonalitate <fe bază

Ideea I ... Tonalitatea dominantei sau a relativei

Punte... modulație

Punte... modulație

Ideea a II-a

Tonalitate

secundară

(dominantă

sau relativă

majoră)

Ideea a II-a Tonalitate de bază

Se mai poate adăuga că la finea ambelor strofe apare adesea un pasaj conclusiv numit epilog, avînd menirea de a întări, de fiecare dată, tonalitatea nou cucerită. De asemenea,

schema arătată este relativ rară; numeroase sonate scarlattiene conțin abateri substanțiale de la succesiunea clasică a elementelor componente. Mai cu seamă strofa secundară poate debuta cu un moment mai liber alcătuit, avînd multe asemănări cu o dezvoltare, după care abia se instalează puntea, ideea a doua și — dacă este cazul — epilogul. Cît privește morfologia componentelor, se poate remarca, la analiza unor exemple, că ambele idei muzicale aderă cel mai frecvent la morfologii frazeologice-periodice, cu sau fără abateri de la regulile clasice. Puntea, în schimb, va fi instabilă din acest punct de vedere, datorită rolului ei modulatoriu și a proceselor armonice care se petrec în interior și care interzic, în general, morfologiile și structurile pătrate.

96

Toate Exercițiile lui Domenico Scarlatti rămîn piese unice pentru clavecin (mai rar pentru pian), fără a constitui un ciclu, cum a fost cazul trisonatelor sau suitelor. Ele sînt modele pentru alte lucrări muzicale ale vremii, cum ar fi anumite Invențiuni la două voci ale lui J.S. Bach sau chiar pentru unele preludii din celebra sa colecție intitulată Clavecinul bine temperat. Astăzi, piesele Scarlatti-ene sînt soqotite, pe bună dreptate, ca mici poeme, fiind temeinic intrate în repertoriul tuturor pianiștilor datorită prospețimii lor pline de poezie. Pentru muzicologi ele constituie, de asemenea, o importantă sursă pentru cercetarea originilor sonatei clasicele vieneze, izvorul fundamentalelor transformări care au condus la cristalizarea acesteia.

Urmași ai lui Domenico Scarlatti, dar și ai tatălui lor, tiii marelui J.S. Bach au avut o contribuție de seamă în evoluția sonatei către stadiul ei atins la finele veacului XVIII de către școala vieneză clasică. Dintre ei, mai cu seamă Ph. E. Bach în anii care au marcat apogeul carierei sale de muzician și creator a scris cele mai multe sonate care premerg pe Haydn, Mozart și Beethoven. Se remarcă, astfel, cele Șase sonate prusiene (1740), Șase sonate din Wurtemberg (1743), Șase sonate cu reprize variate (1759), Sonatele „pentru doamne” (1770) etc.

Este de reținut că acestea realizează o fuziune între forma pro-priu-zisă de sonată și vechile cicluri instrumentale din sec. XVII sau primele decenii ale veacului următor.

Atît Ph. E. Bach cît și Johann-Christian Bach (1735—1782), Georg Benda (1722—1795) și Leopold Mozart (1719—1788), tatăl marelui compozitor clasic, au scris sonate instrumentale în mai multe părți — trei sau patru — din care prima se constituia într-o formă evoluată din vechile Essercizzi ale lui Domenico Scarlatti. Se produce astfel o îmbinare între formă și gen, unde „frontispiciul” reprezentat de prima mișcare era, de preferință, o sonată în mișcare rapidă. Urma apoi o parte lentă și una de încheiere, în cazurile cînd ciclul cuprindea patru părți, penultima reprezenta un dans grațios preluat din suită — Menuetul. Succesiunea era, așadar, următoarea:

/ . Sonată II. Parte lentă cantabilă III. Menuet IV. Final (mișcat)
(mișcare (formă tristrofică (formă (rondo, variațiuni,
rapidă) — rondo, tristrofică sonată)
variațiuni) mare)

Din întreaga înșiruire se poate cu ușurință remarca faptul că aici își dau mîna o seamă de genuri și forme: sonata veche, suita, sonata scarlattiană. Faptul că prima mișcare constituie, de fapt, forma care justifică denumirea de Sonata dată întregului ciclu se

explică prin aceea că, odinioară, în vechile suite germane, dansul Allemanda era mișcarea de deschidere. El era structurat într-o formă bipartită dezvoltată, din care ulterior se va închea și sonata pro-priu-zisă așa cum am găsit-o la Domenico Scarlatti. În opera artistică a fiilor lui Bach și a contemporanilor lor, această primă mișcare se bucură de o atenție deosebită. Ea evoluează relativ rapid spre stadii din ce în ce mai avansate sub raportul construcției formale. Este vorba despre o tot mai accentuată diferențiere a celor două idei care stau la baza materialului muzical și de o amplificare a tiparului. Se poate reaminti aici că încă în sonatele lui D. Scarlatti începutul strofei a doua marca, adesea, un moment de dezvoltare. Acest sector tinde acum spre o amploare și importanță mereu sporite, fapt care conduce treptat către posibilitatea divizării formei în trei strofe distincte: una de expunere a temelor, alta de dezvoltare și ultima de rememorare a ideilor

inițial expuse. Proces istoric de o durată relativ scurtă, fenomenul se desfășoară pe parcursul deceniilor de la mijlocul secolului XVIII. Alături de compozitorii deja citați a contribuit, mai ales la amplificarea tiparului, italianul Giovanni Battista Pergolesi, care în Trisonatele sale din anul 1732 întrebunțează schema tristrofică. Alături de el, nume mai puțin prestigioase cum sînt ale lui Baldassare Galuppi, Niccolò Tomelli sau Giuseppe Tartini contribuie mai mult sau mai puțin la diferențierea tematică, evidențierea tristroficității sau calităților momentului dezvoltărilor din secțiunea centrală.

Sonatele instrumentale „din epoca de trecere” de la baroc spre clasicismul vienez (fiii lui Bach etc.), fie că sînt compuse pentru pian, fie pentru unul sau mai multe instrumente cu acompaniament pianistic, reprezintă cicluri de trei-patru mișcări. Această „formulă” va fi preluată de clasici, de romantici, ca și de compozitorii vremurilor noastre. Tot „secolul luminilor” va fi acela în care se vor definitiva un mare număr de ansambluri devenite întru totul caracteristice pentru echilibrul sonor pe care îl dobîndește îmbinarea instrumentelor: trio (de coarde sau cu pian), cvartet (de coarde sau cu pian), cvintet, sextet etc. Mai ales vioara împreună cu pianul, cvartetul de coarde, cvintetul de suflători (flaut, oboi, clarinet, fagot, corn) alcătuiesc acum combinațiile sonore preferate de către compozitori, pentru care se scriu sonate în mai multe părți, primind denumiri după numărul instrumentelor cărora le sînt încredințate: trio, r^ar-tet. cvintet etc. Ele se păstrează pînă astăzi chiar dacă limbajul general al muzicii a suferit schimbări radicale, datorită noilor -nii- loace de expresie ale timpului nostru.

SIMFONIA

Alături de cele anterior citate, o importanță aparte începe să dobîndească ansamblul mare în care intră mai multe instrumente de suflat din lemn și alamă, precum și grupul coardelor care varia ca număr. Acesta din urmă era alcătuit din așa-zisul cvintet, unde apăreau: vioara I, vioara a II-a, viola, violoncelul și contrabasul. Ele nu se reduceau însă la instrumente unice ca în muzica de cameră, ci formau partide, adică grupuri de interpreți care cîntau simultan.. La început numărul lor era mai redus, dar curînd se produce o echilibrare a sonorităților prin stabilirea proporției logice ideale în ceea ce privește intensitatea întregului. Este deci momentul apariției orchestrei simfonice „moderne”, a cărei componentă a rămas — în linii generale — valabilă pînă azi (i s-au mai adăugat unele instrumente de suflat și grupul percuției, orga electronică, pianul etc.).

Lucrările în mai multe părți (trei, patru) unde se încadra, mai ales ca mișcare incipientă, forma sonată purtau denumirea de Simfonie. Termenul derivă din anticul sinfonia, care însemna emiterea simultană a mai multor sunete provenite din diferite surse, în secolul XVIII, sub influența ansamblurilor care se încheau, ea reprezenta — după cum arătam — o sonată pentru orchestră. Și fiindcă sonoritățile acesteia erau mai ample, era firesc să sporească în dimensiuni atît sonata, cît și restul părților care formau ciclul. Simfonia era deci și o sonată de extensiune mai mare față de cea scrisă pentru pian sau ansambluri de cameră. La definitivarea ei a contribuit în mare măsură Johann Christian Bach, precum și compozitorii care activau pe lîngă renumita orchestră din orașul Mannheim. Așa erau cei din faimoasa familie Stamitz, muzicieni care își transmiteau meșteșugul dirijoral și componistic din generație în generație, perfecționîndu-l continuu. Atît sonata, cît și simfonia își înfig adînc rădăcinile în solul fertil al muzicii europene pe tot parcursul deceniilor de la mijlocul secolului XVIII, pregătind terenul pentru înflorirea fără precedent a muzicii clasice și romantice.

SONATA CLASICĂ VIENEZĂ

Odată cu definirea genului și evoluția formei spre stadii perfecționate, își face apariția sonata clasică vieneză. Înțelegem prin acest termen forma superioară care a apărut în creația celor trei compo-

zitori unanim recunoscuți ca genii ale muzicii: Haydn, Mozart și Beethoven.

La întrebarea: cînd anume a avut loc instalarea noului stil și a formelor sale corespunzătoare, este greu de dat un răspuns exact. Evident, sonata clasică și alte forme ajunse la maturitate nu s-au putut încheia decît numai în momentul în care compozitorii înșiși au atins stadiul superior al măiestriei lor creatoare. Este știut, de pildă, că Joseph Haydn (născut în anul 1732) nu ar fi putut să-și însușească stăpînirea deplină a meșteșugului componistic decît în jurul datei de 1760. Wolfgang Amadeus Mozart (născut în 1756)_r. — prin excelență copilul minune al muzicii — între vîrsta de cinci și zece ani a compus primele lucrări de o maturitate precocă, printre care, desigur, și sonate. Cît privește pe Beethoven (născut în 1770), ultimul mare clasic, acesta între anii 1790 și 1800 scrie lucrări, mai ales sonate, de o complexitate încă necunoscută pînă la acea dată. Se poate trage, așadar, concluzia că perioada cristalizării formei de sonată a clasicilor cuprinde ultimele patru decenii ale veacului XVIII, cînd dobîndește toate atributele deplinei maturități. Aceasta cu atît mai vîrtos cu cît tiparul respectiv rămîne. în linii generale, valabil pînă astăzi.

Cu rare excepții, sonatele clasice (ca și cele vechi) reprezintă cicluri instrumentale în mai multe „mişcări” contrastante ca tempo. Dintre acestea obiectul studiului muzicologilor și analiștilor îl constituie cu precădere partea întîi, faimosul „Allegro de sonată”, care a suferit cele mai spectaculoase schimbări față de Exercițiile de odinioară ale lui Domenico Scarlatti.

Dacă ar fi să definim această mișcare rapidă care formează un tipar aparte, cu însușiri de mare expresivitate și cu un potențial tehnic-emoțional deosebit, va fi necesar să precizăm că se caracterizează prin tristroficitate și bitematism.

Sonata scarlattiană (din care descinde Allegro-ul clasic) avea două strofe a căror componentă deja o cunoaștem. Compozitorii vienezi, datorită noilor condiții istorice și sociale, tind către o evidentă lărgire a întregului tipar, deci spre un „timp muzical” mult mai extins. De aici și atingerea etapei tritroficității. Dar o piesă muzicală mai amplă nu poate izvorî dintr-o singură temă, pe care să o dezvolte prin mijloace oricît de ingenioase fără a cădea în pericolul instalării monotoniei. Iată pentru ce formațiunea tristro-fică (de amploare sporită în timp) reclamă cu necesitate apariția unei a doua teme, cu noi calități expresive, care să o contracareze pe prima. În felul acesta, atenția auditorului este în mod rațional solicitată, iar echilibrul dintre teme condiționează însuși echilibrul formei. De remarcat că între ele se produce contrastul de expresie

100

1

și uneori de conținut care generează un „conflict”, iar consecințele lui sînt demne de atenție. Aceasta întrucît are loc o veritabilă ciocnire, care naște puternica „frămîntare” a materialului muzical pe tot parcursul strofei de mijloc. Este un nou fenomen, întru totul specific muzicii marilor vienezi, reflectînd pe planul artistic zvîrco-lirile societății din Apusul Europei de la sfîrșitul „veacului luminilor”.

încercînd o descriere a componentelor de bază ale unei sonate de tip clasic, se constată că (așa cum arătăm) aceasta este alcătuită din trei strofe cu funcție și înlănțuiri de elemente caracteristice.

Strofa I este denumită Expoziție, întrucît rolul ei este acela de a prezenta materialul muzical, după cum urmează:

Tema I — Punte de trecere — Tema U (uneori o
A B idee de

Tonalitatea de bază Modulații Tonalitate nouă cu încheiere)
a întregii sonate rol de întărire a con-
trastului tematic

Strofa II, numită și Tratare sau Dezvoltare, dobândește rolul unui amplu moment de dezbatere a temelor cu treceri prin diferite tonalități.

Strofa III, adică Repriza (sau Reexpoziția), are o schemă similară cu a expoziției, dar relațiile tonale dintre teme se schimbă:

Tema I — Punte de trecere — Tema H (uneori

A Coda)

B

Tonalitate Modulații trecătoare fără Tonalitate de bază
de bază oprire pe o nouă tonalitate

În ceea ce privește denumirile diferite pe care le pot dobândi strofele II și III este de observat că, în cazul sonatei, termenul tratare este mult mai bogat în semnificații decât cel de dezvoltare, care poate fi legat și de forme mai puțin complexe; la fel, reexpoziția semnifică, mai degrabă, o reluare absolut identică a primei strofe, pe când repriza arată tocmai schimbările tonale care au loc în ultima strofă, asociată adesea cu transformări de ordin tematic sau variațional.

Detaliind schema anterior schițată, se pot constata aspecte morfologice de mare diversitate în construirea temei și a tuturor elementelor care concură la încheierea tiparului sonato-simfonic.

Expoziția, ca primă strofă, dobândește importanța pe care i-o conferă rolul de prezentare a materialului tematic cu contrastele și

101

expresia sa particulară, în numeroase cazuri această expunere poate fi precedată de o introducere lentă având lungimi variate: de la câteva acorduri sau măsuri incipiente până la aspecte de fantezie amplă. Rolul introducerilor este dublu: acela de a pregăti auzul ascultătorului în vederea „așezării” sale într-o tonalitate anumită și, concomitent, de schițare a unor profiluri melodice pe care le va reîntâlni în temele propriu-zise. După unele păreri, sonatele cu introduceri lente care preced expoziția s-ar încadra în așa-zisele cazuri atipice. Frecvența lor, ca și marea varietate pe care o arată introducerile îndreptățesc însă tocmai părerea contrară a tipicității unor astfel de exemple. Mai mult: aceste „cazuri” ne trimit cu gândul la vechea sonată instrumentală a barocului, care începea, în majoritatea cazurilor, cu o mișcare lentă având rol de preludiu.

Structura și morfologia temei I arată, în general, apartenențe la lumea cântecului. În rîndurile privitoare la sursele primordiale ale formelor muzicii din capitolele introductive, aminteam că melo-dicitatea cantabilă generează tipare care conduc până la sonată și simfonie, întreaga operă muzicală a clasicilor vienezi confirmă din plin aceasta. Astfel, în majoritatea cazurilor, temele prime ne arată morfologii de frază antecedentă sau perioadă închisă (simplă sau cu „deranjamente”), dar totdeauna cu o pronunțată notă de cantabilitate.

Exemplele care urmează, preluate din Sonata în fa major pentru pian (K.V. 300 K) de W.A. Mozart, confirmă în mod deosebit tocmai melodicitatea apropiată de muzica vocală. Aici, tema întâi constituie o perioadă închisă de 12 măsuri, compusă din trei fraze, încadrată deci în rîndul formațiunilor tripodice:

38

Allegro



^



p

1

102

În alte cazuri însă, când este vorba de lucrări ample și mai ales în unele simfonii, această primă temă poate lua un caracter evolutiv prin dezvoltarea amplă a unui motiv muzical. Cîteva exemple celebre: Simfonia a V-a de Beethoven (partea I) izvorîită din complexa „țesătură sonoră” bazată pe „motivul destinului”, Simfoniile III și IV de Johannes Brahms etc. Tot la clasici, unele sonate și simfonii au tema I contrastantă, adică formată din două secțiuni (rar mai multe) cu expresie muzicală diferită. Ele aduc un dramatism sporit și diversitate mai mare. Un exemplu: Simfonia I de Beethoven p. I.

Sectorul numit Punte urmează, de obicei, nemijlocit în urma expunerii primei teme. Există mai multe posibilități de a construi muzical această secțiune, dar toate trebuie să țină seama de rolul principal pe care i-l încredințează compozitorul, adică acela de a modula într-o nouă tonalitate și a pregăti intrarea temeii secunde. Există, astfel, punți care continuă firesc prima temă, asemeni unei fraze consecutive dintr-o perioadă, care se îndreaptă acum spre o altă sferă tonală, în alte exemple puntea se constituie într-un material relativ diferit sau chiar cu totul nou. Gradul de diferențiere este însă și în acest caz foarte divers: de la un moment cu caracter figurativ constînd din elemente de scară sau arpeggiu pînă la o nouă idee tematică de relativă expresivitate, dar tot cu rol modulant. Un exemplu: Sonata op. 109 pentru pian de Beethoven, partea II. În punte mai pot să apară și procedee variaționale aplicate materialului temeii de bază. Vezi exemplul Sonatei op. 53 pentru pian, „Waldstein”, de Beethoven partea I.

Tema a II-a constituie, în ordine ierarhică, al doilea moment esențial al expoziției. Ea pune, în general, mai multe probleme, dintre care două par a fi cele mai importante: tonalitatea și structura.

Încă din sonatele lui D. Scarlatti s-a văzut că cea de a doua idee, expusă la finele strofei întîi, se găsea amplasată în tonalitatea dominantei sau relativei majore. Această calitate se păstrează și în sonatele clasicilor vienezi. Deosebirea esențială constă însă aici în faptul că acum avem de-a face nu cu o simplă idee secundară, ci cu o a doua temă puternic individualizată. Ea alcătuiește o veritabilă personalitate expresivă nouă, o individualitate artistică bine încheagată, care produce contrast tematic declarat față de tema întîi. În aceeași sonată de Mozart, începutul noului moment tematic se individualizează atît prin situarea în tonalitatea lui do major, cît și prin calități melodico-expressive noi, tot cu iz cantabil:

103

39.

Rgvi JTT - * Sr'ji-lt ! kfe

r r *

De aici se pot trage din nou concluzii asupra originii din surse primordial melodice a formei de sonată. Contrastul tematic, calitatea numită bitematism nu s-a instalat însă dintr-o dată. Pînă la atingerea acestui stadiu evoluat, matur, a fost nevoie de un drum lung și nu lipsit de sinuozități: astfel, multe sonate ale lui Haydn și Mozart mai păstrează încă evidente calități monotematice asemănătoare cu ale Exercițiilor lui D. Scarlatti, chiar atunci când este vorba de lucrări tîrzii. În alte exemple însă, calitatea bitematică este, desigur, puternic evidențiată, cum s-a văzut și în cele oferite mai sus. La Beethoven, sonata bitematică atinge deplină conturare. Temele primesc o individualitate din ce în ce mai puternică, sporită și cu ajutorul noilor

tonalități în care le situează. Apar, acum, cupluri tonale mai îndepărtate, mergînd pînă la gradul IV de înrudire, adică la diferențe de patru accidenți. Este vorba de celebrele relații de terță, specific beethoveniene, unde tema a doua se află la tonalitatea terței superioare sau inferioare față de cea inițială. Un exemplu îl aflăm în Sonata op. 53 „Waldstein”, pentru pian, partea I, unde schema tonală este următoarea:

Tema I ----- Tema II

Do major Mi mă j oi

Mai putem adăuga că marelui contrast tonal i se asociază acum și unul de expresie, datorită scriiturii de coral pe care o afirmă prima secțiune a temei secunde. Așadar, o diversitate notabilă la toți parametrii muzicali.

Structura temei a doua nu este omogenă. Ea alcătuiește, în majoritatea cazurilor, un grupaj de trei sau mai multe idei muzicale care declară între ele noi contraste de scriitură și expresie.

Schema generală a întregului sistem din care este formată poate fi rezumată astfel:

Tema II: B = b1 — b2 — b3 ... b10

După cum se poate lesne observa, numărul preferat al subdiviziunilor este de trei, dar în ample lucrări simfonice găsim frecvent

104

cinez, șapte sau chiar zece, cum este în partea întâi din Simfonia a IX-a (op. 125) de Beethoven. Cea mai importantă subgrupă este, evident, prima (b 1), întrucît ea declară principalul contrast tematic și se constituie în sensul unui pasaj melodic puternic expresiv, avînd morfologie periodică sau frazeologică. În ceea ce privește restul, momentul b 2 aduce, prin contrast, o scriitură fracționată cu ajutorul pauzelor (pasaj agogic), iar b 3 va fi caracterizat mai ales prin alura de virtuositate. Aici desenele melodice în scară coboritoare și urcătoare produc un așa-zis „pasaj elastic”, denumit astfel tocmai din cauza aparentei „întinderi” sau „contractări” a liniei melodice principale, asemeni întind_erii și destinderii unui arc spiralat din oțel. Atunci cînd o sonată amplă dobîndește cinci sau șapte diviziuni în tema a doua, acestea se diversifică și mai mult, formînd un adevărat mozaic de idei contrastante și cu extensiuni diferite. Prin urmare, indiferent de numărul mare sau mic al subdiviziunilor, ea primește frecvent o individualitate pronunțată și nu arareori întindere considerabilă. Iată pentru ce termenul de „temă secundară” care îi este adesea atribuit devine, evident, impropriu, căci ea constituie, în fapt, o „personalitate expresivă” bine conturată sub toate aspectele. Mai trebuie adăugat că din contrastul care ia naștere între cele două teme prezentate în expoziție se va dezlănțui, ulterior, „conflictul” atît de tipic din secțiunea tratării.

Odată cu epuizarea ultimei secțiuni din B, expoziția sonatei ia, de obicei, sfîrșit. Totuși, nu o dată, compozitorii simt nevoia unei mai bune așezări a noii tonalități la care au ajuns. De aceea ei adaugă frecvent un scurt pasaj conclusiv (denumit și epilogul expoziției), care, pe lîngă că insistă asupra unor combinații armonice caracteristice pentru tonalitatea nou cîștigată, poate aduce și un fel de sinteză a principalelor motive expuse pînă în acel moment. Prezența epilogului nu este totdeauna obligatorie. Sfîrșitul expoziției este însă marcat prin dubla bară de măsură cu semnele repetiției, element preluat din sonatele lui Scarlatti. În lucrările de maturitate și cele tîrzii ale lui Beethoven această delimitare grafică va fi abandonată treptat.

Tratarea se alcătuiește la clasici în sensul unei strofe care dorește să continue și să dezvolte materialul melodic-motiv al expoziției. Ea începe foarte des cu tema întâi amplasată într-o tonalitate nouă sau cu materialul epilogului, eventual cu ultima secțiune a temei secunde. Ceea ce urmează în continuare este însă un fenomen întru totul special, unde „frămîntarea” la care sînt supuse toate elementele dă naștere elaborării tematice. Aceasta reprezintă o disociere a materialului melodic în diviziuni mai mici, recuplarea

105

lor în conjuncturi noi, suprapunerea polifonică a acestora, creînd momente de „sinteză”. Totul trecut cu ajutorul modulațiilor prin diferite tonalități, care se îndepărtează uneori mult de cele inițiale. Este vorba deci despre unele procedee evident mai subtile și mai adinei în

semnificații decât cele ale unei dezvoltări oarecare dintr-o formă mai mică. Ele conferă calitatea specială tratării, ceea ce atribuie sonatei însuși un dramatism neîntâlnit în alte tipare.

Date fiind însușirile arătate, întreaga tratare se va caracteriza prin morfologii și structuri asimetrice, iar „elaborarea” tematică se va efectua în „valuri” sau etape, fiecare dintre ele dezbătând un grupaj de elemente sau chiar unul singur doar. Numărul segmentelor pomenite este variabil de la caz la caz. Marile sonate, mai ales cele beethoveniene, conduc procesul elaborării pe spații largi, care reunesc cinci sau chiar mai multe „valuri”, corespunzând unor curbe de tensiune emoțională. Aici este locul să amintim că punctul de vîrf atins de această evoluție „vălurită” a interesului fonic se amplasează de regulă către sfîrșit, fiind rezervat momentului instalării reprizei (strofa ultimă), în anumite exemple este posibilă însă ajungerea la această culminație și aproximativ pe la mijlocul procesului de elaborare.

Tot acum este permisă introducerea unor materiale tematice noi (nemaîntîlnite în cadrul expoziției). Mai ales Beethoven uzează de acest procedeu cu scopul de a mări atmosfera dramatică a cîtorva sonate și simfonii. Cel mai elocvent exemplu îl constituie, în această direcție, Simfonia a III-a, „Eroica”, unde în tratarea părții întîi își face apariția o temă nouă de mare expresivitate, din care se va plămădi materialul Marșului funebru („la moartea unui erou”) al părții a doua. Rolul programatic al acestei apariții este deci evident.

Sfîrșitul tratării, mai ales în marile piese sonato-simfonice, se impune auzului ascultătorilor printr-un proces de accelerare a elaborării, asociat cu revenirea treptată și judicios pregătită a tonalității inițiale. Este momentul care precede „atacul” reprizei și se efectuează prin insistența asupra unor armonii instabile sau disonante menite a facilita acest „atac”.

În ceea ce privește extensiunea unei tratări, este necesar a se arăta că muzica clasicilor vienezi oferă exemple de sonate cu elaborări de amploare variată: mai extinse decât expoziția, cu proporții oarecum egale cu aceasta sau de scurtă întindere, asemănătoare unui episod de rondo. Evident, primul caz este cel care poate conferi unei simfonii aspecte monumentale. Restul, le vom întîlni în sonate scurte sau de lungime medie, iar procesul elaborării tematice va fi și el mai simplu. Tratare de o deosebită amploare aflăm

106

• U * * < /v.

//^

în Simfoniile III, VII și /X de Beethoven. În schimb, unele sonate pentru pian, cum ar fi prima, în fa minor (op. 2 nr. 1), dobîndesc proporții echilibrate, oarecum egale, a tuturor strofelor. Cît privește mica Sonată în do major („facile” — K.V. 545) pentru pian de W.A. Mozart, aceasta este un clasic exemplu pentru tratarea scurtă și simplificată ca proces elaborativ, apropiindu-se de calitățile episoadelor unor rondouri.

Repriza, ultima strofă, cea de a treia, se acuplează direct, fără vreun semn grafic (bară dublă etc.), prin intonarea temei întîi, situată la tonalitatea începutului. Repriza constituie deci o repetare a materialului muzical din expoziție, cu deosebirea că ambele teme se află acum într-o singură tonalitate, în consecință, schema ei va fi;

Tema I Punte Tema II

A B

Tonalitate Modulații Tonalitate

de bază trecătoare de bază

Această relație caracteristică pe care o găsim între strofele I și III:

I. Tonalitate de bază — Tonalitate nouă

III. Tonalitate de bază — Tonalitate de bază

constituie unul din indiciile importante prin care, analitic, se poate identifica forma și poartă denumirea de relație tonală de sJ&ată. Ea rămîne valabilă în toate exemplele, chiar și atunci cînd în lptui-rile devin mai complicate. Astfel, în lucrări concepute într-dona-litate generală minoră, această relație devine mai labilă și Cioate suferi transformări substanțiale. Cea mai tipică înlănțuire din reprizele sonatelor minore este: Tema I în tonalitatea minoră inițială — Tema II la omonima majoră. De exemplu, la minor — La major. Evident, spre sfîrșit va fi nevoie de un „artificiu armonic”, o revenire mai mult sau mai puțin bruscă la stadiul tonal de la început.

Avînd în vedere că atît de frecvent temele se află la același „nivel” tonal, ne putem întreba pe bună dreptate: care este atunci rolul punții în repriză ? Aceasta acum nu va mai juca un rol „armonic” de tranziție, ci mai mult unul „tematic” de pregătire a intrării secțiunii secunde. Dar fiindcă inițial predomina prima calitate, se vor produce, evident, unele modulații trecătoare, dar totul se întoarce în mod necesar la tonica tonalității în care este scrisă sonata.

Cele arătate pînă acum sînt valabile pentru un tip simplu de repriză, purtînd calificativul de „statică”. În afara acesteia, multe

107

sonate clasice dobîndesc o așa-zisă repriză dinamică, purtătoarea unor transformări mai mult sau mai puțin adinei, menite a menține trează atenția auditorului. Acestea sînt: schimbări ale acompaniamentului diferitelor teme, apariția de noi culori instrumentale, intervenția unor ritmuri mai complexe, îmbogățirea sau restrîngerea voită a numărului vocilor, eventual a sonorității armonice etc. În anumite cazuri poate fi vorba și de o repriză variată, atunci cînd transformările amintite sînt atît de adinei încît produc adevărate „variațiuni” ale temelor din repriză.

Coda. Ca și în cazul pieselor mici, unele sonate, mai ales cele ample, se pot încheia cu o coda sau codetta de întinderi diferite. Acestea merg de la simpla înlănțuire a unor acorduri conclusive și pînă la ampla dezbateră finală a materialului tematico-motivic al formei. Desigur coda nu este un element obligatoriu, și există numeroase lucrări în care lipsește. Totuși marile sonate, ca și simfoniile nu se pot lipsi de ea. Dat fiind caracterul ei puternic conclu-siv, structurile și morfologiile pe care le promovează în cadrul discursului muzical vor fi totdeauna asimetrice, iar armoniile ce apar primesc rolul de „așezare” cît mai convingătoare a sonorităților tonalității de bază. Coda sau codetta (aceasta din urmă fiind de mici proporții) reprezintă ultimul moment din desfășurarea unei forme sonato-simfonice, menit a da satisfacție auzului, în urma antitezelor și frămîntărilor produse în strofele care s-au succedat.

FORME ATIPICE DE SONATA

Descrierea efectuată pînă acum se referă la acele cazuri cînd sonata, în desfășurarea ei, respectă numărul și acuplarea normală a componentelor care-i dau viață. Numeroase exemple vin însă cu anumite abateri de la cele anterior arătate. Ele reprezintă sonate atipice, unde apar fie prescurtări, fie prelungiri, fie schimbări ale raporturilor tonale din interiorul formei. Astfel, o prescurtare se referă la posibilitatea omiterii voite a punții din repriză. Dată fiind situarea temelor pe una și aceeași tonică, ea nu mai este necesară. Alteori este prescurtată chiar prima temă, din necesități de ordin estetic. Toate acestea dau naștere la sonate eliptice. Alte prescurtări vizează forma în întregul ei și în toate componentele. Este Sonatina, care, de cele mai multe ori, primește destinație didactică, fiind o sonată de proporții și adîncime reduse, mult gustată de începătorii în arta interpretării instrumentale. Alteori, în vederea prescurtării tiparului în anume piese cu destinație specială (uverturi,

108

mişcări lente dintr-un ciclu sonato-simfonic), se omite cu totul tratarea. Tiparul va fi alcătuit acum doar din expoziție și repriză. Un celebru exemplu ni-l oferă Uvertura operei Nunta lui Figaro de W.A.¹: Mozart, unde această omisiune este chemată să dea piesei un caracter mai alert, structurînd-o în sensul unei sonate fără tratare.

Cît privește schimbările raporturilor tonale, acestea conduc la sonata cu repriză falsă, unde ultima strofă nu mai debutează cu tonalitatea inițială, ci în cea a subdominantei sau chiar în altele mai îndepărtate. Scopul unei atari schimbări trebuie căutat în nevoia compozitorilor de a da o cît mai mare diversitate coloritului tonal sau de a simplifica unele procese modulatorii. Unul din cele mai încîntătoare exemple de falsă repriză îl aduce Sonata pentru pian în do major (partea I, K.V. 545) de W.A. Mozart.

În sfîrșit, mai sînt posibile și inversări ale succesiunii tematice: repriza inversă debutează cu tema II și sfîrșește cu tema I. Se produce, în felul acesta, o evidentă apropiere față de vechile forme cu Da Capo. Sonate și simfonii în care se practică astfel de inversări ne oferă creațiile lui Joh. Stamitz (compozitor al celebrei „scoli” de la Mannheim) și W.A. Mozart.

Exemple atipice rezultate, de astă dată, din prelungirea tiparului îl aduc: Concertul instrumental clasic, Sonata cu elaborare conclusivă și Rondoul sonată.

Concertul instrumental clasic, spre deosebire de cel al epocii barocului, este o sonată compusă din patru strofe. Așa cum era și firesc, timpul când sonata apare drept un fel de „regină a formelor” aduce o puternică influență a acesteia chiar și asupra genului concertant, care, după cum se știe, este prin excelență instrumental.

La clasicii vienezi concertul este o piesă instrumentală de virtuozi în trei mișcări (repede-lent-repede) cu acompaniament de orchestră, unde prima parte este într-o formă atipică de sonată. Aceasta rezultă din prelungirea care se datorează repetării expoziției. Cauzele ei trebuie căutate în originile și evoluția formelor concertante. Se știe că la compozitorii barocului concertul debuta cu un ritornel orchestral în „tutti”, având menirea de a expune materialul tematic. Nu este deci de mirare dacă în epoca clasică rîtor-nelul se transformă într-o expoziție de sonată încredințată orchestrei, după care va intra și instrumentul solist, iar forma își va urma cursul firesc. Schema generală poate fi imaginată după cum urmează:

Ritornel ... Ritornel solo ... (dialoguri solist-orchestră)

1. Expoziția I (orchestră) 2. Expoziția II (orchestră și solist) 3. Tratare
4. Repriză.

109

De remarcat un fapt important: în cadrul primei expoziții ambele teme rămân în tonalitatea de bază, și numai la intrarea solistului (a doua expoziție) se produce diferențierea în acest sens a temelor. Schema înlănțuirilor tonale pe strofe va fi:

1. Exp. I: Tema I = Tonica; Tema H = Tonica;
2. Exp. II: Tema I = Tonica; Tema II = Tonalitate nouă;
3. Tratarea: Modulații și schimbări tonale fără o schemă fixă;
4. Repriza: Tema I = Tonica; Tema U = Tonica.

În consecință, termenul, des auzit, „introducerea orchestrală a concertului” devine impropriu — este vorba, evident, despre o expoziție ! Apar desigur și lucrări care debutează cu o introducere adevărată cu caracter de fantezie lentă, dar acestea sînt rare. Un exemplu îl oferă Concertul nr. 5 în mi bemol major pentru pian și orchestră de Beethoven. Aici, în urma dialogului liber pian-or-cheștră se instalează expoziția primă și restul strofelor.

În general, forma sonată a unui concert se va caracteriza, după cum am arătat și în scheme, prin dialogul dintre orchestră și solist. Acesta din urmă va da dovadă de o înaltă virtuoziție, iar orchestra, în cele mai multe exemple, va constitui un partener egal ca importanță, comentînd și dezvoltînd cele expuse de instrumentul concertant,

Cadența de bravură este momentul în care solistul rămîne singur spre a-și etala posibilitățile tehnice, și se caracterizează printr-o tentă improvizatorie sprijinită pe materialul tematic existent. Instalarea ei se produce la finele reprizei, înainte de codă, sau, în anumite exemple, spre sfîrșitul codei, înainte de marcarea acordurilor de încheiere. La început cadențele erau improvizate de soliști sau de compozitorii care își interpretau propriile concerte, cum este cazul lui Mozart. Odată cu Beethoven, ele devin secțiuni special compuse, fiind caracterizate, adesea, prin aspectul de tratare improvizatorie de mare rafinament instrumental și al construcției. Mai trebuie remarcat că uneori intrarea solistului în expoziția a doua se face printr-o temă aparent străină lucrării, dar care, prin noutate, subliniază mai convingător individualitatea acesteia.

În epoca romantică, compozitorii renunță treptat la expoziția orchestrală (vezi: Concertul pentru vioară și orchestră în mi minor de Felix Mendelssohn-Bartholdy), iar solistul și orchestra atacă începutul părții prime concomitent sau la mică distanță în timp. Cît privește restul m^lscărilor, atît în clasicii vienezi, cît și pe parcursul

110

întregului secol trecut, ele îmbracă forme corespunzătoare sonatelor și simfoniilor obișnuite: partea lentă — formă tristrofică, va-riațiuni, fantezie etc.; iar finalul — rondo, sonată, variațiuni etc. Sonata cu elaborare conclusivă reprezintă o altă amplificare a formei de

la trei la patru strofe. De astă dată adaosul se produce la sfârșit prin extinderea și ridicarea calitativă a proceselor muzicale din coda. Aceasta se impune, acum, ca o a doua tratare — de aspect final. Schema va fi, așadar:

1. Expoziție 2. Tratarea I. 3. Repriză 4. Tratarea II (conclusivă)
(Coda)

Un astfel de fenomen contribuie la sporirea proporțiilor sonatei până la monumentalitate. Printre cele mai celebre exemple se situează partea I din Simfonia a I-a, „Eroica”, de Beethoven, Sonatele op. 53, „Waldstein”, și op. 57, „Appassionata”, pentru pian., ale aceluiași compozitor — spre a nu aminti decât lucrări clasice.

Rondoul sonată ia naștere, la fel, datorită influenței pe care sonata o exercită asupra unor scheme, în cazul de față a rondoului. Aici episodul al doilea, B, se va repeta impunându-se ca o a doua temă, dar alternând cu ideea principală, A, conform vechilor principii, întâlnite deja în muzica barocului.

Schema generală a unei astfel de forme unde se întrepătrund* în fapt, două fundamentale moduri de structurare este următoarea:

A - B - A-C- A- B-A (coda)
Tema I, Tema II, Tema I, Episod Tema I, Tema II, Tema I
central,

Rămânând oarecum fixă, această succesiune oferă muzicologilor la analiza unor exemple numeroase posibilități de interpretare teoretică. Astfel, este de menționat faptul că atunci când ideea B reprezintă un simplu episod și declară contrastul tonal față de A, iar secțiunea centrală, C, alcătuiește un trio sau o strofă mediană oarecare avem în față doar un rondo bitematic. Dacă influența sonatei este mai puternică, atunci vom întâlni, evident, un rondo sonată, care se caracterizează prin mai multe însușiri capabile a justifica această denumire, în primul rând, sectorul B prin cele două apariții trebuie să producă relația de sonată, fiind la întâia prezență într-o-tonalitate nouă, iar în ultima pe aceeași tonică cu A. În al doilea rând, tot B-ul se poate subdiviza în cunoscutele sectoare b1—b2—b3. Cât privește restul, „coeficientul de sonată” afectează tranzițiile care-se ridică la nivelul unor punți, dar mai ales momentul C, unde își

111

face apariția un proces de dezvoltare tematică mergând până la însușirile unei tratări.

Acestea nu se fac niciodată schematic și scolastic, ci aproape în toate exemplele este greu de găsit delimitarea exactă între un rondo bitematic și cel apropiat sonatei. Teoreticienii pot aduce argumente pentru sau contra, care adâncesc și mai mult disputele savante. Iată și două exemple considerate a fi rondouri sonată, asupra cărora discuțiile sînt oarecum încheiate, ajungînd la un „numitor comun”: Finalul Sonatei op. 13 în do minor, „Patetica”, pentru pian și cel al Sonatei în mi minor, tot pentru pian, op. 90, de Beethoven. Dar influența sonatelor nu se exercită numai asupra rondoului, ci și a altor tipare, cum ar fi, de pildă, al scherzoului. Prin aceasta „regina formelor” își exercită puterea de influență și forța dramatică asupra unor scheme mai simple, împrumutîndu-le cîte ceva din complexitatea și marea ei capacitate de sugestie.

Stilul romantic aduce relativ puține schimbări în constituirea și acuplarea componentelor sonatei. Se poate vorbi în prima jumătate a sec. XIX despre anumite libertăți ale morfologiei temelor, despre influența scriiturii de fantezie sau a melodicității de lied. În marile sonate și simfonii romantice își fac apariția unele momente de dezvoltare chiar în interiorul expoziției, mai ales după intonarea temei I sau ținînd locul sectorului de punte. Este cazul Sonatei în do major op. 1 pentru pian de Brahms. Alteori tratarea, care la clasicii venea era un moment cu mari instabilități morfologice și tonale, se constituie într-un lanț de fraze pătrate care iau naștere sub influența formelor de lied vocal, atît de dragi romanticilor. A se vedea în acest sens Sonata în sol -minor op. 22 pentru pian de Robert Schumann. În unele cazuri este posibilă și o curioasă contopire a formei cu ciclul de sonată. Exemple găsim în creația lui Franz Liszt: Sonata pentru pian în si minor și Concertul Nr. 1 în mi bemol major pentru pian și orchestră.

Timpurile moderne nu fac altceva decât să schimbe limbajul muzical al sonatei fără a-i aduce nici ele substanțiale transformări ale tiparului stabilit de clasici. Evident, acum relațiile tonale nu vor mai juca rolul important pe care îl dețineau într-o lume dominată de tirania gradelor de înrudire prin diezi și bemoli. „Dualismul” tematic de sonată se va exprima prin mijloace de ordin expresiv, iar dezvoltările vor dobîndi o pondere mereu sporită, fiind sprijinite pe o elaborare eminentamente structurală. Aici, micile sub-secțiuni motivice sau figurale vor dobîndi ponderea principială în procesul dezvoltării discursului. Se pot aminti, de pildă, exemple cum ar fi Sonatele II și III pentru pian de Pierre Boulez (n. 1927), Simfonia op. 21 de Anton Webern etc., lucrări tipice mișcării de

J12

avangardă a secolului nostru, care uzează din plin de atari procedee. Nu o dată, în vremea de astăzi termenul sonata se aplică unor muzici restituindu-le sensul etimologic primar: piese destinate instrumentelor. Pentru ilustrarea acestei afirmații este valabil exemplul anterior citat, al Sonatei a IH-a pentru pian de Pierre Boulez, dar și al Sonatelor de Cl. Debussy pentru violoncel și pian sau pentru flaut, violă și harpă.

Sonata și simfonia continuă să fascineze în continuare pe mulți compozitori contemporani. Fiecare încearcă, după puterea fanteziei și a cunoștințelor sale tehnice, să aducă o notă personală în vastul și complicatul angrenaj de elemente care concură la realizarea unei atari forme în stilul și modalitățile de scriitură ale zilelor noastre.

POEMUL SIMFONIC

Așa cum arată numele, derivă, evident, din simfonie, fiind un produs specific al stilului romantic, dar care a supraviețuit și în timpurile de astăzi. El aduce un specific nou prin tendința de a descrie cu mijloace muzicale un subiect literar preluat dintr-un poem, nuvelă, roman sau altă scriere, uneori filozofică. Este, așadar, o lucrare cu program. Ideea de a efectua descrieri cu ajutorul muzicii nu este nouă. Ea a apărut încă din epoca Renașterii și a Barocului; la începuturi fiind, avea adesea o notă de naivitate când titlul acordat unor lucrări era aproape singurul element cu adevărat descriptiv.

Conștientizarea procesului punerii de acord a „subiectului” (literar) cu „obiectul” (adică forma) se produce numai în prima jumătate a secolului XIX și continuă pînă în primele patru-cinci decenii ale epocii noastre. Evident, subiectele literare care au generat fondul emoțional al poemelor simfonice erau de natură romantică și dezbăteau fie o idee fixă, cum este cazul lui Hector Berlioz, fie una poetică sau fantastică, prezente la Robert Schumann sau F. J. V. Tenssion, fie altele care se referă la ceea ce este neștiut, misterios, ironic, ca în cazul lui Fr. Liszt, Richard Strauss sau Max Reger.

Stabilirea unei tipologii formale fixe în poemul simfonic este imposibilă. Totul a început de la simfonia programatică, în care forma rămîne — în linii mari — cea tradițională, dar își propune „traducerea” în muzică a unei povestiri, idei sau scrieri literare. Este cazul celebrei lucrări Simfonia „Fantastică” de Berlioz, în care ideea fixă, maladiv-romantică, se strecoară în articulațiile ti-

113

pice ale unei forme simfonice. Tot astfel, la Fr. Liszt, în Simfonia „Faust” sau poemul simfonic Preludiile, existența elementelor de sonată pot fi ușor descifrate la o analiză atentă.

În consecință, se poate afirma că un prim stadiu în dezvoltarea programatismului romantic a fost „încadrarea” subiectului într-un tipar „fix” cum este cel sonato-simfonic.

A doua etapă o formează acel moment în care ordinea începe să se inverseze: programul literar generează anume forme, capabile să-l ilustreze cu cea mai mare forță. Cîteva exemple din opera muzicală a lui Richard Strauss pot oferi o idee destul de clară asupra acestui moment. Poemul simfonic Don Juan (după o scriere de ft. Lenau) op. 20 se prezintă ca un mozaic de teme aparținînd numeroaselor fapte și personaje angrenate în acțiune: Contesa,

Zer-lina, Anna, apoi două idei principale, ambele descriindu-l pe Don Juan etc. Acestea din urmă produc un vag bitematism, care amintește de unele aderențe față de sonată. La fel, în Moarte și transfigurație (op. 24), o altă succesiune de teme: a morții, a febrei, a copilăriei, a tinereții, a luptei cu viața, a idealului etc. ne duce cu gândul la înlănțuirea tipică dintr-un potpuriu sau fantezie, în schimb, celebrul poem TUI Buchoglină, op. 28 (după o veche legendă flamandă), este intitulat Rondo. Toate „evenimentele” poemului sînt lapidar înscrise în partitură, dar tema lui Till reprezintă ideea principală ce revine asemeni unui refren variat. Fiecare aventură se înscrie în sensul unui episod hazliu, dar care, în cele din urmă, se termină tragic prin moartea eroului (din nou tema Q și cu un splendid epilog. Poemul Don Quijote, op. 35, este intitulat de autor: „Variațiuni fantastice pe o temă în caracter cavaleresc”. Evident, materialul de bază îl va constitui aici însăși tema muzicală care descrie personalitatea eroului, iar ciclul este alcătuit dintr-o introducere, un final și zece variațiuni care ilustrează, fiecare în parte, o aventură a celebrului personaj din romanul lui Cervantes (1547—1616). Ideea literară este deci întru totul corelată cu principiile adecvate ale formei muzicale.

Toate exemplele oferite ilustrează cu putere corelația subiect-formă, ceea ce demonstrează, încă o dată, necesitatea ca poemul simfonic să îmbrace totdeauna tiparul” muzical adecvat scrierii literare pe care o „traduce”, în limbajul muzicii. Iată pentru ce se poate afirma cu tărie că poemul simfonic reprezintă un gen, mai puțin o formă propriu-zisă a muzicii! Acesta se perpetuează pînă în zilele noastre, tocmai datorită mării varietăți pe care o permite în construcție. Școlile naționale, ca și alți compozitori contemporani îl cultivă scriind exemple valoroase. Din muzica românească

114

de astăzi putem cita cîteva lucrări mult gustate de marele public, cum ar fi, de pildă, poemele simfonice: Luceafărul (după Eminescu) de Pascal Bentoiu (op. 7), Poemul Carpaților și Marea Neagră de Alexandru Pașcanu, acestea din urmă descriind frumusețile patriei noastre.

Drumul poemului simfonic, al sonatei și al simfoniei nu s-a încheiat. Neoromantismul de după anul 1980, ca și alte curente care vor să se apropie de sufletele ascultătorilor vor oferi, neîndoielnic, noi și noi lucrări valoroase care să-i îneînte și să le înalte sufletele.

IX. FUGA — O CULME A DEZVOLTĂRII POLIFONIEI

Cîntarea pe două sau mai multe voci relativ independente numită și polifonie este o practică muzicală pe cit de veche, pe atît de răspîndită. Ea pare a fi adînc înfiptă în ființa omului încă din cele mai vechi timpuri. Ca dovadă ne stau mărturiile vii ale documentelor sonore contemporane — impiimări pe benzi de magnetofon — efectuate de specialiști în cadrul cercetărilor etnografice asupra unor grupări etnice aflate încă într-un stadiu incipient de civilizație. Fie că este vorba de triburi recent descoperite în jungla Amazonului, în insulele Pacificului de Sud sau alte părți ale lumii, cîntarea pe grupuri care uneori se reunesc într-o polifonie rudimentară (dar reală) este un fapt ce nu mai poate fi contestat. Concluzia logică ce se desprinde este că și omenirea aflată în epoca de piatră cînta într-un mod cu totul asemănător. Cît privește antichitatea, puțînătatea documentelor muzicale scrise care au răzbătut pînă la noi prin furtunile istoriei nu permite afirmații categorice în privința utilizării polifoniei. Mai mult, aceste scrieri rămîn controversate încă în posibilitățile lor de transcriere în notația modernă, iar paleografii muzicali mai poartă discuții animate în privința interpretării corecte a semnelor.

După toate datele, teatrul antic grec și roman, care era un spectacol complex, utiliza în largă măsură arta corală. Cîteva fragmente de muzică din piese care ne-au parvenit conduc la ideea ca era vorba de o cîntare la unison, cel mult la octavă, unde grupul femeilor cînta — cum este și firesc — mai sus decît bărbații aceeași melodie. Dacă se mai produceau, eventual, și alte suprapuneri mai complicate prin improvizație liberă, nu se poate ști cu exactitate, dar nici nu putem exclude o astfel de ipoteză.

Că antichitatea greacă avea intense preocupări în ceea ce privește posibilitatea suprapunerii simultane a două sunete, ne-o dovedește celebra experiență a lui Pytagora, marele filozof, efectuată cu ajutorul monocordului. Acesta, un instrument alcătuit dintr-o cutie de rezonanță peste care se întindea o coardă sonoră, prin scur-

116

tarea sau alungirea ei cu ajutorul unui căluș, permitea stabilirea raportului dintre lungimea coardei și înălțimea sunetului produs. Era vorba, evident, de un raport matematic. Dar întrucît Pytagora rămîne, în primul rînd, omul numerelor și filozoful acestora, el a subordonat sunetele și diferențele lor de înălțime unor diferențe corespunzătoare dintre cifre. Marea problemă care se punea atunci ca și mai tîrziu era: care suprapunere sonoră este consonantă (satisfacă auzul), și care disonantă (produce auditiv o insatisfacție) ? Răspunsul dat de Pytagora era al unui matematician: cu cit fracția obținută era mai simplă, cu atît raportul de înălțime dintre două sunete era mai consonant, și invers. Totul ar fi fost logic dacă și auzul ar fi selectat în același mod vibrațiile coardei, relația dintre ele, senzația de plăcere și neplăcere. Dar urechea s-a dovedit a se conduce după alte legi. Unele raporturi complicate dădeau senzații plăcute, și altele, simple, apăreau incerte sau chiar generatoare de insatisfacție. Cu toate acestea, atît urmașii marelui filozof, cît și cei din evul mediu au respectat cu sfințenie părerile lui. Epoca medievală a preluat multe din ideile antichității, fără suficient spirit de discernămint, printre ele și teoria consonanței și disonanței emisă de Pytagora. Faptul a avut consecințe dintre cele mai importante în dezvoltarea muzicii. Aceasta întrucît, în practica polifoniei, cîntarea pe mai multe voci produce inevitabil suprapuneri diferite care se succed născînd consonanțe și disonanțe. Marea artă a compozitorilor trebuia să conducă în așa fel vocile, încît între desfășurarea lor în sens „orizontal” (melodic) și diferitele combinații „verticale” să existe un consens logic. Mai precis: succesiunea consonanțelor și disonanțelor necesita o judicioasă proporționare a lor, adică insatisfacția sau instabilitatea trebuia să fie urmată firesc de o satisfacție sau stabilitate, în limbaj profesional, procedeul se numește rezolvarea disonanțelor. Mai ales sfîrșitul unei piese polifonice trebuia să aducă obligatoriu consonanța.

Evul mediu european are marele merit de a fi pus în practica muzicală curentă ideile pytagoreice, producând primele compoziții polifonice scrise ! A fost un pas uriaș, acela când s-au sistematizat regulile desfășurării pe mai multe voci, conform cărora compozitorii să poată scrie lucrări avînd la bază principii tehnice clar enunțate. A mai fost un fel de codificare, o conștientizare a tuturor proceselor, efectuîndu-se saltul de la practică la teorie, de la improvizație la „proiecția grafică” prealabilă a unei piese complex gîndite. Este de necontestat faptul că fără acest stadiu nu ar fi fost posibilă nașterea atîtor capodopere de mai tîrziu, începînd cu madrigalele Renașterii și fugile lui Bach pînă la marile lucrări simfonice ale clasicilor, romanticilor sau compozitorilor contemporani.

117

Principalele forme polifonice ale evului -mediu derivă din coralul gregorian și sînt clădite pe o astfel de cîntare, fiind la început pe două (uneori trei) voci, dintre care una principală și alta secundară — vocea de contrapunct. Cele dinții știri scrise despre existența unor astfel de compoziții datează de pe la sfîrșitul secolului IX, consemnate în Tratatul despre muzică al călugărului Hucbald. Evoluția lor în timp arată un drum ascendent către o complexitate sporită, atît în privința regulilor de „conducere” vocală, în cea a înlănțuirii consonanțelor și disonanțelor, cît și în factura ritmică.

Organum: unei cîntări gregoriene („vox principalis”) i se adăuga o voce superioară de contrapunct („vox organalis”), care o „însoțea” în intervale de cvinte sau cvarte paralele. Acestea erau considerate consonanțe, în conformitate cu teoria preluată de la Pytagora. Cu timpul „vocea organală” se diversifică mult, produ-cînd adevărate „vocalize”. Evident, forma unei astfel de piese nu putea să fie alta decît cea a cîntării care-i stătea drept bază: lanț de „frazе” asimetrice sau derivate ale acesteia.

Gymel, presupus a fi de origină celtică, era o formă care contravenea severelor reguli ale vremii: o succesiune în terțe paralele a unei monodii gregoriene sau laice. În consecință, ideea de consonanță și disonanță a lui Pytagora apare acum ocolită în mod deliberat.

Fauxbourdon (sau „falsul bas”) rezultă din contopirea primelor două tipuri, fiind un amestec de terțe și cvinte. Partida vocii inferioare (basul) se cînta, în mod obișnuit, prin transpunere la o octavă în sus, de unde și denumirea dată acestei categorii polifonice (basul „fals”).

Discantus (sau „Diafonia”) derivă din diversificarea „vocii or-ganale” a unui organum. În locul „însoțirii” la cvintă sau cvartă a cîntecului gregorian, linia melodică superioară execută mișcări de o mai mare diversitate, dobîndind astfel o anumită independență, întreaga muzică era sildbică, adică unui sunet îi corespundea o singură silabă**de text la ambele voci. Reprezentată pe portativul primitiv cu patru linii al vremii prin mici pătrate negre, fiecărui „punct” al cîntecului inițial i se suprapune un altul al liniei însoțitoare. De aici și expresia frecventă: „punct contra punct”. Din acest moment putem spune că apare și se generalizează denumirea unei discipline care a rămas valabilă pînă astăzi: contrapunctul. Acesta însemnează știința conducerii vocilor al cărei început trebuie căutat în arta discantului, prima etapă în „emanciparea” și „individualizarea” vocilor unei piese polifonice. Știința contrapunctului însoțește întreaga dezvoltare a muzicii pînă în zi-

118

lele noastre. Arta muzicală nu se poate lipsi de ea nici o singură clipă, iar regulile care au fluctuat și s-au diversificat odată cu trecerea veacurilor ating astăzi o mare complexitate. Prin înmulțirea numărului de voci se produc treptat suprapuneri de 2—3—4 sunete sau mai multe, care cu timpul ajung la o anumită „tipizare”, alcătuiind acordurile. Din îmbinarea acestora va lua naștere, apoi, în prima jumătate a sec. XVIII, o altă disciplină: Armonia — știința înlănțuirii logice a acordurilor. Este locul a se specifica din nou aici că între contrapunct și armonie ca elemente ale muzicii este greu a trasa o linie clară de demarcație. Din această cauză și divizarea formelor în două categorii: polifonice (bazate pe metodele contrapunctului) și omofone (rezultate din înlănțuirile acor-dice) devine arbitrară, întrucît cele două tehnici se îmbină, cel mai adesea, în una și aceeași piesă — fapt dovedit în întreaga dezvoltare istorică a muzicii.

Din cele amintite pînă acum au derivat forme mai evolute ale evului mediu european.

Motetul vechi evoluează din organum și discantus prin diversificarea vocilor de contrapunct.

Astfel, deasupra unui cânt gregorian reprezentat grafic pe portativ prin note lungi amplasate în bas, se suprapun două voci independente („dublum” și „triplum”) din valori mai mici. Este, în consecință, o formă liturgică, larg răspândită în tot Apusul Europei. Importanța ei este deosebită deoarece va da naștere unui alt tip de motet, care va supraviețui pînă în secolul nostru. Denumirea formei suportă discuții: poate proveni din latinescul *motus* = mișcare, sau din cuvîntul francez *mdt* = cuvînt — un consens unanim încă nu există.

Conductus este o formă mai mult laică, provenită dintr-o piesă monodică ce purta denumirea cîntec de conductus și se introducea ca piesă separată pe lîngă cîntările liturghiei propriu-zise. Are melodia principală așezată în vocea superioară, iar restul de două voci o contrapuntează după regulile preluate de la Pytagora. Egalitatea valorilor de note în toate vocile îi conferea caracterul general silabic. Uneori puteau interveni și secțiuni cu vocalize care întrerupeau vremelnic desfășurarea măsurată și calmă a părților principale, purtătoare ale textului. *

Atît motstul, cît și conductus-ul se practica prin secolele XII—XIII și erau piese în care polifonia observa cu strictețe teoria pytagoreică asupra consonanței și disonanței. Forma lor era predilectă în lanț:

V A—B—G—D—E—F..., fiind dată de cîntecul care le sta la te--mefie. Aceste două forme au influențat și pe cele ale veacului XIV,

119

cunoscute ca făcînd parte dintr-un nou stil, numit *Ars Nova*. Mai ales ballata, o piesă cu origini de dans provenită din Italia, era întru totul caracteristică noii orientări estetice a vremii. Schema ei muzicală provenea din înlănțuirea caracteristică a strofelor poeziei: A — B — B — A. Contrapunctul devine acum mai suplu, ritmica mai bogată, iar regulile severe ale consonanței pytagoreice încep să cedeze treptat locul unor precepte muzicale mai apropiate de cerințele firești ale auzului.

În secolele XIII, XIV, dar mai ales în sec. XV un nou procedeu polifonic ia locul celor vechi, instalîndu-se treptat ca o modalitate de primă importanță în conducerea vocilor: imitația.

Înțelegem prin acest termen posibilitatea ca un fragment melodic mai scurt, intonat de o voce, să fie preluat la altele, iar în continuare cele la care s-a perindat deja să aducă noi elemente de contrapunct. Simplificată, schema unui moment de imitație dintr-o piesă scrisă pe trei voci poate fi imaginată astfel:

Vocea I Vocea II: Vocea III:
Melodie
(pauză)
(pauză)
Contrapunct,
Imitație
(pauză)
Contrapunct. Imitație. ..

După cum se poate lesne deduce, momentul debutează cu vocea I, răspunde prin imitație a doua și a treia, între timp se desfășoară contrapunctul; totul „etajat” de sus în jos. Înainte de a intra, vocile II și III rămîn în pauză.

Unul din cele mai răspîndite procedee bazate pe imitația continuă este canonul (gr. = regulă), unde găsim o melodie unică circulînd la toate vocile, imitîndu-se la infinit, alături cu o „încheiere” introdusă de compozitor; a constituit o metodă predilectă a secolului XV, cel care preceda Renașterea în arta muzicală. Imitația canonică la diferite intervale — primă, octavă, cvintă, cvartă etc. — se efectua cu ajutorul unei melodii scurte, dar pregnante, care era numită subiect sau dux (lat. = conducător) și circula la toate vocile piesei polifonice. El mai putea suferi și transformări ale valorilor de note, „răsturnarea” sa, adică intervalele melodiei erau intonate „în oglindă”, alături intervenea și imitația recurentă, adică reluarea subiectului de la ultima pînă la prima notă în sens invers orizontal.

Toate aceste procedee sînt preluate, dezvoltate și selectate de către formele secolului XVI, operîndu-se paralel și o simplificare a modului de concepere a polifoniei vocale. Se reduce numărul vo-

cilor, ajungându-se la formula devenită „clasică” a corului constituit din sopran, alt, tenor și bas, care puteau fi uneori divizate, toate sau numai unele. Textul trebuia, de asemenea, respectat cu strictețe pentru a putea fi înțeles și astfel duratele de note se acomodau silabelor lungi sau scurte ale cuvintelor.

Stilul secolului XVI în Europa de Apus marchează marele moment al Renașterii în muzică. Este un timp care, pe bună dreptate, a fost numit în tratatele de istorie Epoca de aur a polifoniei. Cele mai importante forme ale vremii întrebuințează cu predilecție legile contrapunctului imitativ, fie că este vorba de muzici vocale (care predominau), fie instrumentale (care marchează un prim moment de cristalizare).

În drumul polifoniei către culmea dezvoltării sale, atinse prin Fuga barocului, ea încheagă pe parcursul secolului XVI și prima jumătate a celui de al XVII-lea un număr de forme care o preced, și-i condiționează, în bună parte, apariția.

Motetul Renașterii este o formă corală derivată din vechiul mo-tet medieval, scris pentru trei, patru, pînă la opt sau chiar douăsprezece voci, care întrebuințează drept principală metodă de lucru compozițional imitația. Ca și în evul mediu, se pornea tot de la cîntarea gregoriană, astfel că reprezenta o piesă cu caracter liturgic. Melodia de la care se pornea era divizată inițial într-un număr de „frazе muzicale” (asimetrice) din care se constituia întregul, iar acestea — la rîndul lor — reprezentau tot atîtea „subiecte” supuse procesului imitativ, în consecință, un motet al vremii poate fi asimilat în ceea ce privește forma cu un lanț de imitații în care fiecare nouă intrare a vocilor aducea cîte un alt „subiect” dedus dintr-o nouă frază a melodiei inițiale.

Un motet la trei voci ar putea fi închipuit, schematic, astfel:

Vocea I Subiect I Contrapunct... Subiect II Contrapunct Subiect III etc.

Vocea II Imitație Contrapunct Imitație ... etc.

Vocea III Imitație Contrapunct ... Contrapunct etc.

Evident, aparițiile succesive ale subiectelor nu cunoșteau o schemă fixă, ele puteau fi, practic, intonate de fiecare dată la altă voce. La fel, contrapunctul era conceput liber, iar în anumite porțiuni interveneau chiar pauze mai lungi la unele voci. Nu o dată, cîte un „subiect” cu text literar important și cu mare pregnanță melodică reapărea identic sau variat, în consecință, motetul renascentist, avînd schema generală definibilă ca o succesiune de imitații cu subiecte diferite, cunoștea o mare variabilitate în construcție. El devine forma de căpetenie a vremii, care a influențat

121

pe toate celelalte și reprezintă punctul de pornire pentru fugă și genul vocal-simfonic al barocului. Evoluția sa atinge stadii tot mai apropiate de omofonia armonică, conducînd spre „basul cifrat” și introducerea de momente instrumentale sau de voce solo.

Madrigalul (denumire cu origini incerte suportînd încă discuții) era un fel de replică laică a motetului. Spre deosebire de acesta, «care prin derivația directă din cîntul gregorian apărea sobru și plin <le elevație, madrigalul era mult mai luminos și adesea plin de voie bună. Principiul componistic era același. Punctul de pornire al subiectelor ce urmau să intre în imitație îl constituia fie cîn-tecul popular sau „de lume”, fie invenția melodică a compozitorului care imagina materialul de bază al polifoniei. Regulile contrapunctului erau mai puțin sever aplicate, cunoscînd libertăți adesea substanțiale. Textele literare preamăreau natura, dragostea, evenimentele vremii, iar muzica izbutea să te farmece prin redarea cîntecului păsărilor, a strigătelor bătaliei sau a altor sunete din -natură. Și madrigalul, în evoluția sa, tinde către omofonie, diversificare cu ajutorul părților vocale solistice, astfel că, spre anul 1600, printr-o continuă extindere, va pune bazele genului de operă, a cărui definitivă încheiere se produce în veacul al XVII-lea.

Missa, slujbă religioasă a Bisericii din Apus, este constituită în •sec. XVI dintr-o succesiune de părți polifonice a căror structură aderă în cea mai mare parte la motet și care se intercalează între „răspunsurile” tipice liturghiei. Este o formă mare alcătuită din secțiuni extinse, avînd la bază o succesiune de cîntări orînduite după reguli fixe rămase din primele secole ale erei noastre.

Forme instrumentale. Epoca Renașterii, pe lîngă o încheiere și limpezire a procedelor

polifonice, mai are drept caracteristică intrarea în prini-planul istoriei a instrumentelor muzicale. Acestea ajung la un anumit stadiu de perfecționare, și dacă în evul mediu erau aproape integral subordonate cântului vocal pe care îl însoțeau, acum dobîndesc treptat independență. Astfel iau naștere formele muzicale încredințate numai instrumentelor. Cum era firesc, la început ele erau transcripții după piese scrise inițial pentru voci omenești.

Forma de ricercar (it. *ricercare* = a căuta, a încerca) era la origine o simplă interpretare a unui motet de către un grup de instrumente. Mai târziu devine piesă independentă caracterizată ca formă printr-un lanț de imitații, fiecare avînd cîte un alt „subiect”: A — B — C — D — E... Existau în această vreme și alte tipuri de ricercari: unele bazate pe o scriitură liberă, neimitativă, bogată

322

în pasaje melodice mult ornamentate — ricercarul fantezie; altele arătau predilecție pentru procedeele de variație melodică — ricercarul variațional. Toate categoriile sînt importante pentru întreaga evoluție a muzicii, dar în cazul polifoniei primul tip dobîndește însemnătate deosebită întrucît va contribui la încheierea fugii barocului.

Forma canzone (it. = cîntec), așa cum s-a văzut deia în capitolul închinat sonatei, este tot o piesă instrumentală din sec. XVI, care, inițial, nu se deosebea fundamental de ricercari, cu toate că era considerată drept antitetică acestora, în măsura în care canzona imitativă contribuie la dezvoltarea generală a polifoniei, ea poate fi considerată și ca o etapă în drumul închegării viitoare fugi instrumentale.

Aici este locul a se da cîteva nume ale unor compozitori care au contribuit substanțial, în „epoca de aur” a polifoniei, la drumul ascendent al acesteia. Așa, pentru muzica vocală: Giovanni Pierluigi Palestrina (1514—1594) și Orlandus Lassus (1520—1594), ale căror motete, madrigale, misse și alte piese corale rămîn momente de neuitat în întreaga istorie a muzicii. Tot astfel, au fost deja amintiți (vezi cap. Sonata) Andrea și Giovanni Gabrielli, importanți pentru formele polifoniei instrumentale de la sfîrșitul secolului al XVI-lea. Ei au scris Ricercari, Canzone sau piese instrumentale intitulate Intonazioni (1593) sau Canzoni alia francese (1605).

FUGA EPOCHII BAROCULUI

Termenul de fugă în sensul modern al cuvîntului a fost întrebuințat pentru prima oară de compozitorul german Samuel Scheidt la anul 1624 în a sa *Tubulatura nova*. El va semnifica ulterior punctul culminant la care a ajuns polifonia imitativă în decursul timpului, mai ales în creația lui J.S. Bach (1685—1750). De la Scheidt la marele cantor din Leipzig, un număr important de compozitori au contribuit la definitivarea aceluia complicat proces: Dietrich Buxtehude, Georg Bohm, Johann Pachelbel, Vincent Lii-beck. Pornită din lanțul de imitații al motetelor și ricercarilor, evoluția polifoniei spre fugă a fost efectuată prin tendința accentuată către simplificare și reducerea numărului de „subiecte” la unul singur. Acesta devine la timpul său tema de fugă cu un profil melodic și ritmic de mare plasticitate, avînd posibilități de dezvoltare prin imitații succesive. Pe de altă parte, momentul definitivării fugii coincide și cu acela al cristalizării tonalităților cu diezi “și

123

bemoli, producîndu-se un echilibru între ele și vechile scări blse-i-icești (moduri) în care era concepută muzica Renașterii. La J.S. Bach aceasta însemnează, paralel, și o judicioasă echilibrare a sensului polifonic, „orizontal”, și „armonic”, „vertical” (în acorduri), al muzicii. Rolul tonalității în echilibrarea structurii interne a fugii este, așa cum vom vedea, deosebit de important. În același timp, acum își dau mina, într-o superioară contopire, toate procedeele cunoscute de care uza contrapunctul bazat pe imitație. Se poate considera, în consecință, că fuga este un moment de sinteză, mar-cînd totodată un „final” în ceea ce privește dezvoltarea artei contrapunctului tradițional. Pînă în secolul nostru, cînd își fac apariția alte procedee, cum ar fi heterofonia — o nouă categorie con-trapunctică —, fuga a rămas, în esență, aceeași.

Fuga, ca denumire muzicală specifică, însemnează, literal, o „alergare” a vocilor una după alta. Aceasta se petrece însă conform unor legi și cu mijloace diferite față de vechiul ricercar sau motet. În ceea ce privește forma, aceasta a suscitat numeroase dispute între specialiști, care mai continuă încă. Astfel, în veacul trecut muzicologul Hugo Riemann o definea ca pe o piesă tripartită divizibilă în trei „strofe” cu funcții bine precizate: expoziția, dezvoltarea și repriza. Pînă către anul 1970 s-au emis,

apoi, păreri fluctuante și ipoteze îndrăznețe, mergînd pînă la întrebarea pe care și-o pune teoreticianul și analistul Diether de la Motte: „este fuga o formă, sau o tehnică ?” (Vezi lucrarea sa: *Analiza Muzicală*, Edit. Bärenreiter, Kassel, 1968.)

Rămîne un fapt evident că divizarea fugii în trei „părți”, așa cum proceda Riemann, era determinată de specificul romantic al veacului XIX și nu corespunde „spiritului polifoniei” în care vocile sînt relativ independente. Suprapunerile simultane de voci, mar-cînd acorduri de încheiere ale strofelor, sînt rare și deseori neconcludente sub raportul articulațiilor morfologice. Pe de altă parte, a nega că în fugă există și anumite sectoare cu funcții precise ră-mîne tot o eroare produsă de exagerata importanță acordată mersului contrapunctic. În consecință, fuga trebuie privită sub două aspecte: unul privind proveniența ei din motet, de unde rezultă că este un lanț de imitații efectuate cu ajutorul unui subiect unic sau principal; altul, care se referă la mersul tonal și transformările posibile ale subiectului.

Conform celor mai avizate păreri contemporane, fuga, în ipostazele ei avansate, adică în opera lui J.S. Bach, se divide conform principiilor tonale în trei secțiuni distincte: expoziția, reprizele mediane, repriza finală.

124

I. Expoziția are, ca și într-o sonată, menirea de a expune tema (subiectul sau „dux”) și de a produce imitația ei la diferite voci, totul în tonalitatea în care se înscrie întreaga piesă.

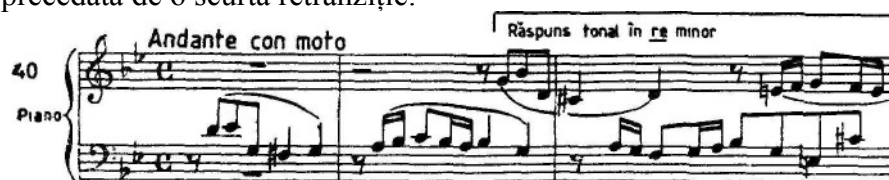
II. Reprizele mediane sînt un șir de reluări în imitație ale temei, situate la tonalități diferite și cu anumite transformări, mai mult sau mai puțin evidente: ritmice, melodice, polifonice.

III. Repriza finală se situează în tonalitatea de bază; e^te posibilă și o „aglomerare” a intrărilor polifonice, numită *stretto* (ii. = strîns), nu însă strict obligatorie.

Detaliind enumerarea, în mare, a celor trei sectoare principale, este necesar a se preciza că în interiorul acestora apar adesea elemente ce reclamă a fi mai bine concretizate.

Astfel, într-o expoziție, subiectul devine la Bach o adevărată temă de fugă cu deosebită pregnanță melodică și ritmică. Imitația se efectuează obligatoriu în tonalitatea dominantei (răspuns fugat) și comportă uneori schimbări intervalice, fapt care dă naștere așa-zi-sului răspuns tonal. Ordinea intrării vocilor nu este prestabilită, compozitorul va expune, de obicei, tema într-un registru mijlociu, care să o facă imediat accesibilă auzului, succesiunea fiind: temă — răspuns — temă — răspuns (într-o fugă la patru voci). Răspunsul este însoțit de urmarea firească a temei, care formează contrasubiec-tul, adică o linie polifonică contrastantă cu aceasta. Importanța lui poate fi în anumite exemple atît de mare, încît să concureze în expresivitate însăși pregnanța temei. Tot în expoziții mai sînt de găsit uneori și scurte elemente de retransiție cu rol modulănt, atunci cînd răspunsurile se îndepărtează tonal prea mult de temă.

Pentru a ilustra cele expuse pînă acum, dăm mai jos expoziția Fugii în sol minor din Clavecinul binetemperat de J.S. Bach voi. I, nr. 26. De observat că este scrisă pe patru voci, răspunsul este to-nai întrucît nu coincide exact intervalic cu tema, iar intrarea a treia (cu tema) este precedată de o scurtă retransiție:

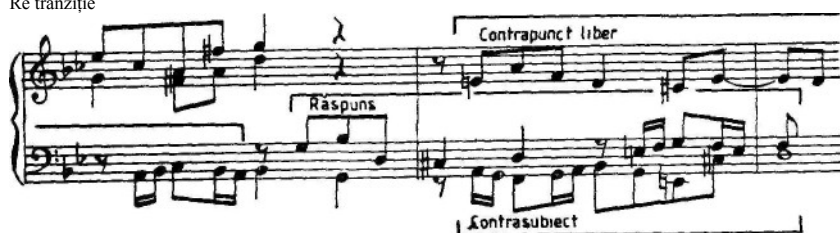


j Tenu
J 1 ContrasubiKt
125

rr h r\n

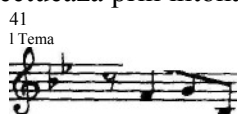


JL
Re tranziție



Asupra întinderii reale a acestei expoziții se mai poartă discuții. Exemplul oferit s-a rezumat doar la enumerarea strictă a elementelor constitutive, adică la cele patru intrări ale vocilor.

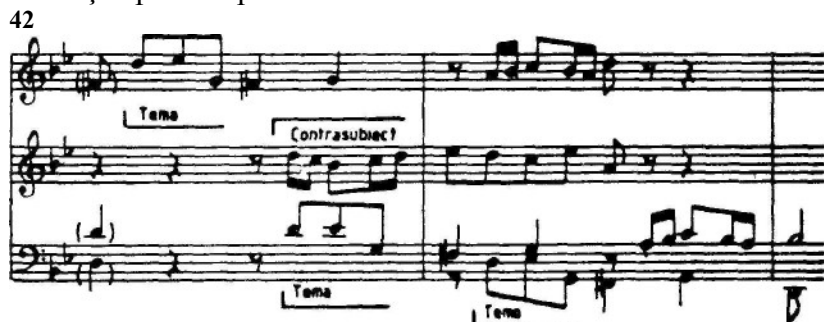
Sectorul reprizelor mediane poate fi recunoscut mai ales prin noile tonalități în care se produc aparițiile temei, ca și prin unele transformări despre care s-a amintit deja. Tot acum, în unele fugi bachiene sau ale altor compozitori, sectorul central mai poate include episoade sau interludii cu rol modulant și care aduc binevo-nite contraste ritmice sau de altă natură, separînd, totodată, diferitele intrări contrapunctice. În același exemplu de fugă, începutul reprizelor mediane se efectuează prin intonarea temei în si bemol major:



Tot aici aflăm alte grupuri de imitații în fa major, do minor, precum și un lung episod care conduce treptat la restituirea tona-

126

lității inițiale, soZ minor, în momentul instalării acesteia se produce și mijlocul specific de gradație numit stretto, adică „îngrămădirea” și „încălcarea” temei prin intrări strînse care nu se mai așteaptă una pe alta:



Repriza finală este efectuată aici prin stretto canonic întrucît nu este vorba de relația temă — răspuns, ci subiectul singur, la intervale de octavă, produce accelerarea semnalată. În felul acesta, Fuga în sol minor rămîne unul din exemplele cele mai apropiate ca realizare artistică de schema prestabilită a succesiunii celor trei secțiuni.

Ar fi însă o greșeală a se crede că toate exemplele din timpul barocului arată construcții similare. Există numeroase excepții în care fugile dobîndesc posibilitatea divizării în două părți delimitate prin cadențe (opriri) bine precizate: Fugile în re minor voi. (și do minor voi. II din Clavecinul binetemperat de J.S. Bach.

Alteori expoziția este urmată de o așa-numită contraexpoziție, care aduce din nou în aceeași tonalitate subiectele și răspunsurile, dar într-o altă ordine a succesiunii intrărilor de voci. Urmează apoi desfășurarea „normală” a lanțului imitativ. Un exemplu: Fuga în mi major din voi. II al Clavecinului binetemperat (care pornește cu un „subiect” extras din cîntarea gregoriană). Tot așa, repriza finală, pentru a putea imprima cît mai bine în auz tonalitatea de bază, instalează punctul de orgă sau pedala, adică o notă lungă reprezentată de tonică. Exemple: Fugile în do major, do minor, do diez minor din voi. I, Clavecinul binetemperat.

Din toate cele expuse reiese că fugile barocului dobîndesc o mare varietate în ceea ce privește construcția, și nu pot fi încadrate în forme fixe, ci totdeauna acestea sînt rezultatul calităților și posibilităților de dezvoltare polifonică a teniei. Mai mult, aici își dau

mîna cîteva fundamentale principii de structurare formală: lanțul imitativ, amintitele sectoare delimitate tonal, existența episoadelor care o apropie de alternanța rondoului și, în sfîrșit, nu mai puțin importante dezvoltări și transformări ale temei care ne trimit la forma sonată !

Excepții de la exemplele oarecum tipice sînt numeroase.

Fuga dublă și triplă, adică pe două sau trei subiecte, pune probleme în modalitățile de intrare a temelor. Ele se pot succeda într-o expoziție de tip special sau, alteori, subiectele II și III apar numai în secțiunea mediană. Vezi Fuga triplă în do diez minor voi. I al •Clavecinului binetemperat. Fuga pe 4 subiecte (cvadruplă) este rară.

Fuga inversă este cea în care răspunsul apare dat prin inversarea temei, adică „în oglindă”. Exemple găsim în monumentală colecție a lui J.S. Bach intitulată *Arta Fugii*, ca și, mai tîrziu, la Jo-hannes Brahms în Fuga pentru orgă în la bemol minor (1856).

Fuga recurentă ia ființă unde răspunsul se formează ca o reluare „în mersul racului” a temei la altă voce; alteori tema însăși se reia în acest sens la vocea inițială. Un exemplu măiestrit și com-vingător îl întîlnim în Fuga terția din culegerea *Luduș tonalis* (Jocul tonalităților) a compozitorului german din prima jumătate a secolului nostru Paul Hindemith.

Fughetta, asemeni sonatinei, este o fugă mult prescurtată, dar care respectă principiile generale ale tiparului. Are de cele mai multe ori caracter didactic. Amintim drept exemple de mare popularitate Fughettele pentru clavecin de G.F. Händel.

Fugato este denumirea dată unui început de fugă, dar care continuă într-o manieră liberă. Se înscrie nu o dată ca posibilități de gradație în cadrul formelor mari. Așa, de pildă, la începutul tratării din partea I R Sonatei în do minor pentru pian op. 111 de L.v. Beethoven se produce un fugato care ne duce cu gîndul la expozițiile fugilor duble.

Toate exemplele atipice enumerate succint mai sus își găsesc originile în marile principii care stau la baza fugilor, în evoluția sa ulterioară barocului, polifonia fugată își va găsi locul afit în creația •clasicilor vienezi, cît și în cea a compozitorilor romantici. Cît despre compozitorii moderni, aceștia o subordonează noilor mijloace de limbaj muzical, specifice secolului nostru. Neoclasicismul contemporan, în special, uzează din plin de polifonie și stadiul ei fugat, con-ducînd fie la realizarea unor exemple cu multe libertăți, fie, dimpotrivă, către lucrări în care procedeele fundamentale de lucru sînt absolutizate, supuse manierismului de factură cerebrală.

FORME IMPROVIZATORICE PRELUDIUL, TOCCATA, FANTEZIA, INVENȚIUNEA

Arhitecturii severe a fugii, stilul muzical baroc îi alătură foarte des piese cu tentă improvizatorie constituite în adevărate părți introductive. Procedul improvizației ajunge în acest timp să închege un număr de compoziții cu denumiri diferite, dar care își trag seva din acel stadiu primar în care fantezia creatorului este lăsată intenționat liberă.

Un prim grup îl formează preludiul, toccata și jantezia, între care se stabilesc legături lăuntrice mai ales în ce privește baza de pornire a improvizației.

Pentru a înțelege mai clar acest lucru, este strict necesară reamintirea faptului binecunoscut că barocul muzical constituie o epocă a basului cifrat și a înlănțuirilor de acorduri. În consecință, •muzicienii vremii, înainte de a interpreta o piesă pentru clavecin sau orgă, obișnuiau să „preludieze”, adică să caute „armonii” din lanțuri acordice care să impună auditorului cît mai bine o anumită tonalitate. Aceste lanțuri pot obține întinderi considerabile și o tot mai mare diversificare a coloritului, fiind supuse transformărilor ritmice și incluzînd adesea momente de imitație.

Preludiul, numit și preambul, pornește tocmai de la o asemenea succesiune armonică,

înscriindu-se ca o piesă premergătoare fugii. Acordurile erau la început strict improvizate, apoi scrise și în cele din urmă figurate, adică desfăcute în arpegii cu ajutorul anumitor formule ritmice. Un grăitor exemplu în această direcție îl constituie Preludiul în do major Nr. 1 din voi. I al Clavecinului binetemperat de J.S. Bach:



129

În aceeași celebră culegere preludiile dobîndesc treptat o mare diversitate a scriiturii, mergînd pînă la forme apropiate de sonata scarlattiană sau de polifonia fugată. Indiferent însă cît de bogată și variată poate fi o astfel de compoziție, ea va avea totdeauna la temelie — declarat sau latent — o înșiruire armonică logică antecon-cepută de compozitor. La romantici și moderni preludiul devine piesă de gen: vezi Preludiile pentru pian de Fr. Chopin și Cl. Debussy.

Toccata (it. toccare = a lovi) este deosebit de apropiată preludiului, distingîndu-se de acesta mai ales prin scriitura „motorică”, adică de virtuoziitate instrumentală. Se succed aici desene din valori mici într-un fel de „flux continuu”, care conferă întregii compoziții aspectul de perpetuă mișcare. Originile toccatei trebuie căutate în muzica instrumentală a secolelor XVI și XVII. mai ales în rîecariile improvizatorici sau polifonici cu desene ritmico-melodice de mare varietate din Renaștere . Astfel, Cl. Merulo scrie la anul 1598 o Toccata prima, iar Girolamo Frescobaldi, o culegere de Toccate în 1637, unde își fac apariția scriituri premergătoare tipurilor dezvoltate de mai târziu.

Spre deosebire de preludiu, care este o piesă mai „legată” și mai unitară în ceea ce privește forma, toccata se impune prin oa-recari libertăți. Se constituie dintr-un lanț de secțiuni muzicale care declară între ele contraste îndeajuns de puternice: A B C D E... în operele lui J.S. Bach și a predecesorului său Dietrich Bux-tehude ea îndeplinește funcția de preludiu, premergînd fugile destinate clavecinului sau orgii. Pentru caracterele ei puternic aderente la instrumentalitate, toccata a fost îndrăgită de compozitorii tuturor timpurilor, inclusiv de cei contemporani. Astfel, Cl. Debussy (Pour le Piano), M. Ravel (Mormîntul lui Couperin), A. Hacıaturian, P. Hîndemith, Fr. Poulenc scriu atari piese cărora le imprimă funcție introductivă sau de lucrare cu iz de virtuoziitate.

Fantezia, apropiată ca structură formală de toccata, se deosebește de aceasta prin tipologia scriiturii instrumentale. Este vorba acum despre desene cu un caracter întru totul opus celui motoric: bogate în pasaje ornamentale, cu ritmuri și figurații variate, im-prîmînd melodicității un caracter larg, imaginația compozitorului putîndu-se desfășura în voie. Cît privește originile, acestea sînt oarecum comune cu ale toccatei: rîecarul, fantezia și canzona din sec. XVI., precum și unele lucrări instrumentale din veacul al XVII-lea cu o anumită libertate în modalitățile conducerii discursului îi stau la temelie. Timpurile barocului european promovează fantezia deopotrivă ca o piesă cu rol de preludiu: vezi Fantezia și Fuga în la minor pentru orgă de J.S. Bach. Un important rol în dezvolta-

130

rea genului respectiv le revine și compozitorilor G. Frescobaldi (Fantasia ottava — 1608), C.Ph.E. Bach (Fantezia în do minor pentru pian — 1753), W.A. Mozart (Fantezia și Sonata pentru pian în do minor, K.V. 475). Cît despre Beethoven, acesta a fost mereu preocupat de realizarea unei fuziuni între fantezie și forma sonată. Astfel, Sonatele pentru pian op. 27 Nr. 1 și Nr. 2 „Clar de luna” se intitulează sugestiv: „Sonata quasi una fantasia”. Romanticii, într-o multitudine de piese, ca: improvizăția, piese-fantezii, im-promptu, capriccio, cultivă insistent improvizăția cu deschideri evidente către scriitura larg ornamentată de construcție liberă. Nici în secolul nostru

genul nu este abandonat. Compozitori ca Cl. Debussy, M. Reger, F. Busoni, W. Fortner contribuie în largă măsură la promovarea lui. Mai mult, curente de avangardă dintre 1950 și 1970 îi acordă deopotrivă atenție; va fi suficient să amintim doar lucrarea compozitorului francez contemporan Pierre Boulez, Improvizație pe Mallarmee pentru soprană și ansamblu de percuție, spre a ne convinge de aceasta.

Invențiunea, în ansamblul pieselor cu rădăcini în principiul im-provizatoric, dobândește oarecum un statut aparte. Sînt foarte cunoscute în literatura pentru pian Invențiunile la două și la trei voci de J.S. Bach, cele din urmă numite și Sinjonii. Sensul primar al termenului semnifică acțiunea de „a găsi” sau „a inventa” ceva — în muzică, desigur, o modalitate specifică a compoziției. Oricine se poate întreba pe bună dreptate: Dacă Invențiunile de J.S. Bach sînt piese polifonice, atunci pentru ce au fost trecute în rîndul lucrărilor bazate pe improvizație ? Răspunsul poate fi dat numai cer-cetîndu-le originile și punctele de pornire. Astfel, la mijlocul sec. XVI termenul sus arătat este deja prezent: în 1555 cele două Cărți de invențiuni muzicale scrise de compozitorul francez Cl. Jannequin cuprind Chansonuri (cîntece). În tot secolul XVII vom întîlni denumirea, cu referire la basul cifrat. Claveciniștii și organiștii vremii, improvizînd pe un astfel de bas, „trebuia să „inventeze” armonii și diferite alte combinații cît mai variate și mai diverse pentru a-și demonstra măiestria, în anul 1699, un compozitor german mai puțin cunoscut, J. Theile, publică „Sonate la trei voci... cu fugi scurte și cu alte invențiuni plăcute.”¹ Iată deci că termenul începe să-și limpezească sensul: găsit în armonie ca și în polifonie, el desemnează modalitatea improvizatorică de lucru, bazată pe o fantezie bogată. Cu aceasta, invențiunile se așează firesc în „matca” lor, iar polifonia nu mai contrazice libertățile rezultate din originile sus-arătate.

Revenind la Invențiunile și Sinjoniile lui J.S. Bach, menționăm că ele arată la o analiză atentă existența unor înlănțuiri armonice declarate sau Latente, efectuate de compozitor cu o logică impresio-

181

nantă. Din ele derivă, apoi, polifonia imitativă, mai severă sau mai liberă, care le situează chiar și în „sfera de influență” a fugii. Toate categoriile atestă forme de mare diversitate • de la scheme tristro-fice în maniera A — A^v — B (Invențiunea în do major la două voci) la sonata într-o mișcare ce ne trimite cu gîndul la Exercițiile lui D. Scarlatti (Invențiunea în mi major la două voci) și pînă în preajma fugii triple (Invențiunea în fa minor la trei voci). Așadar, invențiunea nu este o formă anumită, ci mai degrabă un gen al muzicii cu origini în improvizația liberă. Tocmai acestea îi conferă o suplețe pronunțată, fapt care atrage multiple „deschideri” în domeniul formelor muzicale, ceea ce o face să fie îndrăgită de compozitorii contemporani. Dacă la clasicii vinezi și romanticii secolului trecut nu mai poate fi în general întîlnită. cu atît mai mult în timpul nostru va reînvia, încadrîndu-se uneori în forme mari. Va fi suficient să arătăm că în celebra operă Wozzeck a compozitorului austriac Alban Berg actul III este o „suită” de invențiuni libere. De pildă, scena a III-a apare ca o invențiune pe un ritm (adică deasupra unei succesiuni de durate). În același fel, curentul dodecafonic și avangarda anilor 1950 — 1970 va cultiva invențiunea subor-donînd-o noilor cuceriri din domeniul tehnicii limbajului fonic. Prin largile ei deschideri, poate fi clădită în oricare formă muzicală, de la cele strict elaborate pînă la improvizația, mai mult sau mai puțin „controlată”, a pieselor aleatorice. În acest sens, se poate spune că multe din muzicile noi auzite astăzi în concerte oot fi încadrate în categoria invențiunilor.

De la improvizația spontană, trecînd priii cele scrise, ajungînd astăzi la aleatorie, formele „libere” au parcurs un drum sinuos, dar nu lipsit de importanță, aducînd o evidentă contribuție la dezvoltarea generală a artei muzicii, descleștînd-o din „corsetele” rigurilor scolastice.

X. OPERA, ORATORIUL ȘI CANTATA

O ultimă și importantă categorie de compoziții se înscrie între formele mari vocale, care cuprind înlănțuirea și îmbinarea unor părți constituind un adevărat lanț de elemente adesea de sine stătătoare. Aceste lucrări „în catenă”, cu proporții adesea impunătoare, dobîndesc, de obicei, un caracter puternic dramatic, dar nu ignoră nici aspectele lirice sau epice.

Opera este un spectacol muzical-dramatic cu reprezentare scenică avînd la bază texte concepute sau adaptate anume necesităților cântului. Se încadrează, conform unor numeroase opinii, în genul liric și dobîndește o desfășurare de evenimente redată prin mijloacele specifice ale artei sunetelor. Conform alcătuirii ei, se poate diviza în două mari categorii: Opera veche și Drama muzicală.

a) Opera veche datează de la începuturi, adică aproximativ de pe la anul 1600. și durează pînă în primele decenii ale secolului XIX. Specificul ei este divizarea în „numere” muzicale: recitative, arii, ansambluri, coruri, balet, momente intonate de orchestră etc.

b) Drama muzicală, promovată mai ales de Richard Wagner (1813 — 1883), renunță la divizarea cunoscută, formînd un șuvoi continuu de muzică a cărui curgere este dictată de text și de necesitățile interioare ale desfășurării dramatice.

În opera veche împărțirea arătată ușurează mult perceperea de către ascultători a muzicii, deoarece fiecare „număr” component formează o parte deplin încheiată, separată printr-o pauză mai lungă sau mai scurtă de precedentă și cele care urmează. Ca atare, auzul, pe lîngă că se „odihnește”, se arată gata a primi noi și noi secțiuni pe care să le poată cu ușurință selecta și discerne. Pe de altă parte, împărțirea este în detrimentul desfășurării normale a acțiunii dramatice, fiindcă aceasta se fărîmîțează și cunoaște stagnări la încheierea fiecărui „număr” în parte. Faptul a cauzat multe și aprinse dispute de ordin estetic și muzical de-a lungul vremurilor, iar opera se vedea mereu „pusă în cauză”, decretată ca fiind un gen „în

133

Drama muzicală, în schimb, dacă rezolva cu dezinvoltură problemele unității desfășurării și ale raportului dintre cuvinte și sunete, devenea dintr-o dată greu perceptibilă, declarată „obositoare”, „lungă” sau, pur și simplu, imposibil de acceptat pentru majoritatea ascultătorilor. Aceștia doreau să-și „savureze” aria preferată, să se delecteze cu vocalizele sopranei de coloratură sau cu pasajele de virtuoziitate ale tenorului. Aproape nimic din toate acestea nu se mai afla în noul stil de operă. Se perindau aici-personaje care cîntau într-o ambianță simfonică continuă, masivă și intens dramatică, susținînd o recitare sonoră care era departe de plăcuta și inocenta cantabilitate a vechilor arii! Și această situație durează de la Wagner și pînă în zilele noastre, cu „reajustări” mai mult sau mai puțin notabile.

S-a văzut că în opera veche muzica se împărțea în secțiuni închise. Acestea purtau un număr de ordine; de exemplu, Nr. 1. Recitativ, Nr. 2. Arie, Nr. 3. Cor, Nr. 4 Arie, Nr. 5 Duet etc. În afara lor, mai existau diviziunile specifice teatrului strict literar: Acte, Tablouri, Scene. Astfel, un act de operă era divizat în mai multe scene conform conținutului acțiunii și al numărului de personaje aflate pe podium, în interiorul scenelor se perindau numerele arătate mai înainte, care aveau, fiecare, un rol aparte.

Astfel, printre componentele operei de tip vechi, existau două importante principii aflate la pol opus, dar cu rol fundamental în desfășurarea dramatică: recitativul și aria. Cel dinții era purtătorul propriu-zis al acțiunii și reda o povestire, un dialog asociat adesea cu momente de vie mișcare scenică. În schimb, ariile erau mai statice. Solistul, pentru a putea să-și desfășoare elocința muzicală, fie că stătea pe loc, fie executa acțiuni reduse la minimum. Se creau astfel adevărate momente de lirism sau dramatism, de la caz la caz, acestea survenind ca un fel de „relaxare” după momente de mișcare sau dialog. Nu în puține cazuri, aria reprezenta un comentariu al acțiunii trecute sau o premisă pentru viitoarele tribulații ale personajului care o

intona. Un exemplu ar putea fi amintit prin citarea celebrei arii cu „da capo” din opera Rinaldo de Händel („Las-cia..”), ale cărei cuvinte deplâng soarta nefericită a eroului.

Cele două principii care stau la polii opuși în ceea ce privește raportul dintre sunet și cuvânt pot fi arătate schematic în felul următor:

Recitativ**Arloso**Arie
„secco” (funcție intermediară) lirică,
sau cu dramatică,
acompaniament de coloratură

134

Se poate vedea cu ușurință că arioso, aflat la mijloc, reprezintă un fel de „ax” al balanței, și este o adevărată îmbinare dintre cele două elemente extreme.

În ceea ce privește recitativul, aici predomină mai cu seamă cuvintele; altfel spus: este cel mai apropiat vorbirii. În special, „recitative secco” se mărginea la o rostire cântată desfășurată rapid, singurul element instrumental care o însoțea fiind acordurile clavecinului. Ele marcau principalele armonii ale tonalității. Prin contrast, „recitativul acompaniat” se bucura de prezența orchestrei. Aceasta intona, în locul clavecinului, un acompaniament armonic, adesea rudimentar sau cu unele desene mai evolute. Era întrebuințat în momente de intens dramatism sau pentru a sublinia importanța unui personaj deosebit.

Aria reprezenta, în schimb, predominanța elementului muzical, cântat, lirismul, suavitatea sau grandoarea severă. Mai ales ariile de coloratură, unde se cerea ca soliștii să execute vocalize grele și în registrul acut, aveau la bază cuvinte mai puține decât celelalte. Aici proporția dintre silabe și sunete era în favoarea celor din urmă. Adesea pe o singură vocală de text se perindau adevărate cascade sonore care reclamau interpreților o virtuozitate puțin obișnuită, dar cu atât mai îndrăgită de melomani. Cât despre arioso, acesta semnifică un punct oarecum neutru, o melodie „în stare născîndă” sau un recitativ melodic cu tendințe de a se transforma în arie. Un diminutiv al ariilor era termenul arietta, ce desemna o arie scurtă și de interes dramatic sau liric mai redus.

Formele pe care le îmbracă recitativul erau, cum este și firesc, libere. Totul se conducea după meandrele textului literar, astfel că muzica și tiparele ei dobîndeau aici o importanță redusă. Ariile, datorită melodicității lor specifice, trebuia să adopte, în schimb, forme bine articulate și clar alcătuite sub raport morfologic. Arătăm în rîndurile precedente că operele din timpurile barocului promovau aria cu „da capo” utilizată cu precădere de majoritatea compozitorilor, (a se vedea exemplul citat din Rinaldo de Händel). Forma se perpetuează și la clasicii vienezi, apoi fiind frecvent înfîlnită în liedul romantic. Afară de aceasta, odată cu evoluția în timp a genului liric se complică treptat și tiparele întrebuințate în arii. Astfel, în opera Nunta lui Figaro de W.A. Mozart, aria protagonistului (Figaro) din actul I este un rondo cu două episoade. Se mai poate cita în acest sens și rondoul lui Farlaff din opera Ruslan și Ludmila de M.I. Glinka. Mai târziu procedeul variațiunilor pătrunde în ariile mari sau în coruri, cum ar fi cele din Noaptea de Ajun, de Korsakov scrise într-o formă cu cuplete variate. Cît privește

135

sonata, aceasta este prezentă, desigur cu libertăți dictate de prezența textului, în celebra arie de coloratură a Reginei Noptii din opera Flautul fermecat de Mozart. În concluzie, preponderența elementului melodic în cadrul ariilor le face apte a îmbrăca forme specifice muzicii instrumentale, dar libertățile pe care deseori le necesită sînt dictate de conținutul literar și de raportul dintre sunet și cuvânt. O piesă de întindere redusă cu o oarecare simplitate, și ingenuitate uneori, este cavatina, care poate îmbrăca în general forme mici. Ansamblurile care survin adesea într-o lucrare de operă (duet, terțet, cvartet, cvintet vocal etc. ...) au menirea de a reuni doi sau mai mulți soliști, în principiu ele se pot amplasa în oricare act sau scenă, dar de cele mai multe ori constituie finaluri ale acestora. Rolul lor este de a trage anumite concluzii dintr-o anumită etapă a desfășurării dramatice sau a-i da noi impulsuri pentru viitor. Cînd scriitura este polifonică sau dialogată, ele indică o stare de surescitare,

discuții între personaje sau divergențe de păreri. Dimpotrivă, concepute într-o tehnică armonică omofonă sînt chiar într-un unison, ele vor indica identitatea opiniilor personajelor care le intonează. Funcții asemănătoare dobîndesc și corurile care, în plus, mai semnifică vocea și acțiunea maselor într-o lucrare lirico-dramatică. Exemple în acest sens există din abundență aproape la fiecare operă în parte.

Părțile în care orchestra rămîne singură sînt mai rare și relativ scurte. Se prezintă sub forma ritornelelor care preced ariile ca o introducere, a unor comentarii (intermezzi) sau a baletelor, care agrementează acțiunea dramatică. Cele mai importante momente simfonice din operă vor rămîne însă uverturile Cfr. ouvertin-e = deschidere). Acestea sînt amplasate la începutul actului I și au avut odinioară menirea de-a preveni publicul asupra începerii spectacolului. De-a lungul timpurilor, uverturile au trecut ori n numeroase schimbări, conform variabilității stilurilor și formelor, dar și a funcției pe care o dobîndeau în „economia” operei lirico-dramatice. Cele mai importante categorii sînt următoarele: 1. „Sinfonia” venețiană și napolitană, apropiată de formele instrumentale din Renaștere. 2. Uvertura tripartită franceză sau italiană cu contraste de mișcare între părți, prezentă în baroc și clasicism (vezi cap. Formele mari). 3. Uvertura—program ce îmbracă predilect forma sonată; o găsim la clasicii vienezi, iar în opera Fidelio de Beethoven prefigurează două din principalele teme ale lucrării. 4. Uvertura—potpuriu, care constă din citarea unor fragmente întregi ale operei, amplasate liber; este prezentă în opera romantică și postromantică. Exemple: uverturile la Țar și țelzar de Lorzing sau Nevestele vesele de O. Nicolai. 5. Uvertura—preludiu cu origini

136

în improvizație, dar care utilizează din plin teme ale operei: Loiengrin și Maeștrii cîntăreți de R. Wagner. 6. Uvertura de tip introducere pentru acțiunea actului I: Walkiria de Wagner, Cavalierul rozelor de R. Strauss, Turandot de G. Puccini.

\ Odată stabilite principalele elemente din care este alcătuită o ^peră veche și faptul că aceasta se prezintă ca o catenă (lanț) de ^forme mai mici sau mai mari, se naște logic întrebarea: care au fost căile care au condus, în timp, la definitivarea ei ? Examinmd evoluția istorică a muzicii, ele par a fi două.

a) Una rezultă din dezvoltarea firească și pe neobservate:» formelor de madrigal din Renaștere. Se știe că acesta pe la sfîrșitul veacului XVI tindea spre amploare și diversificare. Astfel se naște madrigalul dramatic, unde în afara corului găsim arii, recitative, momente instrumentale. Primul îl datorăm compozitorului italian Alessandro Striggio, scris la anul 1567 și care se constituia dintr-un dialog între grupuri de cîntăreți. Mai tîrziu Orazio Vecchi. în al său Amfiparnasso pe care îl subintitulează semnificativ „Comedie armonică”, aduce divizări în trei acte, fiecare cu cîte zece scene. Este precedat de un „prolog”. Cu aceasta ne aflăm în pragul operei propriu-zise, pînă la care nu mai este decît un pas.

b) O altă cale este cea „rațională”, adică datorată dezbaterilor de ordin teoretic și estetic, duse între anii 1580 și 1583 în salonul contelui florentin Giovanni Bardi. „Academia” (sau Camerata) acestuia, un fel de cenaclu literar și muzical, reunea un număr de scriitori, cîntăreți și compozitori care au stabilit împreună necesitatea reînvierii vechiului teatru antic unde apărea ca o componentă de bază muzica (la fel ca și în drama medievală). Dintre ei, mai însemnați sînt Emilio de Cavalieri (1550 — 1602), Ottavio Rinuccini (1562—1621), Jacopo Peri (1561—1633) și Giulio Caccini (1545—1618). Strădaniile lor s-au concretizat în crearea primelor spectacole de operă în care tradițiile dramei eline au condus, natural, la nașterea noului gen muzical. Astfel, prima operă relativ încheată, care se apropie de cea cunoscută astăzi este Euridice de Jacopo Peri, scrisă și reprezentată în anul 1600, avînd la bază un libret (text) de Rinuccini. În tot decursul secolului XVII opera a continuat să se consolideze prin cîteva creații de seamă datorate unor maeștri ca: Claudio Monteverdi (1567—1643) — Orfeu (1607); Francesco Cavalli (1602—1676) — Nunta lui Thetis și Peleus (1638); Marc Antonio Cesti (1623—1669) — Orontea; Jean Baptiste Lully (1632—1687) — Cadmus și Hermione (1673), Teseu (1675), Armida (1686) etc. în sec. XVIII genul continuă să se dezvolte, iar marii clasici ai barocului — excepție făcînd J.S. Bach —

—	
---	--

Tot așa și „motivul Brunhildei” din Amurgul Zeilor, prin felul în care se prezintă, comunică sentimente deopotrivă eroice și tandre:

Sehr ruhig, ohne zu schleppend

Tehnica compozițională pe baza întrebuițării leitmotivelor a fost preluată de aproape toți compozitorii care i-au urmat lui Wagner, chiar și de către acei care se deziceau oral sau în scris de maestru] german. Așa a fost Verdi, care în Aida, Otello și Falstaff nu poate ocoli, oricât ar vrea, acest procedeu. Tot astfel și Debussy, înverșunat antiwagnerian, în Peleas și Mlisanda. Chiar opera expresionismului german reprezentată de către clasicii noii școli vieneze, Arnold Schoenberg (Moise și Aron) și Alban Berg (Wozzeck, Lulu), se vede parțial tributară cuceririlor wagneriene, cu toate noutățile de limbaj și tehnică dodecafonică pe care le aduce. În prezent opera încearcă înnoiri fie prin muzica electronică (Aniara de suedezul Karl

139

Birger Blomdahl — 1959), fie prin caractere abstracte conferite de un text voit neinteligibil — („Opera abstractă” de Boris Blacher, R.F.G.). Alți compozitori contemporani încearcă formule de compromis care merg de la imitarea operelor vechi sau clasice (dar cu un limbaj muzical modern) până la lucrări realizate cu mijloace multiple: jocuri de lumini, elemente cantabile, texte diferite, momente de tumult ale maselor, totul cu un conținut protestatar contra agresiunii și spiritului războinic. Un exemplu: opera Intoleranza a italianului Luigi Nono (1960). Ideea este preluată — de altfel — tot de la Wagner, care considera spectacolul de operă ca o artă sintetică ce reunea cântul, simfonia, corul, decorurile, costumele, luminile (Gesamtkunst). În felul acesta se stabilește o linie continuă care, pornind de la Camerata florentină, ajunge până la noi. Genul operei, aflat de la începuturi aproape într-o permanentă „criză”, găsește mereu forța interioară de a renaște din propria-i cenușă, revenind pe podium spre a încânta și impresiona auditorii și iubitorii de frumos.

Un derivat al ei, Opereta, se încadrează mai mult în muzica ușoară și include texte vorbite, ca și vodevilul.

Oratoriul este o piesă vocal-simfonică de proporții ample, fără a fi destinată scenei, ci unei execuții în concert. Ca mod de a fi conceput este foarte asemănător cu opera, iar granițele acestor două genuri atât de apropiate sînt greu de stabilit. Termenul este vechi, fiind întrebuițat din timpul barocului, (lat. oratorium = sală de rugăciune), cînd se scriu primele lucrări oratoriale mari. Acestea începeau cu o simfonia (introducere orchestrală), după care urma același lanț de recitative, arii, coruri, ritornele etc. Originile genului trebuie, de asemenea, căutate în Renaștere. S-a văzut că motetul imitativ tindea către sfîrșitul sec. XVI să primească structuri omo-fone și o amploare mult sporită prin intercalarea momentelor vocale solistice. Acestea alternau cu părțile corale și în scurtă vreme totul va primi influența basului cifrat. Pe parcursul secolului XVII începe să se concretizeze ca piesă vocal-simfonică mare cu texte religioase (de unde și denumirea). Mai ales Pasiunea, o piesă oratori alea cu texte biblice destinată sărbătorilor Pastelui, tinde să se răspîndească datorită strădaniilor compozitorului german Heinrich Schutz (1585—1672), un predecesor al celebrelor Pasiunii ale lui J.S. Bach (după Matei și după Ioan). Unul din cei mai importanți maeștri ai tuturor timpurilor rămîne în acest sens, alături de Bach, contemporanul său G.F. Händel prin cunoscutele și monumentalele sale oratorii (Mesia, Juda Macabeul, Oratoriul de Crăciun etc.). La fel, J. Haydn, în lucrările sale din amurgul vieții: Creațiunea și Anotimpurile, tinde să apropie oratoriul de problematica vieții de toate

140

zilele, premărind frumusețile naturii. În secolele XVIII și XIX genul vocal-simfonic cunoaște o importantă influență a conținutului laic, pentru ca în timpurile noastre să dobîndească accente eroice sau dramatice. Este de reținut faptul că, spre deosebire de operă și alte genuri vocale, oratoriul va avea, de cele mai multe ori, un caracter epic. De aici și preponderența recitativelor și corurilor, pe cînd aria lirică o include mai rar. Compozitorii contemporani scriu și oratorii scenice, iar alteleori produc fuziuni cu genul cantatei. Genul oratorial, departe de a-și fi epuizat resursele artistice, continuă să preocupe mereu pe

compozitori și va continua încă multă vreme în viitor.

Cantata, strâns înrudită cu oratoriul, așa cum s-a văzut deja, își trage originile din chanson-ul și canzona Renașterii. În secolele XVI și XVII termenul cantata arăta o piesă destinată vocilor omenesți, și nu instrumentelor, cum era sonata. Multă vreme, practic pînă la J.S. Bach, cantatele mai purtau și titulatura de concert, iar marele compozitor din Leipzig va fi cel care-i va stabili definitiv denumirea.

Spre deosebire de oratoriu, cantata are, în general, un caracter mai liric și uneori intim. De aceea aici va predomina aria vocală plină de căldură și cantabilitate. Așadar, conform genului, melodi-citatea este legea generală care guvernează cantatele. Totuși, în cele mai multe exemple, fie ele vechi din lumea barocului, fie mai noi, se produce cunoscuta înlănțuire de „numere” închise în care pot intra recitative, coruri, intermezzi instrumentale etc. În acest fel, și cantatele se înscriu în marea categorie a formelor vocale în lanț, fiind uneori piese de mare complexitate. Un predecesor al lui Bach în ceea ce privește compunerea de cantate în mai multe părți este Dietrich Buxtehude, care în lucrarea Pruncul nou născut construiește o astfel de formă dezvoltată. Marele maestru al genului de cantată din toate timpurile rămîne însă J.S. Bach, care a scris un număr impresionant pentru uzul serviciilor din Catedrala Sf. Toma din Leipzig, destinate soliștilor, corului și orchestrei. Sînt bogate în arii, mai ales cu „da capo”, cum este Cantata Nr. 66, „Bucurați-vă voi inimilor”, care debutează cu un cor avînd acest titlu, conceput strofic tripartit. Alte cantate ale sale conțin arioso-uri, duete, recitative, arii propriu-zise etc.

Între clasicii vienezi, Mozart a scris o cunoscută cantată deosebită de cele ale lui Bach. La el apare solo-cantata pentru voce și pian, contopindu-se astfel cu genul de lied: Cei care-l cinstiți pe necuprinsul creator al universului (K.V. 619). Se compune din recitativ, arioso, alte recitative și o mare arie în cinci părți. Prin aceasta maestrul din Salzburg pune bazele noii cantate, care va predomina

141

în secolul nostru: pentru o voce solistă cu acompaniament de an^ samblu. Cităm două exemple de cantate moderne: Pierrot lunaire de A. Schoenberg și Ciocanul fără stăpîn de Pierre Boulez. Ambele demonstrează o fuziune clară între genul vocal și instrumental, deoarece cîntul este, aici, organic integrat scriiturii instrumentale.

Prin marea ei suplete (nu o dată este influențată de invențiune) cantata contemporană cunoaște o infinitate de soluții în ceea ce privește construcția, rămînînd, în același timp, mereu una și aceeași, adică un lanț de părți cu facturi și întinderi diferite.

Atît genul oratorial, cît și cel de cantată nu exclud posibilitatea de a se raporta și la drama muzicală, adică a fi concepute în-tr-un continuu „șuvoi” muzical, atunci cînd necesitățile textului o reclamă. Prin aceasta ele fac legătura cu marea familie a muzicilor vocale de esență dramatică, găsindu-și locul în sînul „formelor ample compuse”.

ÎNCHEIERE

Ajungînd la capătul expunerii de iată, este necesar a se cunoaște /aptul că ea n-a putut atinge decît principalele „linii de forță” care au condus la încheierea și dezvoltarea în timp a formelor muzicii. Multe dintre acestea au fost dinadins lăsate afară, în-trucît dobîndesc fațete mult prea speciale. Ne gîndim la piesele evului mediu, atît de diverse, interesante și contradictorii uneori, la dansurile Renașterii și la multe altele, spre a nu pomeni de cele contemporane, care alcătuiesc adevărate „arcanse” și hățisuri formale.

Un fapt rămîne cert și este demn de reținut: oricare tipar sau formă nu a apărut de la sine, fără o necesitate cauzală istoricește determinată. Compozitorii, cu sensibilele lor antene, au fost totdeauna în fruntea celor care au știut să-și adapteze mijloacele de lucru necesităților vremii în care au trăit și creat.

Forme muzicale, genuri, limbaj muzical, relația sunet cuvînt au rămas totdeauna fidele realităților pe care le ilustrau prin sunet și cînt.

Concomitent, ele nu pot fi pe deplin înțelese decît atunci cînd ne aflăm în posesia unor minime cunoștințe teoretice despre muzică. Știința formelor presupune deci ca noțiuni precum:

tonalitate, intervale, armonie, acorduri, alături de unele succinte cunoștințe de istorie, să fie în prealabil însușite. Iată pentru ce prezenta scriere, fără a se adresa specialiștilor, se vrea un ghid pentru melomani și amatori avizați. Ar fi o reală bucurie dacă ea va aduce un spor de lumină întru descifrarea tainelor care ne asaltează auzul din momentul cînd dirijorul a ridicat bagheta spre a da glas muzicii în sălile de concert.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVA

Pentru cei ce doresc să aprofundeze unele cunoștințe referitoare la arhitectura, analiza și evoluția formelor muzicii, se pot recomanda spre consultare următoarele lucrări neincluse sau sumar citate în notele de la subsolul paginilor:

- Begge, S. Die Symphonie in ihrer historischen Entwicklung (lipsește anul, locul și editura).
 Berger, W.G. Muzica simfonică barocă-clasică. București, Edit. muzicală, 1967.
 Berger, W.G. Estetica sonatei clasice. București, Edit. muzicală, 1981.
 Botstiber, H. Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen. Breitkopf/Hartel, 1913.
 Brumaru, A. Vîrstele Euterpei. Clasicismul. București, Edit. muzicală, 1972. Bughici, D. Formele și genurile muzicale. București, Edit. muzicală, 1962. Bughici, D. Suita și sonata. București, Edit. muzicală, 1965.
 Bughici, D. Formele muzicale: Liedul, Rondoul, Variațiuni, Fuga. București, Edit. muzicală, 1969.
 Ciorteș, Tudor. Cvartetul de Beethoven. București, Edit. muzicală, 1968. Comes, L. Melodica Palestriniană. București, Edit. muzicală, 1971. Eisicovits, M. Polifonia vocală a Renașterii. București, Edit. muzicală, 1966.
 Feretti, Paolo, Estetica gregoriană. Pontificio istituto di Musica sacra. Roma, 1934.
 Gardonyi, Z. A zenei formák világa. Budapest, 1963.
 Gastoué, A. Arta gregoriană. București, Edit. muzicală, 1967.
 Grabner, H. Lehrbuch der musikalischen Analyse. Leipzig (Serie 8836)
 Gulke, Pet. Monche, Burger, Minnesänger. Leipzig, Koehler/Amelang, 1975.

114

- Leichentritt, Hugo. Musikalische Formenlehre. Leipzig, 1950.
 Mazel, L. Stroenie muzikalnih proizvidenii. Moscova, Muzgiz, 1960.
 Popovici, Doru. Arta trubadurilor. București, Edit. muzicală, 1974.
 Popovici, Doru. Cîntec flamand. București, Edit. muzicală, 1971.
 Riemann, H. Handbuch der Kompositions-Lehre. Berlin, 1920.
 Siklos, A. Zenei formatan. Budapest, 1912.
 Stockmeier, Wolfg. Musikalische Formprinzipien. Köln, H. Gerig, 1967.
 Stohr, Rich. Musikalische Formenlehre. Siegel Verlag.
 Toduță, S. Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach, voi. I, București, Edit. muzicală, 1969.
 Toduță, S. Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach, voi. II, București, Edit. muzicală, 1973.
 Toduță, S. Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach, voi. III, București, Edit. muzicală, 1978.
 Vogt, Hans. Neue Musik seit 1945. Philipp Reclam Jr. Stuttgart, 1972.
 Warren, Kirkendale. Fuge und Fugale in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik. Tutzing, 1966.
 Westphal, Kurt. Der Begriff der Musikalischen Form in der Wiener Klassik. Giebing, 1972.

RESUME

Le présent ouvrage se propose d'offrir à ses lecteurs une image des plus fideles sur l'origine, le développement et la constitution des formes musicales. Ayant comme point de départ les données offertes par les études théoriques concernant les recherches qui, durant les derniers siècles ont eu comme objet la théorie générale de la forme, l'auteur tâche d'en formuler une définition. Parallèlement on observe les parties composantes des formes musicales, leur nombre, de même que la manière selon laquelle elles s'accouplent. Un problème particulièrement examiné est celui des sources premières des différentes catégories de forme: le choral, la chanson, la danse et l'improvisation. Les voies que ces catégories ouvrent pour le développement de la musique représentent autant de moments distincts pour l'univers des formes. Du lied à la sonate et à la symphonie, ces voies représentent de vrais groupes de musique, ayant des caractéristiques, -os bien définies.

Les chapitres consacrent à l'énumération et à la description de chaque forme principale à part, traitent: de petites formes bipartites et tri-partites, de grandes formes tritrophiques (ci-inclus la détermination des typologies qui concernent le trio comme strophe médiane ou bien une autre formation), le rondeau. Les variations, la sonate, la symphonie et le concerto. Tout cela étant envisagé aussi au point de vue de la constitution formelle que structurale-morphologique. Au préalable on a évidemment débattu les problèmes complexes que la période musicale, la phrase musicale et le motif musical présentent au chercheur.

Le chapitre consacre au rapport entre les genres, les styles les formes musicales, le langage musical et la terminologie de spécialité, met en discussion une question d'un intérêt particulier. L'auteur souligne que les disputes concernant les liaisons établies entre les catégories ci-dessus mentionnées, loin d'être épuisées, suscitent de nouvelles questions et de vifs débats.

Par la suite, l'ouvrage traite du problème assez controversé de la fugue, que l'auteur place dans le contexte du style baroque et des styles précédents. La fugue est envisagée comme un point culminant du développement de la polyphonie à partir du moyen-âge jusqu'à J.S. Bach. Elle est précédée par les motets et les madrigaux de la Renaissance, aussi bien que par les pièces instrumentales comme le „ricercare” et le „canzone” instrumental. En étroit rapport avec l'architecture sévère de la fugue, on présente de manière antithétique, une autre groupe de pièces: celles ayant un aspect général d'improvisation ou provenant de cet important procédé de la musique depuis toujours.

146