

LIVIA TEODORESCU – CIOCĂNEA

*Tratat
de
Forme și analize muzicale*

Ediție revizuită

Editura Muzicală

GRAFOART

2014

Motto:

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

Nichita Stănescu
„Semn 1” (Noduri și Semne)

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

Marco Polo describes a bridge, stone by stone.
But which is the stone that supports the bridge? Kublai Khan asks.
The bridge is not supported by one stone or another, Marco Polo answers,
but by the line of the arch that they form.
Kublai Khan remains silent, reflecting. Then he adds: *Why do you speak to me of the stones? It is only the arch that matters to me.*
Polo answers: *Without stones there is no arch.*

Italo Calvin
Invisible Cities

Prefață

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Livia Teodorescu - Ciocănea

CUPRINS

PARTEA 1: FORMA ȘI ANALIZA MUZICALĂ / 19

Capitolul 1: Forma și limbajul muzical / 19

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

Capitolul 2: Percepția formei în muzică / 25

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

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

Capitolul 3: Analiza morfologico-sintactică muzicală / 39

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

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

Capitolul 4: Tipologiile formelor muzicale / 103

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

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

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

Capitolul 5: Liedul - Gen și Formă / 125

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

Capitolul 6: Menuet / Scherzo / 149

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

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

Capitolul 7: Rondo-ul / 155

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

Capitolul 8: Tema cu variațiuni / 167

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

Capitolul 9: Sonata / 185

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

Capitolul 10: Aplicații ale formei de sonată în genul cameral

Forma de sonată în cvartetul instrumental;

Extensii stilistice: Béla Bartók / 215

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

PARTEA a 4-a: STUDIUL FORMELOR POLIFONICE

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

Capitolul 11: Forme și genuri polifonice vocale / 219

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

- 11.8. Extensii stilistice în limbajul sec. XX. Exemplu de analiză:
 Penderecki *Oratoriul „Dies Irae”* / 231
- 11.8.1. Elemente de limbaj în lucrarea vocal simfonică *Dies Irae* de
 Penderecki / 232
- 11.8.2. Analiza părții I *Lamentatio* din oratoriul *Dies Irae* de
 Penderecki / 232

Capitolul 12: Forme și genuri polifonice instrumentale ale Barocului:

Invențiunea și Fuga / 235

- 12.1. Invențiunea / 235
- 12.2. Fuga / 236
- 12.2.1. Tipuri de fugă / 236
- 12.2.2. Construcția arhitectonică a fugii / 238
- 12.2.3. Zona expozitivă / 242
- 12.2.4. Zona evolutivă (Divertismentul sau Dezvoltarea) / 245
- 12.2.5. Zona revenirii tonale / 245
- 12.2.6. Tehnici variaționale / 245
- 12.3. Exemple de analiză (Bach *Invențiunea nr.1* (2 voci);
 Bach *Fuga în Do* caiet I) / 246
- 12.4. *Arta Fugii* de Bach / 248
- 12.4.1. Tipologia fugilor în *Arta Fugii* de Bach / 248
- 12.4.2. Exemplu de analiză: Bach *Arta Fugii, Fuga nr.5* / 249
- 12.5. *Ludus tonalis* de Hindemith / 250
- 12.5.1. Exemplu de analiză:
 Hindemith *Ludus tonalis* Fuga nr 1 în Do / 251
- 12.6. Shostakovich *24 Preludii și Fugi* / 252
- 12.6.1. Exemplu de analiză: Shostakovich *Fuga nr. 2* / 253

Capitolul 13: Variațiuni polifonice.

Forme variaționale polifonice de tip continuu:

Passacaglia și Ciaccona / 255

- 13.1. Tipuri de variațiuni continue polifonice;
 Passacaglia și Ciaccona / 255
- 13.1.1. Passacaglia. Caracteristici generale / 256
- 13.1.2. Ciaccona. Caracteristici generale / 256
- 13.1.3. Tipuri de structuri ostinate / 256
- 13.2. Passacaglia și Ciaccona: deosebiri și asemănări / 257
- 13.3. Strategia de ansamblu a formelor variaționale polifonice:
 Passacaglia și Ciaccona / 258
- 13.4. Exemple de analiză / 259
- 13.4.1. Bach *Passacaglia și Fuga în do minor pentru orgă* / 259

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

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

Capitolul 14: Suita instrumentală barocă / 265

14.1. Tipologia suitelor instrumentale în Baroc / 265

14.2. Caracteristicile principalelor dansuri instrumentale / 266

14.3. Racordarea dansurilor instrumentale la dezvoltarea formelor clasice / 267

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

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

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

Capitolul 15: Genul concertant – Concertul instrumental / 271

15.1. Concertul instrumental. Generalități / 271

15.2. Concerto grosso / 271

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

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

15.4. Concertul instrumental clasic / 275

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

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

15.5. Concertul instrumental romantic / 279

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

15.6. Concertul modern și contemporan / 280

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

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

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

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

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

15.8. Forma de Lied Complex în Concertul instrumental / 288

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

Capitolul 16: Genul simfonic - Simfonia / 291

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

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

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

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

Capitolul 18: Metode de analiză a formelor tonale / 315

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

Bibliografie / 331

Partea 1

Forma și analiza muzicală

Capitolul 1

Forma și limbajul muzical

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

Conținut:

Definirea termenilor:

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

Categorii sintactice muzicale

Forma muzicală

1.1. Definirea termenilor

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

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

Capitolul 2

Percepția formei în muzică

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

Conținut:

Noțiuni de percepție a formei în procesul audiției

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

Noțiuni de percepție a formei în procesul analitic

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

Exemple muzicale comentate

2.1. Noțiuni de percepție a formei în procesul audiției

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

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

Partea a 2-a

Structuri și arhetipuri ale formelor muzicale

Capitolul 3

Analiza morfologico-sintactică muzicală

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

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

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

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

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

3.1. Fraza muzicală¹

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

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

Capitolul 4

Tipologiile formelor muzicale

4.1. Criterii generale de clasificare a formelor muzicale

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

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

a. Tipologia formelor după Sistemul intonațional

FORME TONALE

FORME ATONALE

FORME MODALE

FORME SPECTRALE

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

b. Tipologia formelor după Categorie sintactică

FORME MONODICE

FORME OMOFONE

FORME POLIFONE

FORME HETEROFONE

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

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

Partea a 3-a
Studiul formelor tonale omofone
vocale și instrumentale

Capitolul 5

Liedul – Gen și formă

5.1. Liedul ca arhetip formal. Tipologie

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

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

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

¹ vezi. Cap. 4 "Tipologiile formelor muzicale"

Capitolul 6

Menuet / Scherzo

Dintre aplicațiile formei de lied tripartit complex (compozit) se disting Menuetul și Scherzo-ul clasic. *Forma tripartită complexă* reprezintă tiparul structural și tonal al menuetelor și scherzo-urilor intrate în componența genului de sonată sau de simfonie. Menuetul și Scherzo-ul clasic sunt totodată forme tripartite *compozite*, datorită contrastului tematic și tonal (de mod) adus în *Trio*, respectiv în secțiunea mediană.

6.1. MENUETUL este la origine un dans popular francez care a pătruns în sec. XVI-XVII în muzica instrumentală. Menuetul provine ca denumire din cuvântul francez "*menu*" care înseamnă delicat.

Suita instrumentală barocă introduce acest dans alături de celelalte piese provenite la rândul lor din dansuri cu origini diferite (v. Bach: *Suite franceze*, *Suite engleze*, etc.). Menuetul din suita barocă este un dans cu metru ternar și tempo moderat, formă bipartită sau uneori tripartită simplă, monotematică. În anumite suite baroce apar două Menuete: Menuet I și Menuet II. În suita franceză nr. 3 în si minor de Bach, Menuetul este urmat de Trio - de fapt, Menuetul II. Trio-ul diferă ca tempo, este modulant (iv, III) dar se încheie în tonalitatea de bază. La sfârșit apare indicația: Menuet da capo. Această situație a condus la o unitate formală superioară, care încorporează trei forme simple, bi sau tripartite (în baroc, de regulă bipartite). Se crează astfel o formă ternară complexă, sau *compozită*.

MENUETUL BAROC

Menuet I (A)		Menuet II /Trio (B)		Menuet da capo (A)	
: a ₁ :	: a ₂ :	: b ₁ :	: b ₂ :	a ₁	a ₂
t ₀ ¹	t ₁ - t ₀	t ₀ ~ (iv, III)	t ₁ - t ₀	t ₀	t ₁ -t ₀
		(omonimă)			

¹ Convenții grafice: t₀ = tonalitatea de bază; t₁ = prima tonalitate diferită de tonalitatea de bază; etc;

Capitolul 7

Rondo-ul

Rondo-ul este un gen și totodată o formă muzicală de tipul formelor cu refren, de factură omofonă (monodie acompaniată).

Originea acestei forme este dansul popular francez "rondeau" (sec. XIII-XIV) care se dansa în cerc. Totodată, existau cântece franceze și italiene polifonice care alternau un *cuplet* cântat de soliști cu *ritornello* (refren cântat de ansamblu) și care purtau numele de "rondeau" sau "rondo". În epoca barocă, rondo-ul va deveni unul dintre dansurile instrumentale de proveniență populară incluse în alcătuirea suitelor. Structura acestuia poate fi gândită ca o extindere a ideii de revenire tonală și tematică din forma tripartită cu repriză ABA. În cazul rondo-ului, contrastul și revenirea se produc de mai multe ori: A BA CA DA, etc.

O formă care are o "constantă și o variabilă" reprezintă una dintre paradigmele gândirii muzicale universale, care răspunde unei necesități a percepției muzicale, în general.

7.1. Elementele structurale ale Rondo-ului. Rondo-ul se caracterizează prin alternanța dintre 2 tipuri de structuri:

1. Refren (structură repetabilă)

2. Cuplet (structură variabilă)

Refrenul este o structură bine individualizată tematic și delimitată printr-o cadență. Acesta are o formă proprie, (bipartită, bipartită cu mică repriză, tripartită la nivel de frază sau perioadă, etc.), afirmă tonalitatea de bază și se repetă quasi-identice pe parcursul lucrării. Refrenul, la fiecare apariție, poate fi complet sau incomplet, variat ornamental și uneori chiar adus în altă tonalitate (asemenea falsei reprize). Refrenul se găsește întotdeauna la începutul rondo-ului și se va repeta pe parcursul lucrării de cel puțin 2 ori. Prin faptul că se repetă de "n" ori, refrenul are un caracter *repetabil și constant* tonal și tematic.

Capitolul 8

Tema cu variațiuni

8.1. Tema cu variațiuni: formă / gen

O lucrare muzicală care se realizează în întregime prin procedee variaționale, aplicate unei teme unice cu caracteristici bine definite se numește *Temă cu variațiuni*.

Procesul variațional este prezent în general în toate tipurile de forme, fiind unul dintre factorii fundamentali care contribuie la elaborarea unei compoziții muzicale și care asigură unitatea și organicitatea acesteia. Îl întâlnim în secțiunile dezvoltătoare ale unei sonate, în reprizele așa-numite *dinamice*, (reprize variate), în reluările refrenului în forma de rondo, dar și la nivelul formelor mici. Reluarea variată a unei fraze sau a unei perioade, sau reluarea variată a primei articulații într-o formă tripartită, etc. toate aceste situații demonstrează importanța *variației* în procesul compozițional.

Tema cu variațiuni este un exemplu de generalizare a procesului variațional, proces care trece în prim planul expunerii muzicale.

În funcție de sintaxa care predomină și de epoca în care au fost create, variațiunile sunt *polifonice* (ale barocului) sau *omofone* (clasice).

Polifonia și preclasicismul au generat formele variaționale polifonice continue (*Passacaglia și Ciaccona*) iar omofonia și clasicismul formele variaționale omofone discontinue (*Tema cu variațiuni*). Deși au ca trăsătură comună generalizarea procesului variațional, cele două tipuri de forme variaționale se deosebesc prin următoarele caracteristici:

- ◆ în *variațiunile omofone* există o constantă la nivelul armonic (structura de bază armonică, respectiv relațiile funcționale din debutul și din încheierea temei), variabil fiind nivelul de suprafață ritmico-melodic, pe când în *variațiunile polifonice* - bazate pe tehnica basului ostinat - constanta este de ordin melodic (repetarea aceleiași melodii cu funcție de temă în bas), ceilalți parametri fiind variabili, inclusiv cel armonic;
- ◆ *variațiunile omofone sunt discontinue*, adică autonome, delimitate, cu început și sfârșit propriu (cadență finală proprie) și sunt, de regulă, numerotate; *variațiunile polifonice sunt continue*, cu înlănțuire conjunctă, ne-numerate;

Capitolul 10

Aplicații ale formei de sonată în genul cameral

Forma de sonată în CVARTETUL instrumental

Extensii stilistice: Béla Bartók

Forma de sonată se regăsește în partea I din majoritatea lucrărilor de muzică de cameră clasice, romantice și chiar ale sec. XX, pentru diverse tipuri de formații precum: trio-uri, cvartete, cvintete, sextete, septete, etc. Acest capitol își propune o extensie stilistică, prin analiza primei părți din Cvartetul nr. 2 de Bartók.

Pentru studiul elementelor de limbaj bartokian se recomandă analiza pieselor pentru pian cuprinse în lucrarea cu caracter didactic MIKROKOSMOS. Aceste piese vor fi analizate după următorul plan de analiză:

10.1. Algoritm de analiză a limbajului bartokian:

1. *sistemul intonațional*: moduri; tonalități; bi-tonalism; bi-modalism; moduri complementare; operațiuni cu moduri (intersecții, reuniune¹); module de cluster; totalul cromatic; etc.
2. *sintaxa*: polifonică, omofonă, monodică, heterofonică sau combinații.
3. *configurația ritmică*: formule ritmice generatoare; pulsații unitare sau diferite; poliritmii; operațiuni de variație ritmică (augmentare, diminuare, divizare, concentrare, recurență ritmică, ritmuri non-retrogradabile, etc.)
4. *observații cu privire la metru*: omogen, eterogen, unitar, alternativ, poli-metrii, etc.
5. *nivele structurale*: segmentarea în unități structurale (rânduri melodice, motive, celule, etc); delimitarea secțiunilor; codificarea secțiunilor (ab, aba, etc)
6. *forma generală* – încadrarea lucrării în tiparele de forme cunoscute

¹ Vieru, A; "Cartea modurilor", Editura Muzicală București 1980.

Partea a 4-a

Studiul formelor polifonice vocale și instrumentale

(Evul mediu, Renaștere, Baroc –
extensii stilistice în Clasicism și sec. XX)

Capitolul 11

Forme și genuri polifonice vocale

11.1. Conceptul de Polifonie

Polifonia este o sintaxă muzicală care se definește prin suprapunerea mai multor linii melodice cu evoluție independentă pe axa orizontală dar controlate de un proces armonic comun pe axa verticală.

Evoluția pe axa orizontală reprezintă *forța cINETICĂ*, forță care propulsează discursul muzical. Planul vertical armonic semnifică *forța de COEZIUNE* a materialului muzical.

Structura fundamentală care stă la baza construcției polifonice este *melodia*. Aceasta reprezintă organizarea înălțimilor și a duratelor pe axa orizontală a desfășurării muzicale.

Melodia este exprimarea *monodică* a unei idei muzicale - la o singură voce, la unison sau unison multiplicat în octave. *Monodia*, ca formă străveche de expresie artistică orală, avea un caracter liber, în permanentă transformare, datorat lipsei suportului grafic al notației muzicale. Prin tradiția orală se transmiteau anumite prototipuri structurale melodice care erau preluate în creația colectivă și interpretate în grup (Comes, 1984).

Instabilitatea și imprecizia liniilor melodice executate în grup au produs pe axa verticală o diversificare a înălțimilor. Din cântarea monodică în grup au rezultat 2 tipuri de sintaxe: *heterofonia și polifonia*. Aceste sintaxe se regăsesc atât în tradiția populară cât și în cea cultă. Originile polifoniei culte se găsesc în practicile muzicilor tradiționale de tip oral, numite *polifonie populară sau primitivă*.

Capitolul 12

Forme și genuri polifonice instrumentale ale barocului – Invențiunea și Fuga

12.1. Invențiunea

Invențiunea este o formă polifonică la 2 sau 3 voci, dedicată unui instrument cu claviatură (clavecin, pian), fiind cristalizată dintr-o practică improvizatorică.

În afară de lucrările denumite explicit *invențiuni*, precum *Invențiunile la 2 voci*, sau *Invențiunile la 3 voci* (numite și *Sinfonii*), acest tip de scriitură se regăsește și în anumite preludii din *Clavecinul binetemperat* sau mișcări din sonate sau partite de Bach.

Bach, prin invențiunile sale la 2 sau 3 voci, crează un tipar care se aseamănă sub anumite aspecte cu fuga.

Pe ansamblu, invențiunile pot fi secționare binar sau ternar, în funcție de cadențele bine definite care reliefează planul tonal, astfel:

A. Parte expozitivă

B. Parte evolutivă și Cadența finală (Coda)

sau:

A. Parte expozitivă

B. Partea evolutivă

A. Revenirea tonală și tematică

Spre deosebire de fugă, la care revenirea tonală este adeseori și tematică, la invențiune revenirea este mai mult tonală.

Caracteristici: Invențiunea se caracterizează prin folosirea cu predilecție și aproape continuă a unui număr restrâns de motive sau chiar a unui singur motiv. Invențiunea are o temă unică, scurtă, la nivel de motiv sau grup motivic, având un număr prestabilit de voci. Tema se imită la intervale de 8^{vă}, 5^{tă} sau 4^{tă}, ascendente sau descendente. Spre deosebire de fugă, subiectul invențiunii poate debuta concomitent cu contra-subiectul, ceea ce face uneori dificil de stabilit care este tema propriu-zisă.

Capitolul 13

Variațiuni polifonice

Forme variaționale polifonice de tip continuu:

Passacaglia și Ciaccona

13.1. Tipuri de variațiuni continue polifonice: Passacaglia și Ciaccona

Variațiunile polifonice de tip continuu se construiesc pe o temă restrânsă ca dimensiuni (unitate structurală melodică sau melodico-armonică la nivel de frază sau cel mult 2 fraze) și au la bază principiul *ostinato-ului*. Trecerea de la o variațiune la alta se face fără nici o întrerupere, prin conjuncție. Structura melodico-armonică având funcție de temă controlează macrostructura lucrării, prin continua repetare.

Există două principale categorii de variațiuni continue, în funcție de tipul de structură ostinată:

1. *variațiuni pe un bas ostinat (structură melodică ostinată)*
2. *variațiuni pe armonii ostinate (structură armonică ostinată)*.

Passacaglia și Ciaccona¹ sunt forme polifonice variaționale continue, care au la bază o *structură ostinată*. Având ca repere *Passacaglia și Fuga în do minor pentru orgă și Chaconne din Partita a II-a în re minor de Bach*, se poate afirma că diferența dintre cele două forme variaționale polifonice constă în tipul de structură ostinată pe care acestea se construiesc. Astfel, Passacaglia se bazează pe o *structură melodică ostinată* aflată în bas, pe când Ciaccona pe *structura armonică* a temei, care devine structură ostinată.

Passacaglia și Ciaccona își au originea în dansurile cu același nume de proveniență hispano - italiană și care, în sec. al XVII-lea, au intrat în componența suitelor instrumentale, în muzica de balet (Lully, Rameau) precum și în muzica vocală (Monteverdi). Ambele sunt scrise în tonalități minore.

Formele polifonice variaționale continue precum Passacaglia și Ciaccona utilizează raportul dintre Repetare și Variație în mod diferit față de Tema cu variațiuni omofonă clasică.

¹ It. *Passacaglia și Ciaccona*; fr. *Passacaille, Chaconne*; sp. *Pasacalle, Chacona*

Capitolul 14

Suita instrumentală barocă

14.1. Tipologia suitelor instrumentale

Suita instrumentală în Baroc era alcătuită dintr-o succesiune de dansuri cu origini diferite. O suită se caracterizează prin unitate tonală, contrast agogic, varietate metrică și ritmică rezultată din diferitele configurații ritmico-melodice specifice dansurilor originale. Din punctul de vedere al formei, dansurile instrumentale au o alcătuire *bipartită continuă*. Cele mai frecvente tipuri de forme bipartite sunt *bipartitele simple*, mai rar *bipartitele cu rimă* (v.4.5. și 5.4.2). Toate piesele care alcătuiesc o suită sunt *monotematice*. Acest lucru se explică prin dimensiunile reduse ale acestora, care nu permit, pe lângă contrastul tonal specific formelor bipartite și un contrast tematic.

Se poate spune că muzica barocului stă sub semnul bipartitismului și monotematismului, spre deosebire de clasicism, care a cultivat tripartitismul și bitematismul¹.

Suitele se mai numeau în Germania *Partite*, iar în Franța *Ordre*.

Suitele sunt de 2 tipuri, în funcție de componența lor interioară: *Suita instrumentală sau Partita și Sonata* - care, în baroc reprezenta de fapt tot o suită, dar cu alte caracteristici. Diferența dintre aceste două tipuri de suite constă în ponderea pe care o au piesele cu caracter dansant față de cele cu caracter abstract. Astfel:

- 1) *Suita instrumentală sau Partita* desemnează o succesiune liberă de dansuri instrumentale, dintre care 4 se constituie în elemente fixe: *Allemande, Courante, Sarabande și Gigue*. Pe lângă acestea apar diferite dansuri precum: Menuet, Gavotte, Siciliana, etc. alternate uneori cu piese pur instrumentale cu caracter abstract (Preludiul, Uvertura, Fantezia) sau cu caracter vocal (Aria);
- 2) *Sonata barocă* (v.9.5.1) restrânge numărul de părți (în general 4 părți) care vor fi majoritatea cu caracter abstract – indicând doar tempo-ul (Adagio, Presto, Allegro etc.) sau pur instrumentale (Fuga, Toccata, etc.). În funcție de modul cum alternează mișcărilor, sonatele baroce sunt de 2 tipuri:

¹ Buciu, D. *Note de curs*

Partea a 5-a
Aplicarea formelor omofone și polifonice
în genul concertant și simfonic

Capitolul 15

Genul concertant

Concertul instrumental

15.1. Concertul instrumental. Generalități

Principiul componistic pe care se bazează genul concertant este alternarea diferitelor tipuri de sonorități emise de două entități timbrale opuse: orchestra și soliști. Opoziția se crează între un timbru orchestral, amplu și un timbru solistic, individualizat. Se realizează un dialog atât timbral cât și dinamic între două corpuri sonore de mărimi diferite: unul de grup și unul solistic. Se obține o relație cvasi-antifonică între un ansamblu instrumental și unul sau mai mulți soliști. Această relație nu este exclusiv antifonică, cele două entități timbrale interferând în multe situații. Astfel, părțile solistice sunt susținute de o parte a orchestrei cu rol de acompaniament, iar solistul sau soliștii, de asemenea, pot participa la părțile atribuite orchestrei. Formele asociate concertului instrumental sunt rezultatul direct al acestei opoziții și totodată alternanțe dintre cele două corpuri sonore, cel orchestral și cel solistic. Schema structurală va ilustra această alternanță și raportul dintre orchestră și soliști.

15.2. Concerto grosso

Odată cu dezvoltarea instrumentelor și mai ales a instrumentelor de coarde, a evoluat și tehnica instrumentală care a condus la apariția violoniștilor virtuozii. Pentru aceștia s-au scris concerte instrumentale la sfârșitul sec. al XVII-lea (Corelli, Albinoni, Torelli) alcătuite dintr-un număr variabil de părți.

Capitolul 16

Genul simfonic – Simfonia

16.1. Evoluția simfoniei¹

Expansiunea ansamblului orchestral s-a produs prin diferite modalități:

- a. multiplicarea timbrală (mărirea numărului de instrumente de același tip);
- b. lărgirea familiilor instrumentale;
- c. introducerea unor instrumente noi;

Acest fenomen de amplificare și diversificare a aparatului orchestral a avut impact și asupra formelor muzicale². Tiparele formale cristalizate în epocile anterioare capătă alte dimensiuni și totodată o mai mare diversitate. Se observă și o mai mare libertate creatoare la nivelul formei, apărând astfel variante atipice.

În capitolul precedent s-a arătat cum *forma de sonată* în genul concertant a fost adaptată celor două entități de natură timbrală: una solistică (timbrul solistic) și cealaltă de grup (timbrul orchestral).

În genul simfonic, *forma de sonată* va fi expresia cea mai pregnantă a ideii de *simfonism*, care implică o dezvoltare organică și complexă a unui material tematic, realizată cu mijloace orchestrale.

Prima parte a unei simfonii clasice sau romantice va avea formă de sonată. Simfonia modernă aduce o serie de libertăți, ajungându-se în epoca contemporană la forme unice (libere).

Simfonia clasică adoptă cea mai apropiată formă de sonată față de modelul clasic (Haydn, Mozart și Beethoven).

Simfonia romantică se remarcă prin 3 mari tendințe:

¹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ed. Stanley Sadie, 1980, cap. "Symphony".

² Teodorescu-Ciocănea, Livia; *Timbrul și Forma muzicală – Evoluția funcționalității timbrului muzical în raport cu evoluția formei*, în revista *Muzica*, Editura UCMR, 1/2002 și *Timbre versus Spectralism*, în *Contemporary music review*, 2003, vol.22, nr. 1, pag. 87-104.

Capitolul 17

Genul liric – Muzica de operă și balet

17.1. Genul de operă

Genul scenic de operă presupune o lucrare pentru voci și orchestră, bazată pe un libret. Spre deosebire de operetă sau musical, opera este în întregime "cântată". O lucrare de operă debutează cu o uvertură și este structurată în mai multe acte, care la rândul lor conțin tablouri și scene (numere).

În general, opera se caracterizează printr-o alternanță între diferite tipuri de structuri:

- a. numere vocale solistice de tip *arie*, *duet*, *terțet*, *cvartet*, etc.;
- b. numere de ansamblu realizate de soliști și cor (uneori, dacă acțiunea se oprește, acest tip de ansamblu se numește *concertato*);
- c. numere *corale*.

Între aceste momente există scene de tip *recitativ*, care au rolul de a dinamiza acțiunea și totodată de a lega între ele numerele muzicale (scene sau tablouri). Recitativele au o funcție *tranzitivă*, iar celelalte momente muzicale solistice sau corale au o funcție *expozivă*.

Recitativul este o structură tipică lucrărilor scenice, bazat pe un text în proză. În aceste momente, *cuvântul* și *acțiunea* trec în prim-planul interesului scenic. Parametrii muzicali sunt aproximați: tempo liber, intonații *cvasi-parlato* sau chiar *parlato*, acompaniamentul schițat doar ca armonii, structura fiind un lanț de fraze.

Recitativul a cunoscut o evoluție de-a lungul istoriei genului. Pot fi distinse două tipuri de recitative (Zamacois, 1977):

1. *recitativo secco* (acompaniamentul este realizat de clavecin, fiind doar sugerat prin acorduri cadențiale plasate la sfârșiturile de fraze; între aceste acorduri, instrumentistul poate improviza pe respectivele armonii, subliniind momentele acțiunii, sau caracterizând personajele; în baroc, recitativul putea fi susținut fie de clavecin, fie de un instrument de coarde grav;
2. *recitativo espressivo* subordonat expresiei vocale, acompaniat de orchestră.

Partea a 6-a

Orientări analitice ale secolului XX

Capitolul 18

Metode de analiză a formelor tonale

Metoda referențial-descriptivă
Metoda pozitivist-constructivistă
Metoda hermeneutică
Metoda energetică
Metoda formală
Metoda structurală
Metoda formal-constructivistă
Metoda holistică (Gestalt Theory)

Incursiunile muzicologice de la începutul secolului XX au pendulat între *impresionismul critic*, preocupat de condițiile exterioare actului creator (ambianță, psihologie) și *structuralismul* aplecat asupra tehnicilor pure de limbaj (Rothfarb, 1992).

18.1. Metoda referențial-descriptivă verbalizează sensurile muzicale prin intermediul termenilor extra-muzicali.

În secolul al XVIII-lea, mai mulți autori au caracterizat și definit conținutul muzicii ca fiind o reflectare a vieții interioare.

Hegel consideră că *“muzica conține subiectivul însuși...” este o pură rezonanță a vieții lăuntrice” ...” ea își extinde domeniul spre a acoperi emoțiile specifice sufletului...” Scopul muzicii este acela de a transpune aceste emoții sufletești în muzică .*

Ferdinand Hand scrie asemănător despre conținutul muzicii *“...muzica este expresia directă a vieții interioare...este simțirea devenită sunet”.*

Bibliografie

[A]

- ADLER, Samuel, 2002: *The Study of Orchestration*, 3rd edition, New York, Norton
 APEL, Willi, 1970: *Harvard Dictionary of Music*, 3rd edition, Cambridge: Harvard University Press

[B]

- BACARABA, P., 1989: *L'analyse Schenkerienne et l'interprétation musicale*, Textes préparatoires au 1er Congrès Européen d'analyse musicale, 21/*Analyse musicale*
 BERGER, W.G., 1979: *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu*, București, Editura Muzicală
 BUCIU, D., 1981: *Elemente de scriitură modală*, București, Ed. Muzicală

[C]

- CADWALLADER, Allen, 1992: Schenker's high-level motives, *Journal of Music Theory*, vol. 36.1.
 CAPLIN, E. W., 1998: *Classical Form – A Theory of Formal Functions for Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York, Oxford, Oxford University Press
 COERDEVEY, A., 1993: L'analyse schenkerienne et ses frontières, *Revue de Musicologie*, nr. 1
 COMES, L., 1984: *Lumea polifoniei*, București, Editura Muzicală
 COMES, L. & ROTARU, D., 1986: *Tratat de Contrapunct vocal și instrumental*, București, Editura Muzicală
 CONE, Edward T., 1968: *Musical Form and Musical Performance*, New York, Norton
 COSMA, O. C., 1967: *Oedip-ul enescian*, București, Ed. Muzicală
 COOK, N., 1987, 1994, 1996, 1997: *A Guide to Musical Analysis*, Oxford University Press

[D]

- DALHAUS, C., 1974: Schoenberg and Schenker, *Proceedings of the Royal Musical Association*
 DELIÉGE, Célestin, 1986: L'analyse Post-Schenkerienne: quand et pourquoi?, *Analyse musicale*, nr. 1

DIBBEN, Nicola, 1994: The Cognitive Reality of Hierarchic Structure in Tonal and Atonal Music, *Music perception*, vol. 12, nr. 1

DEDIU, D., 2004: *Radicalizare și guerrilla*, București, Editura Muzicală

DUNSBY, J. & WHITTALL, A., 1988: *Music Analysis - in theory and practice*, University of London, King's College, London / Boston

[E]

ERICKSON, R., 1975: *Sound structure in music*, Berkeley University of California

[F]

FIRCA, Gh., 1998: *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, București, Editura Muzicală

FORTE, A. and GILBERT, S., 1982: *Introduction to Schenkerian Analysis*, New York, Norton

[G]

GÉDALGE, ANDRÉ, 1987: *Trattato della FUGA*, Milano, Editura Curci

GIULEANU, V., 1986: *Tratat de Teoria Muzicii*, București, Editura Muzicală

GREEN, M. Douglas, 1965, 1979, 1993: *Form in tonal music - an introduction to Analysis*, Ed. Holt, Reinhart and Winston, New York, London

GUILLAME, P., 1937: *La psychologie de la forme*, Paris, Editura Flammarion

GUT, Serge, 1993: Plaidoyer pour une utilisation pondérée des principes riemanniens d'analyse tonale, *Analyse Musicale*, nr. 1

[H]

HALM, A.: *Musicalische Bildung, Wickersdorfer Jahrbuch II*, trad. engl. și comentarii Lee A Rothfarb în *Journal of Music Theory* vol 31, 1992

HANSLICK, E.: *On the Musically Beautiful: A contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music*, trad. în engl. și ed. de Geoffrey Payzant (Indianapolis, 1974)

HEGEL, G.W.Friedrich: *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*, trad. în engl. T. M. Knox (Oxford, 1988)

HERMAN, V., 1982: *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, București, Editura Muzicală

HINDEMITH, Paul, 1945: *The Craft of Musical Composition*, London, Schott

*** *Harvard Dictionary of Music*, 3rd edition, Cambridge, Harvard University Press, 1970

[I]

ILIUȚ, V.: *De la Wagner la contemporani*, vol. 1-4, 1992-1998, Editura Muzicală

UCMR București, vol. 5, 2001, Editura UNMB

[J]

JONAS, Oswald, 1982: *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker: The Nature of the Musical Work of Art*, New York, Longman

[K]

KIRKPATRICK, Ralph, 1953: *Domenico Scarlatti* Princeton, Princeton University Press

KOHS, B. Ellis, 1976: *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis*, Boston, Houghton Mifflin Company

[L]

LEICHTENTRITT, Hugo, 1951: *Musical Form*, Cambridge, Mass.: Harvard UP

LERDAHL, F & JACKENDOFF, R., 1985: Toward a Formal Theory of Tonal Music, *Journal of Music Theory*, vol.39

LERDAHL, F and JACKENDOFF, R., 1983: *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Mass., MIT Press

LORENZ, Alfred, 1966: *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, Tützing: Schneider, 2nd ed., 4 vol.

[M]

MAKREEL, A., 1975: *Dilthey: Philosopher of the Human Studies*, Princeton

MALENGREAU, Thérèse, 1994: A propos de deux études de Chopin op. 10 nr. 12 et op. 25 nr. 11, *Préparation aux épreuves d'analyse musicale*, Editura ESKA

MEEÚS, Nicolas, 1993: Du bon usage de l'analyse schenkerienne, *Analyse musicale*, nr. 1

MEYER, L., 1956: *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press

MEYER, L., 1973: *Explaining Music: Essays and Explorations*, Chicago UP

MOLES, Abraham, 1958: *Théorie de l'information et perception esthétique*, Editura Flammarion, Paris

[N]

NARMOUR E., 1977: Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in *Music Analysis*, Chicago, University of Chicago Press

NATTIEZ, Jean-Jacques, 1975: *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris

NEMESCU, O., 1983: *Capacitățile semantice ale muzicii*, București, Editura Muzicală

NEMOIANU, Virgil,; *Structuralismul*, București, Editura pentru Literatură Universală

NEWMAN, W. S., 1963: *The Sonata in the Classic Era*, Chapel Hill, University of Carolina Press

NICULESCU, Ștefan, 1980: *Reflecții despre muzică*, București, Editura Muzicală

[R]

- RÉTI, Rudolph, 1951, 1962: *The Themantic Process in Music*, New York, Macmillan Publishers Limited
- RIEMANN, H., 1936: *Analysis of Bach's 48 Preludes and Fugues*, London, Augener
- ROSEN, Charles, 1972: *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, London, Faber
- ROSEN, Charles, 1980: *Sonata Forms*, New York, Norton
- ROTHFARB, L. A., 1992: Hermeneutics and Energetics: Analytical alternatives in the Early 1900, *Journal of Music Theory*, vol.36.1
- RUWET, Nicholas, 1972: *Langage, musique, poésie*, Paris, La Seuil

[S]

- Sadal, Yizhak, 1985: *Analyse musicale: par l'oeil ou par l'oreille?*, *Analyse musicale*
- SALZER, Felix, 1962: *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*, New York, Dover
- SAVA, Iosif, 1991: *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*, București, Editura Muzicală UCMR
- SCHENKER, H., 1969: *Five Graphic Analysis*, Dover
- SCHENKER, H., 1979: *Free Composition*, Longman
- SHOENBERG, A., 1970: *Fundamentals of Musical Composition*, Editura Faber and Faber London

[T]

- TEODORESCU-CIOCĂNEA, Livia, 2001: *Timbrul și conexiunile sale cu forma și sintaxa muzicală*, *Teză de doctorat*, Biblioteca Universității Naționale de Muzică București
- TEODORESCU - CIOCĂNEA, Livia, 2002: *Timbrul și Forma muzicală - Evoluția funcționalității timbrului muzical în raport cu evoluția formei*, în *Muzica*, București, Editura UCMR
- TEODORESCU-CIOCĂNEA, Livia, 2003: *Timbre versus Spectralism*, *Contemporary Music Review*, 22 (1+2), pag. 87-104, Taylor & Francis Ltd. Routledge UK
- TEODORESCU-CIOCĂNEA, Livia, 2004: *Timbrul muzical - Strategii de compoziție*, București, Editura Muzicală
- TIMARU, Valentin, 2003: *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Oradea, Editura Universității Oradea

[V]

- VIERU, A., 1980: *Cartea modurilor*, București, Editura Muzicală
- VOICULESCU, D., 2000: *Fuga în creația lui Bach*, București, Editura Muzicală

[W]

- WEBERN, A., 1988: *Calea spre muzica nouă*, București, Editura Muzicală

[Z]

ZAMACOIS, Joaquin, 1977: *Curso de formas musicales*, Span Press Universitaria

*** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. Stanley Sadie, 1980, London, Macmillan Publishers Limited

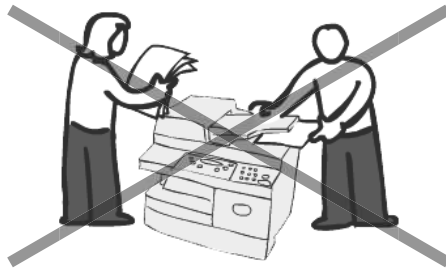
Reviste de muzicologie: Contemporary Music Review, Music Perception, Journal of Music Theory, Journal of New Music Research, Journal of the Acoustical Society of America, Analyse Musicale, Perspectives of New Music, Computer Music Journal, The Psychology of Music, Preparation aux epreuves d'analyse musicale (Eska), Studii de Muzicologie, Revista Muzica

*** Repertoriul din muzica preclasică, clasică, romantică, modernă și contemporană

ACEASTĂ LUCRARE ESTE PROTEJATĂ
DE LEGEA DREPTULUI DE AUTOR !

VĂ MULȚUMIM DACĂ NU VEȚI FOTOCOPIA ACEASTĂ LUCRARE
INTEGRAL SAU PARȚIAL !

RESPECTAȚI EFORTUL AUTORULUI ȘI AL ECHIPEI REDACȚIONALE
ȘI SUSȚINEȚI PUBLICAREA ALTOR LUCRĂRI SIMILARE !



PUTEȚI ACHIZIȚIONA LUCRĂRILE NOASTRE DIN

LIBRĂRIA MUZICALĂ G. Enescu
București, piața Sfinții Voievozi nr. 1
(lângă Liceul de muzică G. Enescu)

SAU

PUTEȚI COMANDA ONLINE VIZITÂND

WWW.LIBRARIAMUZICALA.RO

E-MAIL: GRAFOART1991@GMAIL.COM
TEL.: 0747 236 278 (07-GRAFOART)