



Liana Alexandra

Roumania, Bucarest

LA SYNTAXE HOMOPHONIQUE TONALE - TONAL HOMOPHONE SYNTAX (Résumé du Traité - Treatise Résumé)

About the artist

Liana Alexandra Composer Born: May 27, 1947, Bucharest, Romania Married to Serban Nichifor, composer: http://www.free-scores.com/partitions_gratuites_serbannichifor.htm

Studies

1965-1971 - "Ciprian Porumbescu" University of Music, Bucharest, Composition Department. Awarded the special scholarship "George Enescu"

1974, 1978, 1980, 1984 - international courses of composition at Darmstadt, West Germany

1983 - an USIA stipendium in USA

PhD in Musicology

AT PRESENT: Master in music; Professor at the National University of Music of Bucharest, (teaching composition, orchestration and musical analyses), Member of Duo Intermedia and co-director of the NUOVA MUSICA CONSONANTE-LIVING MUSIC FOUNDATION INC.(U.S.A) Festival, with Serban Nichifor

Selected Works

Symphonic, vocal-symphonic and concert music, music for opera

Symphony I (1971)

Cantata for women's choir and... (more online)

Qualification: PROFESSOR DOCTOR IN COMPOSITION AND MUSICOLOGY

Associate: GEMA - IPI code of the artist : I-000402252-8

Artist page : <https://www.free-scores.com/Download-PDF-Sheet-Music-lianaalexandra.htm>

About the piece



Title: LA SYNTAXE HOMOPHONIQUE TONALE - TONAL HOMOPHONE SYNTAX [Résumé du Traité - Treatise Résumé]

Composer: Alexandra, Liana

Copyright: Copyright (c) Liana Alexandra

Instrumentation: Music theory

Style: Contemporary

Comment: TONAL HOMOPHONE SYNTAX - Treatise Résumé in Romanian language

Liana Alexandra on [free-scores.com](https://www.free-scores.com)



- listen to the audio
- share your interpretation
- comment
- contact the artist

LIANA ALEXANDRA

SINTAXE

OMOFONE TONALE

(2005)

© Liana Alexandra
ISMN 000.72.96.94.37
000.72.96.95.35

Analize și scheme de forme muzicale realizate prin prisma conceptului de creație omofon și genurile care au fost consacrate de-a lungul secolelor în muzica cultă europeană.

Capitolul I

Generalități sintactice

Cele mai mici unități ale discursului muzical sunt:

1. *Figura* este alcătuită, de regulă, dintr-un grup de sunete, ce servesc la acompaniamentul unei melodii. Figura se deosebește de semnificația tematică, sau dezvoltătoare a unui motiv, rolul ei melodic fiind foarte rar. Totuși, în limbajul muzicologic se folosește expresia „figură melodică”, ceea ce semnifică faptul că *figura* poate avea și un caracter melodic.

2. *Pasajul* este o structură bazată pe sunete ce sunt așezate la rând, ascendent sau descendent. Poate avea un ambitus variat, de la câteva sunete la o cantitate mai mare.

3. *Motivul* este considerat ca cea mai mică unitate de expresie muzicală. Un motiv se poate diviza în submotive, iar submotivul în celule. Desigur că terminologia respectivă nu este absolutizantă, dar este frecvent folosită în toate tratatele de forme și este foarte bine aplicabilă în analiza muzicii clasice omofone.

Un motiv, cum este sugerat de sursa sa etimologică, este o motivație a unei idei muzicale – cea mai mică structură de la care evoluează muzica. Dar, spre exemplu, compozitorul francez Vincent d'Indy (1851-1931) menționează motivele esențiale în analizele sale, ca *celule*.

De asemenea, în analize ale muzicii moderne și contemporane, această împărțire a motivelor și submotivelor nu va fi todeauna cea mai judicioasă metodă, ci pur și simplu se vor folosi termenii de microstructură, celulă, configurație, etc. ceva care să evedențieze un desen ritmico-melodic cu o anumită pregnanță.

Posibilități de prelucrare ale motivului.

- a) *Repetarea* pe aceeași treaptă:
- b) *Secvențarea* (repetarea motivului pe o altă treaptă)
- c) *Augmentarea ritmică* (mărirea sau lărgirea duratelor)
- d) *Concentrarea ritmică* (diminuarea sau prescurtarea duratelor)
- e) *Amplificarea melodică* (lărgirea intervalelor componente)
- f) *Diminuarea melodică* (micșorarea intervalelor)

Augmentarea și amplificarea, sau concentrarea și diminuarea pot fi proporționale, sau neproporționale. În augmentarea sau diminuarea proporțională valorile (melodice sau ritmice) se măresc, sau se micșorează după o relație matematică precisă (de exemplu, de 2 ori, de 4 ori, etc.).

În augmentarea sau diminuarea neproporțională, valorile se măresc, sau se micșorează în manieră aproximativă, neregulată.

- g) *Inversarea*: traseele motivului original se inversează, configurația și expresia acestuia, schimbându-se. Spre exemplu, traseele melodice ascendente devin descendente și invers.
- h) *Recurența* reprezintă lectura motivului de la sfârșit, către început, repetându-se strict desenul ritmic și melodic.
- i) *Recurența inversării* reprezintă combinarea procedurilor de la literele g și h.

- j) *Variațiunea ornamentală* : în cadrul motivului apar diferite ornamente melodice,sau variațiuni ritmice.
- k) *Diviziunea motivului,sau eliminarea unor elemente din motiv*: în această situație,se extrag fragmente din motiv,cu scopul de a le prelucra și eventual de a dinamiza discursul muzical.
- l) *Extensia motivului* , se realizează prin adăugare de elemente melodice și ritmice (extensie exterioară) și prin dezvoltare a microstructurilor componente(extensie interioară).

Tipologii de evoluții melodice

- 1) Evoluții cu mers melodic treptat (mers treptat ascendent și mers treptat descendent.
- 2) Evoluții cu oscilații melodice:
 - a) în jurul unei note centrale (ca o circumvoluțiune)
 - b) oscilație în diagonală ascendentă (secvență)
 - c) oscilație în diagonală descendentă (secvență)
 - d) oscilație divergentă (mișcare centrifugă)
 - e) oscilație convergentă (mișcare centripetă)
- 3) Evoluții cu salt melodic.
- 4) Evoluții cu mers treptat și salt melodic (sau invers).
- 5) Evoluții cu linie melodică frântă (prin prezența unui salt și schimbarea direcției de evoluție).

Tema

Tema este considerată o idee muzicală complexă, expresivă, bine conturată, având posibilitatea de a fi dezvoltată. Ea este formată, în general, din unul sau mai multe motive. Tema are o fizionomie caracteristică, pregnantă, conținând organizarea mai multor motive. Nu este exclusă, însă, posibilitatea ca tema să fie construită și printr-un singur motiv.

Elemente sintactice ale structurii discursului muzical

Fraza este considerată o primă unitate de organizare metrică, în cadrul unei forme muzicale. Ea este formată din două, sau mai multe motive și este un segment muzical demarcat totdeauna de o *cadență*. Dacă conceptul de frază din muzica clasică este extins la alte stiluri, aceasta va fi un segment muzical cu o anumită configurație, bine definită, demarcată de o cezură, de o tăietură în text. De altfel, o “frazare” într-un text, înseamnă reliefarea unei configurații cu o anumită pregnanță ritmică, melodică, armonică, polifonă etc.

În muzica tonală, cadențele pot fi următoarele:

- 1) Semicadență (cadență pe treapta a V-a a tonalității de bază)
- 2) Cadență imperfectă (cadență pe treapta I-a, în răsturnarea I-a)
- 3) Cadență pe o treaptă secundară
- 4) Cadență perfectă (relația între treptele I-V-I)
- 5) Cadență plagală (relația între treptele I-IV-I)

Din punct de vedere al structurii frazei, pot exista următoarele situații:

- 1) *Frază pătrată* (organizată pe cvadratură, cu unitate metrică din 4 măsuri, sau multiplii săi, sau subdiviziuni de 2 măsuri).
- 2) *Frază nepătrată* (formată din 3, 5, 6 măsuri).
- 3) *Frază amplificată* (realizată prin lărgirea cadenței, prin pasagii, prin adăugarea unui motiv, cu rol cadențial, prin extensia unui motiv etc.)
- 4) *Frază dezvoltată* (este o frază amplificată în interior, prin prelucrarea motivelor și a subdiviziunilor sale).
- 5) *Lanț de fraze* este un șir de 3, 4, 5, sau mai multe fraze legate între ele prin cadențe interioare, ultima terminând cu o cadență finală perfectă.

Perioada este considerată ca o unitate metrică superioară frazei. Ea este alcătuită din două sau trei fraze, exprimând o idee muzicală complexă.

Perioada simplă, se numește cea formată din două fraze.

Perioada complexă, este cea formată din trei fraze.

În cadrul perioadei simple, cele două fraze se mai numesc și antecedent (F1) și consecvent (F2).

Relația armonică între cele două fraze este fie o cadență perfectă (treapta a V-a-treapta I-a), fie o cadență interioară (pe o treaptă secundară, cadență plagală, cadență imperfectă, etc.)

Din punct de vedere al structurii muzicale, frazele pot fi *identice* (asemănătoare, cu același material muzical), sau *antitetice* (cu material tematic diferit).

Din punct de vedere al tonalității, frazele pot fi arcuite în cadrul unei perioadei, în felul următor:

- perioadă tonal închisă (cu o cadență perfectă, pe treapta I-a, la sfârșitul perioadei);
- perioadă tonal deschisă (cu o semicadență, sau cadență interioară)

Din punct de vedere al distribuirii frazelor în cadrul perioadei pot exista următoarele combinații:

1) distribuție simetrică pătrată:

4 + 4 măsuri

2 + 2 măsuri

8 + 8 măsuri

2) distribuție simetrică nepătrată:

3 + 3 măsuri

5 + 5 măsuri

6 + 6 măsuri

3) distribuție asimetrică:

3 + 4 măsuri

4 + 6 măsuri

5 + 7 măsuri

În cadrul perioadei complexe (cea alcătuită din trei fraze),acestea pot avea următoarea distribuire: f1-f1-f2(aab),f1-f2-f2(abb),f1-f2-f3(abc),f1-f2-f1(aba). De remarcat este faptul că în final apare cadența perfectă, primele două fraze fiind de regulă marcate cu cadențe interioare.

Perioada amplificată (simplă sau complexă) este considerată atunci când fraza a doua, sau a treia sunt lărgite cu un șir de cadențe, printr-un complement cadențial.

Perioada concentrată se realizează în situația în care una din fraze este prezentată mai scurt.

Perioada dezvoltată există atunci când se produce o dezvoltare interioară,prin prelucrarea motivică și a subdiviziunilor acestora.

Dubla perioadă este alcătuită din două perioade, între ele existând o semicadență,iar cadența finală apare doar la sfârșitul perioadei a doua. Altfel spus, din punct de vedere tonal,prima perioadă se constituie într-o amplă structură antecedentă, iar a doua, într-una consecventă. Așadar, cadența diferită între cele două perioade cu același conținut muzical este cea care indică tipul de articulare formală,numit *dublă perioadă*.

Perioada dublu expusă cuprinde o perioadă expusă de două ori, cu același tip de cadență (tonal deschisă, sau tonal închisă). Astfel cele două perioade nu se arcuiesc în tipologia “întrebare și răspuns” din punct de vedere tonal.

Desigur că aceste denumiri de *fraze,perioade*, etc.sunt valabile ca instrumente de analiză, în special pentru muzica tonală. Pentru cea serială,atonală,modală, împărțirea textului se realizează exclusiv din punct de vedere structural, de arcuire a materialului sonor, de anumite respirații, care există în compoziția respectivă.

Capitolul II

Forme omofone simple și compuse

1) *Forma monopartită* este considerată ca o secțiune muzicală bazată pe o singură idee de creație și desfășurată într-o singură tonalitate.

Într-o muzică atonală este vorba de existența unei singure idei (sau structuri) și un singur spațiu modal.

2) *Forma bipartită* presupune ideea de contrast a două teme, a două tonalități, a două structuri. Ea poate fi notată convențional, astfel:



Uneori (și în anumite genuri, cum ar fi cel coral, cu refren-cuplet) se repetă această structură binară și atunci forma se numește *bipartită multiplicată*:

AB AB AB etc.

Forma bipartită cu mică repriză se realizează atunci când B-ul împrumută o frază din A (de cele mai multe ori, a doua frază).



Forma tripartită simplă: se notează **A B A**, așadar este construită din două idei contrastante, cu revenirea celei prime.

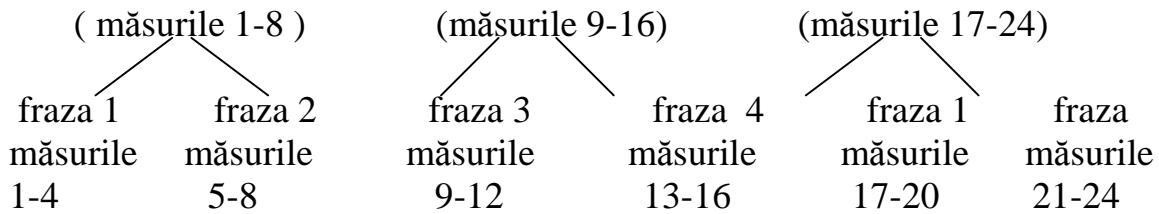
Structura tripartită se poate regăsi la nivel de frază, de perioadă, sau pe suprafețe mult mai ample.

Este forma cea mai frecvent întâlnită în muzică și constituie un principiu general valabil de construcție. Există și o formă tripartită ceva mai rar întâlnită, sub schema **A B C**. De asemenea se poate întâlni și schema **A A B** sau **A B B** (cunoscută cu denumirea de *formă de bar*).

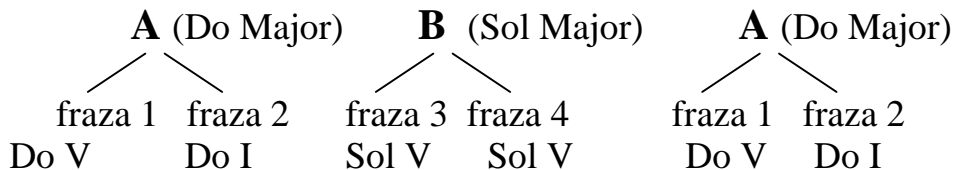
Aplicație practică: Robert Schumann – Album pentru tinerer, piesa nr. 3, "Trällerliedchen".

Compoziția are 24 măsuri, care sunt structurate în următoarea schemă formală:

A B A



Planul tonal este următorul:



Se poate remarca faptul că secțiunea **A** este o perioadă simplă, simetrică, pătrată, tonal închisă. Secțiunea **B** preia aceeași temă, transpusă în Sol Major și este de asemenea o perioadă simplă, simetrică, pătrată, tonal deschisă, iar revenirea structurii **A** readuce materialul tematic din prima parte.

4) *Forma pentapartită (sau tripentapartită)* se prezintă în schemă în felul următor:

A B A B A

Aceasta este de fapt o îmbinare între forma bipartită și tripartită.

Aplicație practică: Robert Schumann-Album pentru tineret, piesa nr.5, “Stückchen“.

Compoziția are 24 măsuri care sunt articulate în următoarea structură:

A B A B A
 (măsurile 1-8) (măsurile 9-12) (măsurile 13-16) (măsurile 17-20) (măsurile 21-24)
 (1 cu auctact) (9 cu auctact) (13 cu auctact) (17cu auctact)(21cu auctact)

Structura pentapartită se arcuiește la nivel de frază, cu excepția primului **A**, care este o perioadă simplă, simetrică, pătrată, tonal închisă.

Planul tonal este următorul:

A B A B A

Do Major Sol Major Do Major Sol Major Do Major
 Fiecare frază este simetrică, pătrată, formată din câte două motive egale ca dimensiuni ale conținutului muzical.

5) *Forma tripartită compusă* presupune ca fiecare secțiune să fie subdivizată în forme bipartite sau tripartite simple (cu contrast tematic și tonal). Așadar, pot exista mai multe variante de scheme tripartite compuse. Condiția minimă pentru o formă tripartită compusă este aceea ca una din secțiuni să poată fi subdivizată în două, sau trei articulații frazale, sau de perioade.

Iată câteva exemple combinatorii:

$\frac{\mathbf{A}}{\mathbf{a \ a1 \ a}}$	$\frac{\mathbf{B}}{\mathbf{b \ b1 \ b}}$	$\frac{\mathbf{A}}{\mathbf{a \ a1 \ a}}$	sau
--	--	--	-----

$\frac{\mathbf{A}}{\mathbf{a \ a1 \ a}}$	$\frac{\mathbf{B}}{\mathbf{b \ b1}}$	$\frac{\mathbf{A}}{\mathbf{a \ a1 \ a}}$	sau
--	--------------------------------------	--	-----

$\frac{\mathbf{A}}{\mathbf{a \ a1}}$	$\frac{\mathbf{B}}{\mathbf{b \ b1 \ b}}$	$\frac{\mathbf{A}}{\mathbf{a \ a1}}$	sau
--------------------------------------	--	--------------------------------------	-----

$\frac{\mathbf{A}}{\mathbf{a \ a1 \ a}}$	$\frac{\mathbf{B}}{\mathbf{b}}$	$\frac{\mathbf{A}}{\mathbf{a \ a1 \ a}}$	sau
--	---------------------------------	--	-----

$\frac{\mathbf{A}}{\mathbf{a \ a1 \ a}}$	$\frac{\mathbf{B}}{\mathbf{b \ b1}}$	$\frac{\mathbf{A}}{\mathbf{a}}$	etc.
--	--------------------------------------	---------------------------------	------

Așadar, pentru a avea o formă tripartită compusă, este suficient ca o singură secțiune să fie compusă (bipartită sau, tripartită).

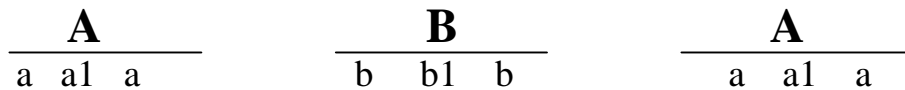
a) Fiecare secțiune (A sau B), este subdivizată în 2 sau 3 părți, fiecare subdiviziune fiind formată din fraze sau perioade, cu o tonalitate proprie.

b) Apare de asemenea contrastul tematic între A și B.

Exemple de analize: Robert Schumann – “Album de piese pentru tineret”, L. van Beethoven – “Bagatele”, Eduard Grieg – “Piese lirice”, George Enescu – “Impresii din copilărie”, Paul Constantinescu – “Fabule”.

Aplicație practică: Robert Schumann – Album de piese pentru tineret, piesa nr 12 “Knecht Ruprecht”.

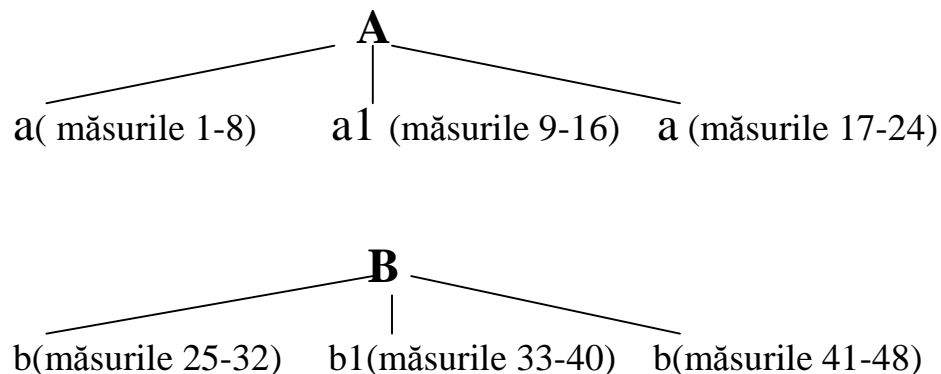
Schema formei de ansamblu este următoarea:



Se poate constata că fiecare secțiune (A, B), este subdivizată într-o altă formă, tripartită simplă, aducându-se un contrast tonal cu fiecare literă mică.

Lungimea secțiunilor este următoarea:

A (măsurile 1-24) **B** (măsurile 25-48) **A** (măsurile 1-24)



Secțiunea A

a) este o perioadă simplă, simetrică, pătrată, tonal închisă. Așadar, are în componență două fraze (F1 și F2), a câte patru măsură. Distribuția microstructurală, în cadrul frazelor, se realizează astfel: măsura 1-structura 1, măsurile 2,3-structura 2 repetată la octavă, măsura 4 este o cadență.

a 1) este alcătuit din două fraze, care se arcuiesc pe ideea model, secvență. Astfel, prima frază, care expune materialul tematic din secțiunea **a**, pe un traseu inversat melodic, este un model, cu cadență în *re*

minor, iar fraza a doua este secvența celei precedente, cu cadență în *Mi Major*. (*Mi Major*, va deveni tonalitate dominantă pentru tonalitatea *la minor*, care este tonalitatea de bază).

a) este compusă, ca și prima secțiune, dintr-o perioadă, simplă, simetrică, pătrată. Materialul tematic este același, diferența apărând din punct de vedere tonal, în sensul că prima frază realizează o inflexiune la subdominantă (măsurile 17-20), iar fraza a doua aduce o cadență tonal închisă, în *la minor* (măsurile 21-24).

Secțiunea B

b)- (măsurile 25-32), este o perioadă simplă (cu două fraze), simetrică, pătrată, modulată (planul tonal fiind pentru Fraza 1 – *Fa Major I-Do Major V*, iar pentru Fraza 2, *Do Major I-Do Major V*).

b 1) (măsurile 33-40), este tot o perioadă simplă, simetrică, pătrată, modulată. Planul tonal, la nivel de fraze, apare în felul următor: *Do Major V-Re Bemol I*, iar apoi, *Re Bemol I-Do Major V*.

b) în prima frază, reia materialul tematic din prima frază a **b-ului** precedent, iar în a doua frază reexpune a doua frază din **b 1**.

Secțiunea A

Reprezintă reluarea identică a primelor 24 măsuri, prin indicația *Da Capo al Fine*.

Forme omofone simple și compuse prezente în muzica de dans.

Formele binare, sau ternare sunt prezente frecvent în dansurile preclasice, care fie sunt piese de sine stătătoare, fie sunt articulate în suite. Aceste tipologii de dansuri se folosesc și în prezent, ele păstrându-și actualitatea.

Cele mai cunoscute dansuri folosite în muzica preclasică cultă sunt: *Allemanda*, *Sarabanda*, *Menuet*, *Gavota*, *Giga*, *Pavana*, *Galliarda*, *Couranta*, *Siciliana*, *Rondo-ul*, *Passpied*, *Rigaudon*, *Bourrée*, *Loure*, *Gigue*.

Acestea sunt dansuri, care se desfășoară în metru binar, sau ternar, astfel: *Allemanda* este măsura de 4/4, *Sarabanda* în 3 / 4, *Menuetul* în 3 / 4, *Gavota* în măsura de 2/2 (originea *Gavotei* se numește *Oranle* și, uneori există două

Gavote, cea de a doua numindu-a Musette), Giga în 3/4, Pavana în 2/2, Galliarda în 3/4, Couranta în 3/4, Siciliana în 6/8, Rondo-ul în 4/4, Passpied în 6/8 și 3/8, Rigaudon în masura de 4/4, Bourrée în 4/4, Loure în 4/4, Gigue în 3/4.

Exemple muzicale: J.S.Bach -6 Suite franceze

Suita nr.1

- partea I-a –Allemande
- partea a II-a –Courante
- partea a III-a –Sarabande
- partea a IV-a –Menuet I
- partea a V-a –Menuet II
- partea a VI-a –Gigue

Suita nr.2

- partea I-a –Allemande
- partea a II-a- Courante
- partea a III-a –Sarabande
- partea a IV-a- Air
- partea a V-a- Menuet
- partea a VI-a- Menuet II
- partea a VII-a-Gigue

Suita nr 3

- partea I-a- Allemande
- partea a II-a- Courante
- partea a III-a- Sarabande
- partea a IV-a- Menuet
- partea a V-a – Anglaise
- partea a VI-a –Gigue

Suita nr.4

- partea I-a –Präludium
- partea a II-a- Allemande
- partea a III-a- Courante
- partea a IV-a –Sarabande

- partea a V-a –Gavotte
- partea a VI-a- Gavotte II
- partea a VII-a -Menuet
- partea a VIII-a -Air
- partea a IX-a –Gigue

Suita nr. 5

- partea I-Allemande
- partea a II-a –Courante
- partea a III-a- Sarabande
- partea aIV-a Gavotte
- partea a V-a –Bourrée
- partea a VI-a-Louré
- partea a VII-a- Gigue

Suita nr.6

- partea I- Allemande
- partea a II-a –Courante
- partea a III-a –Sarabande
- partea a IV-a –Gavotte
- partea a V-a –Polonaise
- partea a VI-a- Menuet
- partea a VII-a- Gigue

Capitolul III

Menuet și Scherzo

Scurte considerații istorice.

Menuetul este o melodie de dans, de origine franceză, folosit în secolele XVII-XVIII.

Tempo-ul în care se execută menuetul este moderat, cu o mișcare continuă, în măsură ternară (3/4). Menuetul a existat ca lucrare de sine stătătoare, sau inclus în alte genuri muzicale, cum ar fi suita preclasică (Johann Sebastian

Bach,Georg Friedrich Händel),dansuri în operă(Jeanne - Philippe Rameau,Christoph Willibald Gluck),școala de la Mannheim (Haydn, Mozart),care l-a introdus în muzica de cameră, cu caracter omofon. Astfel în genul de sonată, sau simfonie,partea a III-a este un menuet.

Cel care a înlocuit *menuetul* cu *scherzo* în muzica de cameră și simfonică este Ludwig van Beethoven (începând cu Simfonia a II-a).

Scherzo-ul este tot o formă tripartită ca și menuetul, este compus tot în măsuri ternare,dar este mai dinamic și a pătruns mult în muzica secolului XIX și XX.

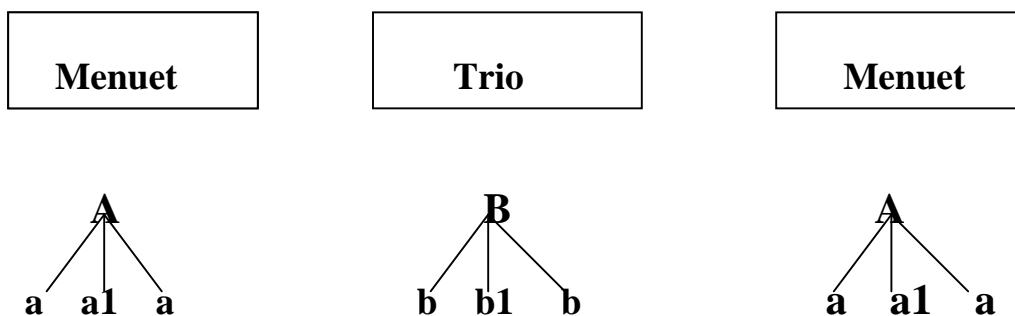
Schema formei de Menuet.

Inițial,menuetul avea o formă bipartită cu mică repriză. Apoi,s-a adăugat un al doilea Menuet(cu contrast tonal și tematic),cu rol asemănător de *double*.

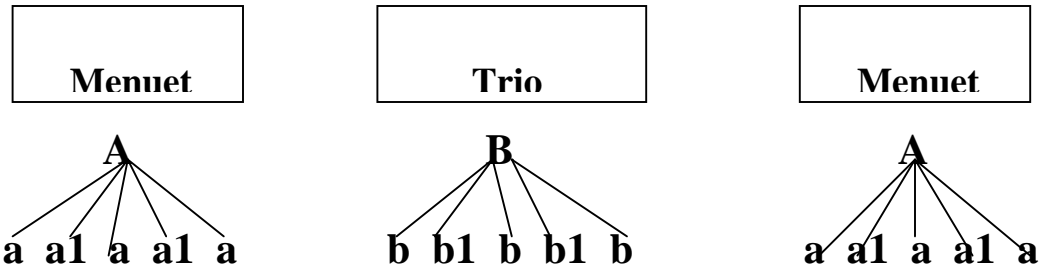
Reluarea primului menuet a generat o structură formală mai amplă și anume un tripartit compus. Uneori, al doilea menuet se cânta de trei soliști, de unde și denumirea de *Trio*. Astfel,schema este următoarea:



Desfăcând schema formei, putem avea mai multe variante ce alcătuiesc tripartitul compus. Cele mai frecvente și complexe forme se prezintă astfel:



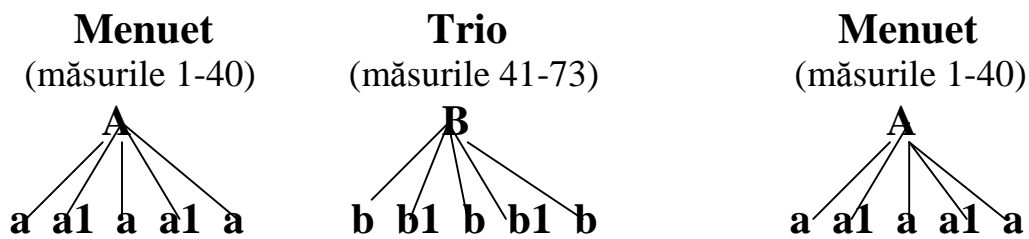
sau:



Scherzo (care înseamnă glumă) este folosit frecvent în muzica clasică, în partea a III-a, în genul sonatei, sau al simfoniei. Poate exista scherzo cu două trio-uri (de exemplu, Robert Schumann în Simfoniile I-a și a II-a), sau piese de sine stătătoare (Frédéric Chopin, „Patru Scherzo-uri pentru pian, sau Paul Dukas în poemul simfonic “Ucenicul vrăjitor”).

Aplicație practică: analiza Menuetului din Sonata pentru pian op.2 nr.1 de L.van Beethoven.

Forma macrostructurală este următoarea:



Fiecare din secțiunile mari (A B A) este la rândul ei o formă tripartită.

Analiza secțiunii A (Menuetto):

a a1 a a1 a
 (măs.1-14) (măs.15-28) (măs.29-40) (măs.15-28) (măs.29-40)

a) (măsurile 1-14) este o perioadă complexă (P1), articulată din trei fraze, înlănțuite pe principiul model-secvență-cadență. Astfel:

F1	F2	F3	+ complement
(model)	(secvență)	(secvență)	cadențial
fa minor	La bemol Major	La bemol Major	
(măs. 1-4)	(măs.5-8)	(măs.9-12)	(măs.13-14)

Înșiruirea frazelor pe tiparul model-secvență-cadență, poate fi interpretată și ca formă de bar, A A B, în contextul întregii perioade.

De asemenea, procesul secvențial este prezent și la nivel microstructural, (motivic), în cadrul unei fraze, deoarece F1 și F2 au fiecare câte trei motive ((motiv 1, motiv 2, motiv 3), ce se derulează tot pe structură secvențială + cadență, deci folosind tot gestul componistic: model (m 1)-secvență (m 2) –cadență (m 3).

a 1) este o perioadă complexă (P 2), alcătuită din trei fraze (F4, F5, F6); F4 (măsurile 15-18), F5 (măsurile 19-24), F6 (măsurile 25-28).

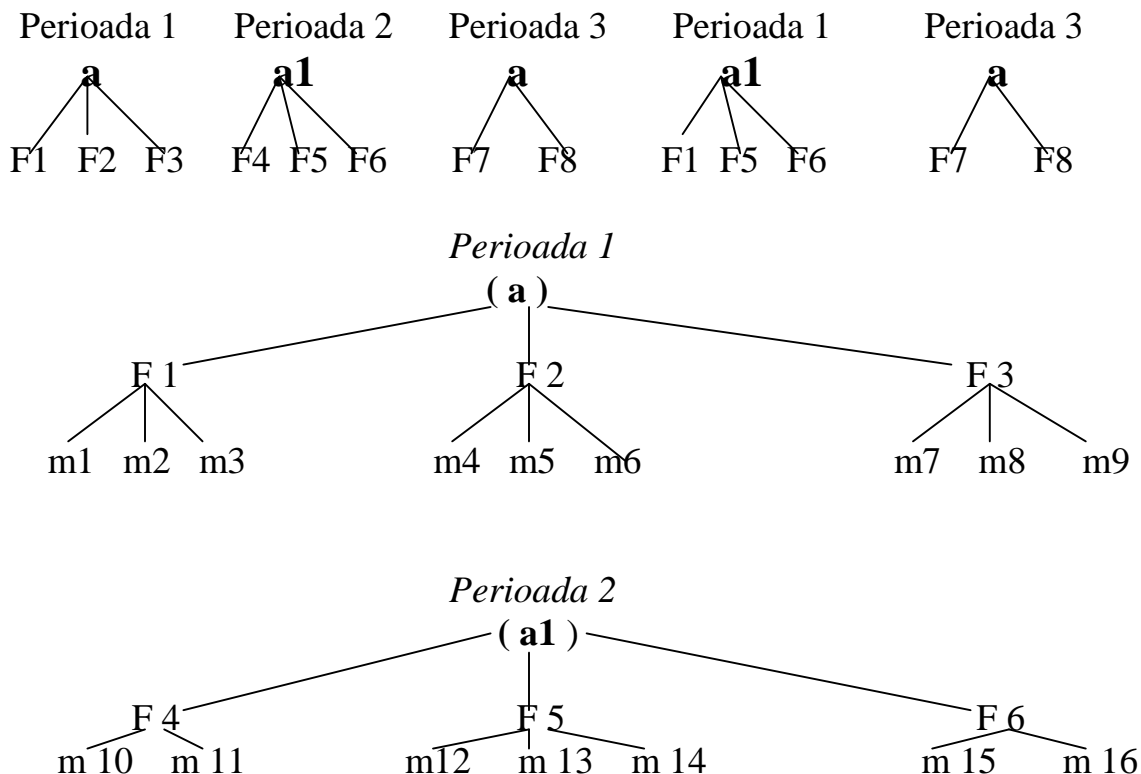
Planul tonal al acestei secțiuni este următorul: F4 (si Bemol minor), F5 (si bemol minor), F6 (fa minor, treapta a V-a).

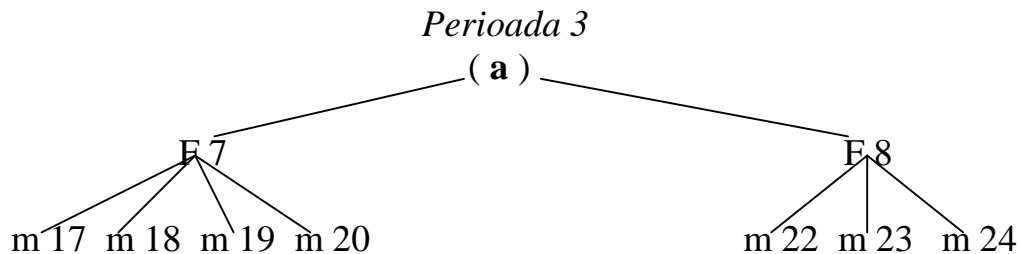
a) Revenirea secțiunii **a** este o perioadă simplă (P3), alcătuită din două fraze, F 7 și F 8: F 7 (măsurile 29-34), F 8 (măsurile 35-40).

În F7, se poate constata apariția unui procedeu imitativ, aplicat la motivul inițial, precum și o dezvoltare prin eliminare.

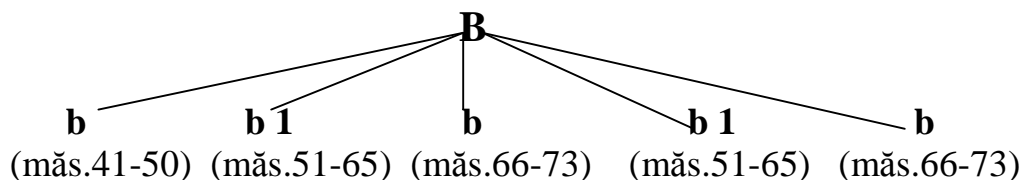
De asemenea, se poate observa folosirea aceluiași material în complementul cadențial, ce urmează F3, în F5 și F8.

Așadar, schema generală a secțiunii **A** (*Menuetto*) este următoarea:





Schema secțiunii **B** (*Trio*):



b (măsurile 41-50), este o perioadă simplă, alcătuită din două fraze, a câte 4 măsuri și un complement cadențial, compus din două măsuri. Din punct de vedere tonal, este o perioadă tonal deschisă.

F1	F2	(complement cadențial)
(măs. 41-44)	(măs. 45-48)	(măs.49-50)
Fa Major	Fa Major-Do Major	

Tipul de scriitură sugerează un contrapunct dublu, prin răsturnarea celor două voci. De asemenea, se poate constata în ambele fraze prezența tehnicii secvențiale la nivel de motiv. Cele două fraze sunt simetrice și pătrate (fiecare având un număr egal de măsuri și anume 4 măsuri).

b1 (măsurile 51-65), este o perioadă complexă alcătuită din trei fraze (4 măsuri + 6 măsuri + 5 măsuri). Din punct de vedere tonal, este o perioadă tonal deschisă.

F 3	F 4	F 5
(măs. 51- 54)	(măs. 55-60)	(măs.61-65)
Do Major I	Do Major I-Fa Major V	Fa Major V

Se păstrează procesul secvențial la nivel de măsură și imitații în cadrul Frazei 5.

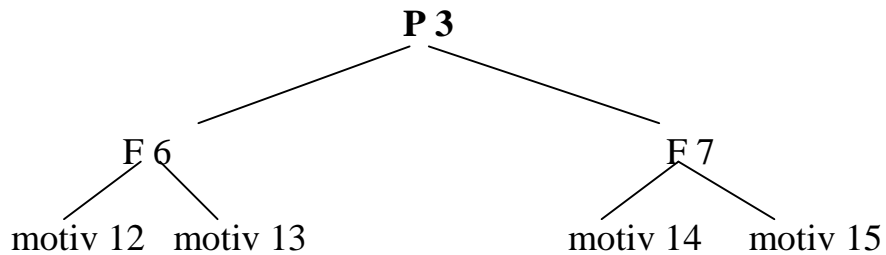
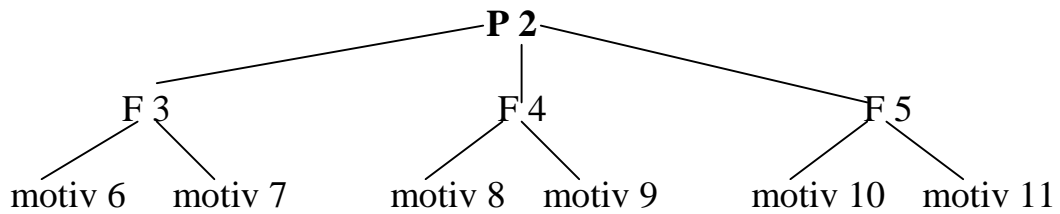
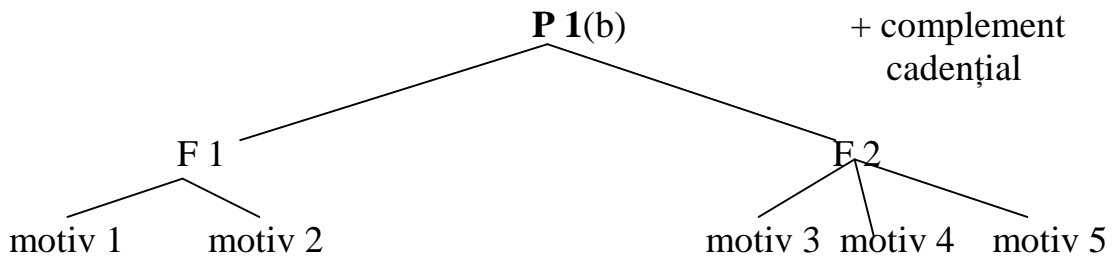
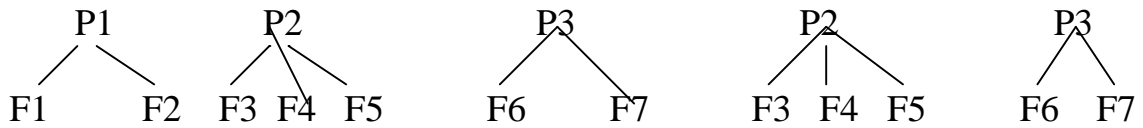
b) (măsurile 66-73), este o perioadă simplă, simetrică, pătrată, tonal închisă.

F 6
(măs.66-69)
Fa Major

F 7
(măs.70-73)
Fa Major

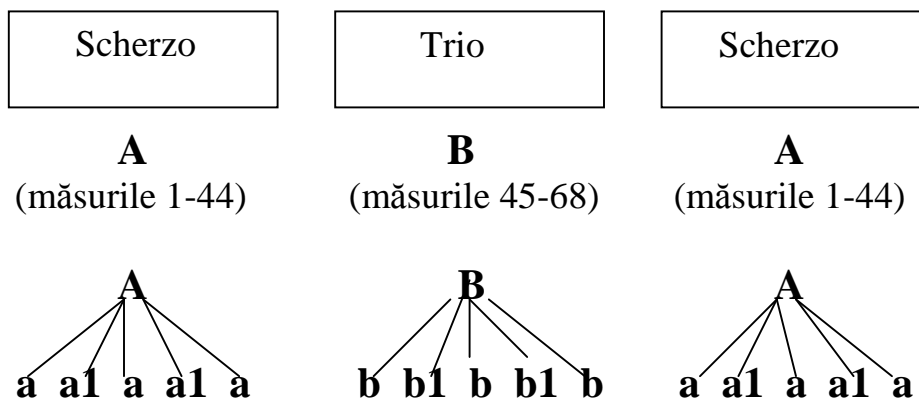
Așadar, schema B-ului este următoarea:

B(Trio)



Aplicație practică: analiza Scherzo-ului din Sonata op.2 nr.2 de L.van Beethoven.

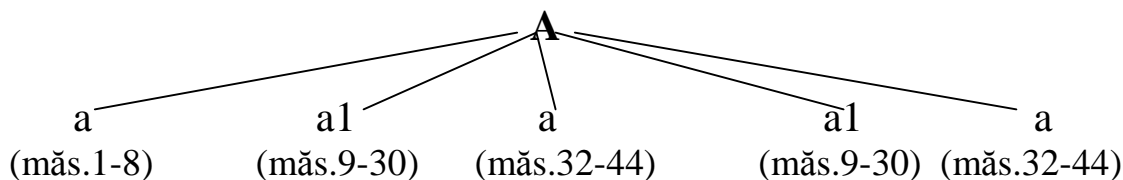
Forma macrostructurală este următoarea:



Fiecare din secțiunile prezentate mai sus (Scherzo-Trio-Scherzo), este o formă tripartită.

Analiza secțiunii A(Scherzo):

Schema formei:



a) (măsurile 1-8), este o perioadă dublu expusă, simplă, simetrică, pătrată, tonal închisă. Este alcătuită din două fraze, F1 (măs.1-4) și F2 (măs.5-8).

F1 (La -Mi)
(antecedent)

F2 (Mi -La)
(consecvent)

Aici, ca în multe situații din muzica clasică, se afirmă prezența principiului de construcție bazat pe structura: model-secvență. (Fraza 1 este model, Fraza 2 este secvență). În cadrul frazelor, motivele sunt prezente la nivel de măsură și anume: trei motive identice expuse pe acordul de La Major și motivul 4, o cadență. Fraza 2 are aceeași configurație metrică.

a 1) este mai lung, are două perioade P2 și P3. P2 (măsurile 9-18) și P3 (măsurile 19-30).

P2(măs.9-18) are două fraze (F3 și F4) și un complement cadențial. F3 (măs.9-12) este modulată (Mi Major – fa diez minor) și F4, tot modulată (fa diez minor-sol diez minor). Acestea două sunt prezentate în raportul model-secvență, la nivel de frază. Complementul cadențial (măs.17-18) preia structura celulară a finalului frazei a 4-a.

P3(măs.(19-30) este construită tot din două fraze, asimetrice, F5(măs.19-22) și F6(măs.23-30), F6 prezintă și o dezvoltare prin eliminare a motivului inițial(măs.23-24), F5 are în componență 2 motive egale a câte două măsuri. F6 prezintă motivele în succesiunea următoare: motivul inițial, apoi model (2 măsuri), secvență(2 măsuri), dezvoltare prin eliminare (2măsuri).

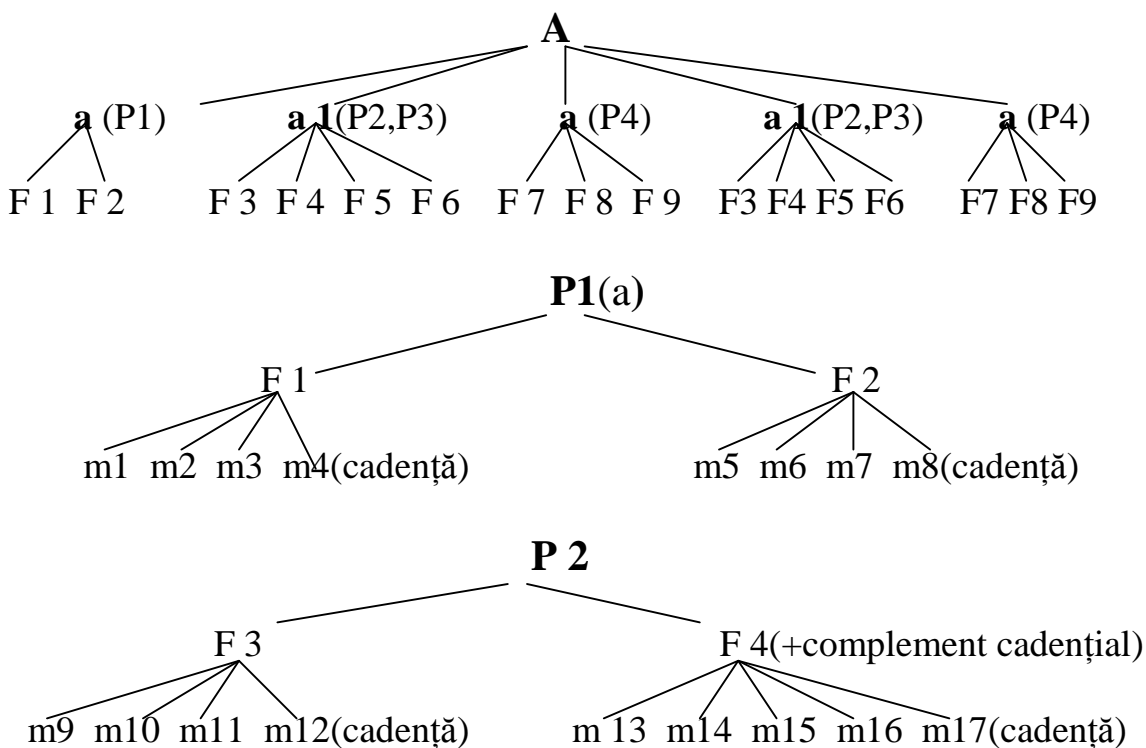
Planul tonal este următorul: F5 (sol diez minor), F6 (sol minor- La Major V).

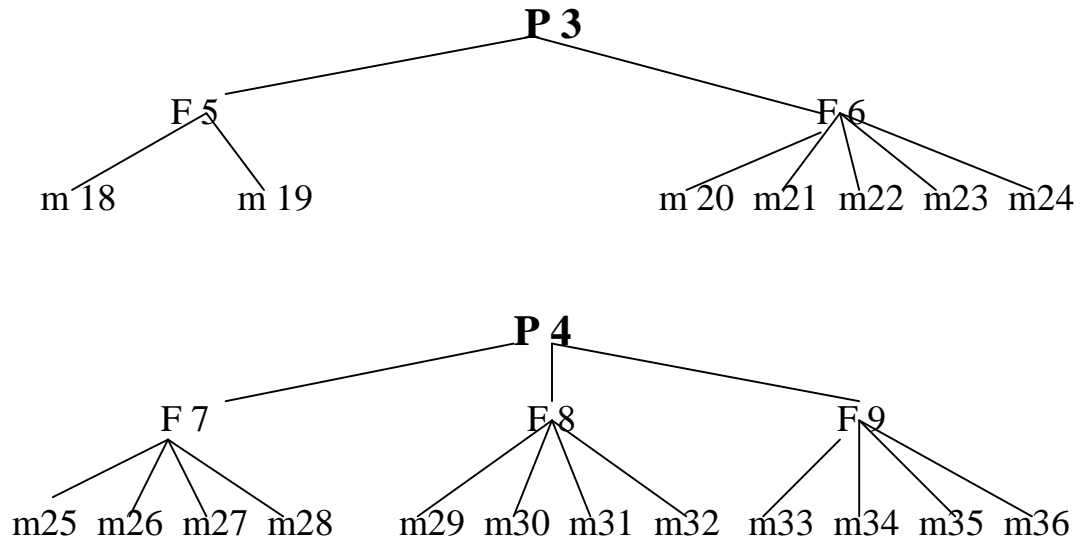
a) Revenirea secțiunii **a** este construită cu o perioadă complexă (P4). Aceasta este articulată din trei fraze, egale ca număr de măsuri (câte 4 măsuri fiecare). Motivele se succed în același tip de articulări ca în prima secțiune **a**.

Planul tonal este următorul:

P4:(F7 – La Major V, F 8 –La Major I, F 9 – La Major I).

Schema generală a Scherzo-ului (secțiunea **A**), este următoarea:



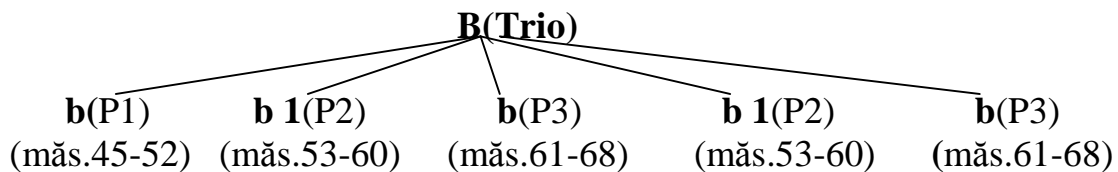


Analiza secțiunii B (Trio):

Secțiunea B este construită cu material tematic din P 3(F5,motiv 19),care se amplifică melodic și capătă un caracter cursiv. Acompaniamentul, cu pulsație permanentă de optimi,realizat pe scriitură de armonie figurată, este preluat, de asemenea, din secțiunea P3(F5 și începutul lui F6).

În muzica lui Beethoven se poate constata frecvent preluarea elementelor din secțiunea centrală a A-ului, pentru a fi folosită în secțiunea *Trio*. Aici, spre exemplu, secțiunea P3 din *Scherzo* și începutul *Trio-ului* sunt înrudite din punct de vedere al structurii de construcție.

Schema *Trio-ului* este următoarea:



Așadar, *Trio-ul* (**B-ul**) este tot o formă tripartită simplă,articulată la nivel de perioadă.

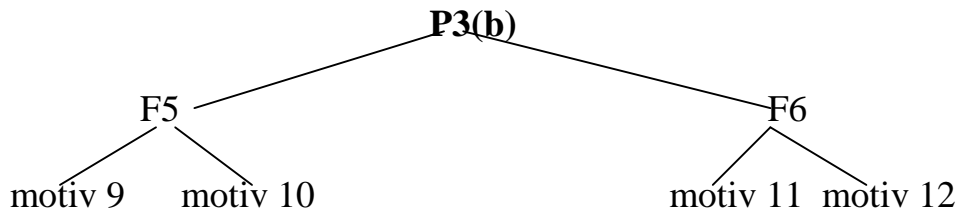
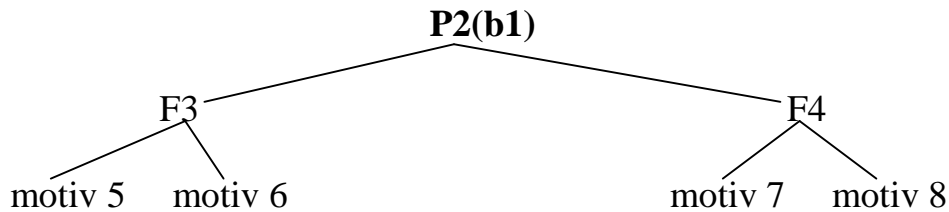
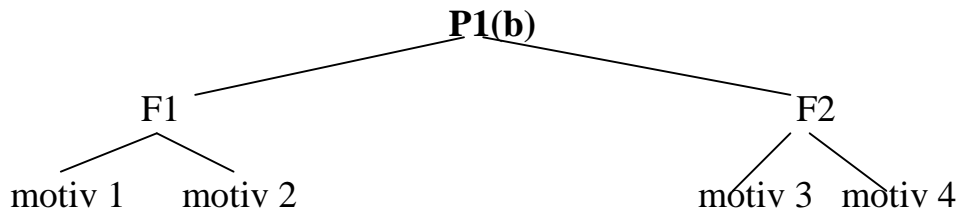
b)este o perioadă simplă,simetrică,pătrată, tonal deschisă. Deci P1 are F1(măs.45-48)+F2(măs.49-52).Planul tonal este :F1-la minor I-la minor V, iar F2,la minor I-MI Major I. Firecare frază are câte două motive a câte două măsuri.

b1) este tot o perioadă simplă, simetrică,pătrată,tonal deschisă(modulantă), compusă din F3(măs.53-56) și F4(măs.57-60).Planul tonal este următorul: F3(Do Major I-re minor VII) și F4(re minor I-la minor V).

b)Revenirea secțiunii **b** reprezintă întoarcerea la tonalitatea inițială a *Trio-ului* (la minor). Acest **b** este de asemenea, o perioadă simplă, simetrică, pătrată, dar tonal închisă(F5-F6).

În tot *Trio-ul* se poate constata existența ideii de secvență melodică (prezentă în multe motive), precum și pasajul descendent, ambele acordând o fluiditate a discursului muzical și realizând un contrast evident cu *Scherzo-ul*. Raportul tonal între *Scherzo* și *Trio* este La Major-la minor.

Schema perioadelor este următoarea:



Legătura motivică este foarte pregnantă și anume: m1 și m2 = m5 și m6; de asemenea, acestea sunt asemănătoare din punct de vedere structural cu m9, m10, m11 și m12.

Capitolul IV

Rondo-ul

Scurte considerații istorice:

Rondo-ul este o formă foarte larg răspândită în creația muzicală cultă. El își are originile în muzica populară (muzica de dans), unde îmbracă schema următoare: *Refren-Cuplet 1, Refren-Cuplet 2, Refren-Cuplet 3, Refren-Cuplet 4 etc.*

Așadar, această formă este articulată pe principiul alternării a două secțiuni contrastante, în care una este mereu constantă (Refrenul), cealaltă reprezentând segmentul de noutate (Cupletul). S-ar mai putea exprima și în structura schemei următoare:

A B A C A D A E A etc.

Structura **A** reprezintă elementul de stabilitate tonală și tematică, iar secvențele intitulate **B,C,D,E** aduc mereu contrast (cel puțin) tonal și tematic.

În muzica cultă *rondo-ul* poate fi o formă de sine stătătoare, sau poate fi inclus într-un gen mai amplu (mai ales în final), cum ar fi *Sonata, Concertul instrumental, Cvartetul, Simfonia, etc.*

Caracterul acestei forme muzicale este vioi și se cântă într-un tempo mișcat. În perioada preclasică (sec.XVII-XVIII) Francois Couperin, Jean Phillippe Rameau, Johan Sebastian Bach), rondo-ul avea o schemă asemănătoare cu cel inspirat din muzica populară de dans, alternanța cuplet-refren având un număr variabil de apariții. Refrenul apărea de fiecare dată în aceeași tonalitate, iar cupletul în tonalități apropiate. Uneori, ultimul cuplet poate apărea în tonalitatea inițială, neexistând necesitatea de a fi notat cu o literă nouă.

Rondo-ul în perioada clasică, în cultura europeană are mai multe variante de scheme, precum și o formă “tranzitorie”, numită rondo-sonată.

Schema acestuia a fost influențată de transformarea formei tripentapartită:

A B A B A
Do Sol A Sol Do

Forma cea mai scurtă are următoarea schemă:

A	B	A	C	A
Do	Sol	Do	Fa	Do
R	C1	R	C2	R

Forma cea mai simetrică și destul de des întâlnită este **următoarea**:

A	B	A	C	A	B	A
Do	Sol	Do	Fa	Do	Sol	Do
R	C1	R	C2	R	C1	R

Din punct de vedere al planului tonal, în muzica clasică, ultimul cuplet (B), poate apărea în tonalitatea de bază. În această situație, avem forma de *rondo-sonată*. De asemenea, poate fi inserată și o secțiune dezvoltătoare în mijlocul formei de *rondo*.

Alte scheme (variante) de rondo pot fi următoarele:

A	B	A	Dezvoltare sau	A	B	A
A	B	A	C(+ Dezvoltare) sau	A	B	A
A	B	A	C(și/sau dezvoltare)	A	B	A

Așadar, dacă în locul secțiunii C(cuplet 2), există dezvoltare și ultimul cuplet este adus în tonalitatea inițială, atunci forma prezentată se numește *rondo-sonată*.

A	B	A	C(dezvoltare)	A	B	A
Do	Sol	Do	Fa	Do	Do	Do

Această schemă este asemănătoare cu ampla arcuire tripartită a fomei de sonată.

Între secțiunile enunțate mai sus, mai pot exista segmente de legătură, numite *punți*, cu rolul de a modula de la o tonalitate la alta.

Aplicație practică: analiza Rondo-ului din Sonata op.13 de L.van Beethoven.

Schema formei acestui Rondo este următoarea:

A	punte	B	A	C	punte	A	B	A	coda
do		Mi	do	La		do	(do)	do	La
minor		bemol	minor	bemol		minor	minor	minor	bemol

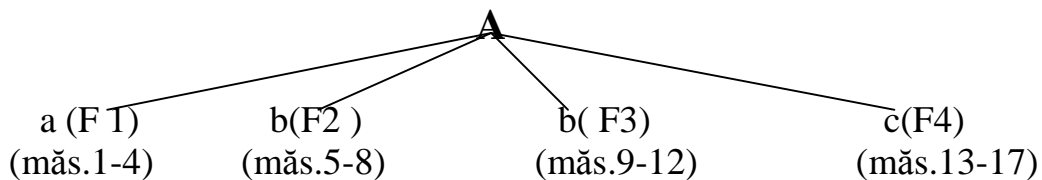
Secțiunea A se desfășoară între măsurile	1-17
Secțiunea <i>punte</i> apare între măsurile	18-24
Secțiunea B se desfășoară între măsurile	25-61
Secțiunea A apare din nou între măsurile	62-78
Secțiunea C se derulează între măsurile	79-106
Secțiunea <i>punte</i> apare din nou între măsurile	107-119
Secțiunea A se desfășoară între măsurile	120-133
Secțiunea B reapare între măsurile	134-170
Secțiunea A apare în final între măsurile	171-201
Secțiunea <i>Coda</i> se derulează între măsurile	203-210

Secțiunea A (Refrenul)

Se arcuiește de la măsura 1 la 17. Este o perioadă alcătuită din patru fraze, care se înșiruie pe schema următoare: a b b c. a b b arcuiesc o fromă de bar, fraza c având o funcție de concluzie. Fiecare frază este pătrată (are câte patru măsuri) și planul tonal este următorul:

F 1(a)	F 2(b)	F 3 (b)	F 4(c)
do-do V	do V- do I	do V- do I	Do

Întreaga perioadă este tonal închisă.





Secțiunea punte (măsurile 18-24):

Este alcătuită din două fraze,arcuite pe structura model-secvență.

F1 (măs.18-21)
Model (fa minor)

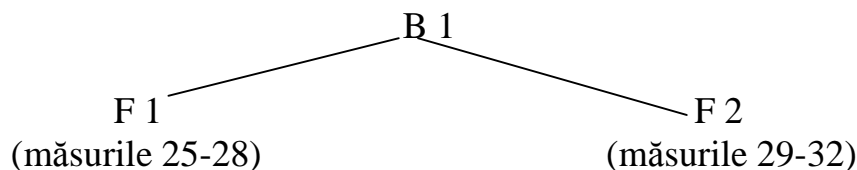
F 2(măs.22-25)
Secvență (Mi bemol Major)

Secțiunea B(cuplet nr.1) are mai multe idei tematice,toate adunate în tonalitatea Mi bemol Major.

Astfel, B-ul cuprinde:

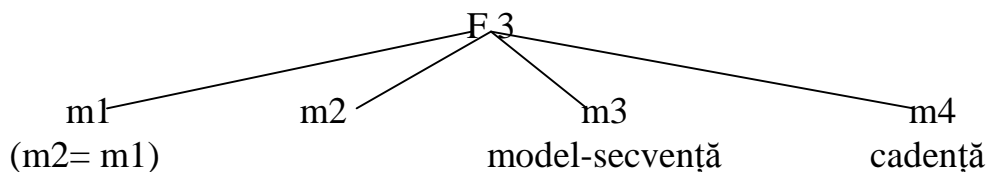
- b1 (măsurile 25-32)
- b2 (măsurile 33-36)
- b3 (măsurile 37-43)
- b4 (măsurile 44-51)
- b3 (măsurile 51-61)

b1) este o perioadă simplă,simetrică,pătrată, tonal deschisă, cu inflexiune modulatorie către Si bemol Major;



b2) este o singură frază,cu material tematic relativ nou,cu rol de tranziție către b 3;

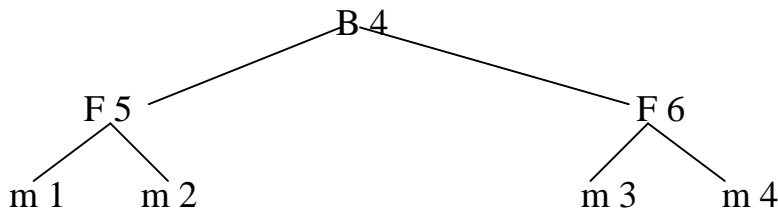
b 2) – F3 (măsurile 33-36) are următorul plan tonal: de la Si bemol Major către Mi bemol Major.



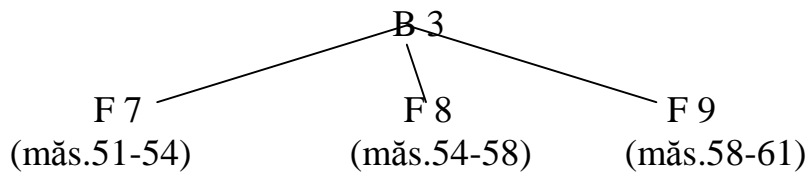
b3) este tot o frază (F4) (măs.37-43),care are trei motive a câte două măsuri. Fiecare motiv poate fi împărțit în două submotive, de câte o măsură, cu

excepția ultimului, care are și un rol cadențial. Planul tonal este Mi bemol Major.

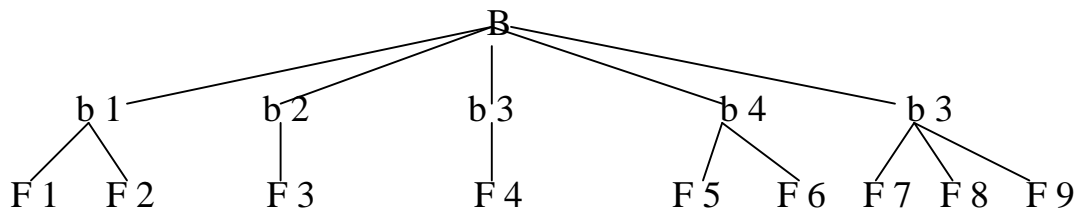
b4) este o perioadă simplă, simetrică, pătrată, tonal închisă (Mi bemol I-Mi bemol I). Așadar, perioada(măsurile 44-51) are 2 fraze, F5 și F6. F5 durează între măsurile 44-47 și F6 între măsurile 48-51.



b 3) este o perioadă complexă, articulată cu 3 fraze, care se desfășoară între măsurile 51- 61, este modulantă și anume: de la Mi bemol I-la do minor V.



Deci, schema B-ului (cuplet nr.1) este următoarea:



A) a doua apariție a refrenului se desfășoară între măsurile 62-71. Forma este identică cu prima apariție, respectiv o perioadă alcătuită din patru fraze, care se succed pe structura formală *abbc*: a(F1),b(F2),b(F3),c(F4); F 1(măs.62-65),F2(măs.66-69),F3(măs.70-73),F4(măs.73-78).Planul tonal este următorul: F 1(do minor I-do minor V),F 2(do minor V –do minor I), F3 (do minor V-do minor I),F4 (do minor I).

C)(măsura 79-107) este al doilea cuplet. El reprezintă secțiunea centrală a *rondo-ului*, apare prin salt tonal, direct în La bemol Major. Ca particularitate de scriitură, apare un contrapunct dublu, cu vocile răsturnate (ranversarea se realizează la nivel de frază) și cu o tehnică de variațiune ornamentală (prin pasaj), la aceeași temă.

Forma cupletului C este următoarea:

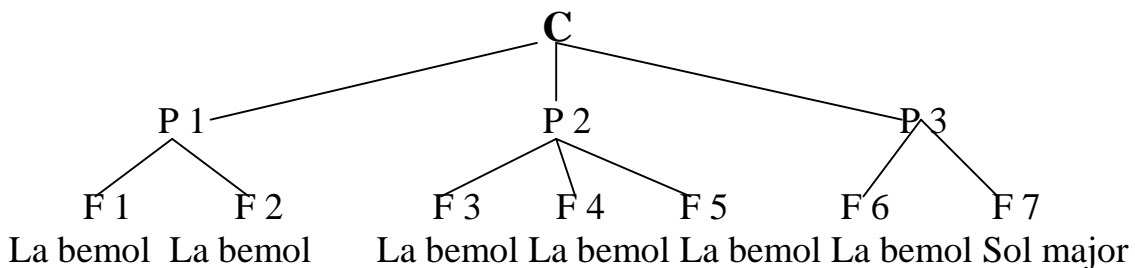
Perioada 1(P1) este între măsurile 79-86, Perioada 2(P2) apare între măsurile 87-95, complementul cadențial, între măsurile 95-98, iar Perioada 3(P3), între măsurile 99-106.

Perioada 1(P1) are 2 fraze pătrate, simetrice, expuse ca un contrapunct dublu, fraza 2, aducând și o variațiune ritmică.

Perioada 2(P2) reia același material tematic, tot cu procedeul răsturnării vocilor și cu variațiune ritmică. Perioada 2 se încheie cu complement cadențial (frază), care folosește scriitura imitativă.

Perioada 3 (P3) prelucrează material tematic, acompaniat cu o scriitură de pasaj. Are 2 fraze, simple, simetrice, pătrate. Ultima frază modulează de la La bemol Major la Sol Major.

Schema cupletului C arată astfel:



Punte: Cupletul central (C) este legat de revenirea refrenului A, printr-o punte, care din punct de vedere tonal este o amplă pedală pe Sol major, care se transformă în dominantă de do minor.

Această secțiune se împarte din punct de vedere formal astfel: două fraze, F 1 (măsurile 107-112) și F 2 (măsurile 113-120), care sunt diferențiate prin scriitură ritmică (prima cu pulsație permanentă de șaisprezecimi, a doua cu triolete de optimi). Împreună, formează o perioadă tonal deschisă.

A). Cea de a treia apariție a refrenului (măsurile 121-133) este puțin modificată ca formă, față de celelalte două apariții anterioare și anume: este o perioadă alcătuită din 3 fraze, structurate în forma *abb*: F1 (a), F2(b), F3(b).

Fraza 1(măsurile 121-124),Fraza 2(măsurile 125-128),Fraza 3(măsurile 129-133).Fraza 3 repetă cu vocile răsturnate materialul tematic fin Fraza 2 și folosește un proces secvențial, la nivel de măsură.

B) Revenirea cupletului nr.1 apare în tonalitatea Do Major (omonima tonalității inițiale),fapt care îi conferă o stabilitate tonală față de primul cuplet,care era modulănt.Tonalitatea de bază fiind do minor, există același acord de dominantă și pentru Do Major și pentru do minor. În acest fel,apariția ultimului refren se poate face direct, fără modulație.

Forma secțiunii **B** este următoarea:

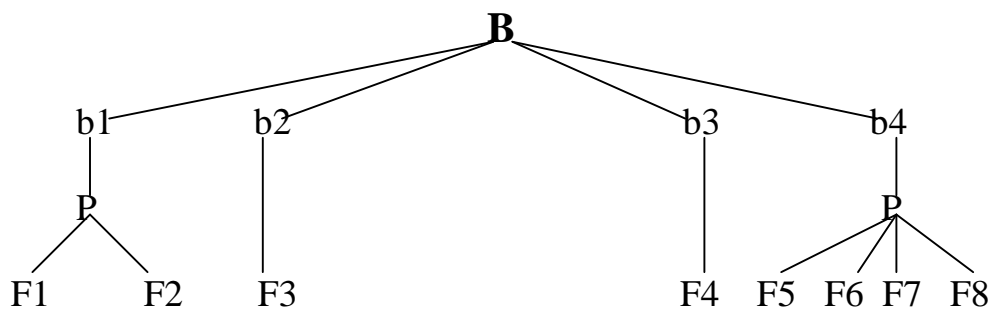
b1) (măsurile 134-142), *b2*) (măsurile 143-146), *b3*) (măsurile 147-153), *b4*) (măsurile 154-170).

b1) este o perioadă(P) alcătuită din 2 fraze asimetrice,(5 măsuri + 4 măsuri),în tonalitatea Do Major (F 1+F2).

b2) este fraza 3(F3), pe dominanta lui Do Major, construită pe principiul imitației.

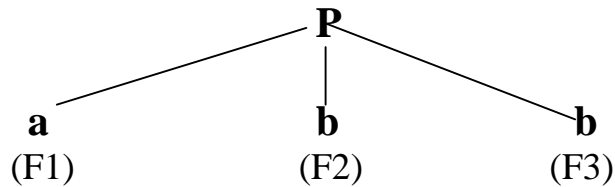
b3) este tot o frază de 7 măsuri,care folosește aceleași structuri din *b2*,dar deplasate pe tonica tonalității Do Major.

b4) este o perioadă subdivizată în felul următor: o primă frază (F1), (măsurile 154-157) alcătuită din 4 măsuri,apoi o a doua,(F2), (măsurile 158-161),care preia același material tematic,pe care îl dezvoltă printr-un proces secvențial,motivul inițial constituindu-se în model (model-secvența 1-secvența 2,fiecare cuprinzând câte două măsuri). Fraza a treia (F3) aduce un proces de dezvoltare prin eliminare (măsurile 164-168) și fraza a 4-a(F4),(măsurile 166-170),care este de fapt o pedală cromatizată pe dominanta de do minor:



A),ultima revenire a refrenului se prezintă în următoarea schemă: este o perioadă complexă, cu trei fraze distribuite pe microforma *abb*, la nivel de frază.

Astfel,a(F1), este între măsurile 171-174, b(F2), între măsurile 175-178, b (F3), între măsurile 179-182.



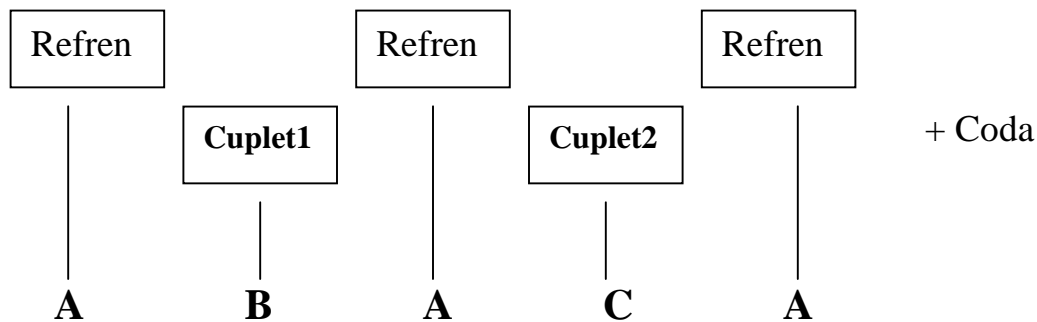
De la măsura 182 urmează o secțiune de amplificare a refrenului,folosind material tematic din B(b3),prin prezența trioletelor și a desenului melodic echivalent.

Aceasta ar putea constitui și o *Coda*, care durează între măsurile 182-202. Se împarte în următoarele fraze:

F 1(măsurile 182-186),F 2 (măsurile 186-192), F3 (măsurile 193-198) și F4 (măsurile 198-202).Urmează o ultimă secțiune, ce poate fi numită “*concluzia codei*”, care se derulează în tonalitatea La bemol Major și este alcătuită dintr-o perioadă simplă, simetrică,pătrată, cuprinsă între măsurile 208-210.

Aplicație practică: Rondo din Sonata Facile,Köchel Nr.545, de W.A.Mozart.

Acest Rondo prezintă o formă concentrată a schemei și anume:



Secțiunea *A(Refren)* se derulează între măsurile 1- 8
Secțiunea *B(Cuplet1)* se desfășură între măsurile 8-16
O scurtă *punte* apare între măsurile 16-20
Secțiunea *A(Refren)* apare din nou între măsurile 20-28
O a doua *punte* face legătura între A și C (*Cuplet 2*)-măsurile 28-35
Secțiunea *C (Cuplet 2)* apare între măsurile 36-51
Secțiunea *A(Refren)* re apare între măsurile 52-60
Coda este structura formală, care încheie forma, între măsurile 60-73

Capitolul VI

Forma de sonată

Scurt istoric și unele considerații generale:

Termenul de *Sonată* este folosit pentru a desemna un gen muzical instrumental. În secolul al XVI-lea, de exemplu, se utiliza “*da sonare*”, în contrast cu “*da cantare*” (care însemna o lucrare interpretată vocal).

Sonata desemnează, de asemenea, una din cele mai complexe forme muzicale, cristalizate în perioada clasică și este actuală și perenă ca și conceptualitate de structură.

În muzica clasică, sonata este un gen, ce cuprinde mai multe părți (de exemplu: sonată, lied, scherzo, rondo).

Forma de sonată poate fi regăsită în mai multe genuri muzicale, cu ar fi: poemul simfonic, simfonia, concertul instrumental, cvartetul, etc.

Sonata preclasică este în principiu o formă bipartită, care prezintă două idei tematice contrastante, o dezvoltare și o repriză.

Sonata perioadei clasicismului muzical, cristalizată prin școala de la Mannheim, prezintă următoarea schemă de organizare:

- 1) Expoziție
- 2) Dezvoltare
- 3) Repriză
- 4) Coda

- 1) *Expoziția* cuprinde expunerea materialului tematic:
 - Tema principală (A)

- Puntea
- Tema secundară(B),sau grupul tematic secund
- Fraza concluzivă și grupul de cadențe

In general,între tema A și B, există un contrast tematic și riguros contrast tonal. (De regulă, din punct de vedere al expresiei sonore, tema principală este mai dinamică, dramatică,iar tema secundară este preponderent mai lirică).

Puntea, are din punct de vedere tonal trei momente:

- momentul 1 – în tonalitatea principală,sau altă tonalitate;
- momentul 2 – este secțiunea modulatorie propriu-zisă;
- momentul 3 – pedala pe dominantă a tonalității B-ului.

Uneori poate lipsi momentul armonic nr.1,puntea debutând direct cu salt tonal. Din punct de vedere tematic,puntea poate avea o temă proprie,sau idei luate din secțiunile A sau B.

Tema secundară (sau tema B),sau grupul tematic secund se desfășoară într-o altă tonalitate (de regulă, tonalități apropiate de tonalitatea inițială). Ceea ce unește aceste idei, denumite grup tematic secund, este planul tonal,întreaga expoziție terminându-se în tonalitatea *B-ului*.

- 2) *Dezvoltarea* reprezintă confruntarea ideilor muzicale prezentate în expoziție, prin diferite mijloace de prelucrare tehnică (diviziunea motivică,concentrarea sau lărgirea elementelor tematice,procese secvențiale, dezvoltare prin eliminare, ornamentarea sau varierea ritmică a elementelor tematice, utilizarea procedeeleor polifonice, introducerea unei teme,numită Episod,etc.).

Planul tonal:

- la clasici* – planul tonal este bazat, de regulă,pe ciclul cvintelor ascendente,sau descendente;
- la romantici* –sunt destul de frecvente relațiile tonale de terță;
- la moderni* –se realizează o extindere a planului tonal spre relații îndepărtate.

Organizarea dezvoltării:

Dezvoltarea poate avea mai multe secțiuni, definite prin structurile diferite folosite și prelucrate, cu o relativ mare varietate tonală, iar ultima secțiune,

este construită , de regulă (la clasici) pe dominantă tonalității inițiale a întregii sonate.

- 3) *Repriza* aduce reexpunerea temelor în tonalitatea de bază și recapitularea, în general a tuturor structurilor din expoziție. Uneori, poate exista, ceea ce se cheamă “falsa repriză”, când tema I-a apare într-o altă tonalitate (la subdominantă) și apoi este adusă la tonică.
- 4) *Coda* apare uneori la finalul formei de *Sonată*. Ea debutează frecvent cu o deviere tonală (de la cea inițială) și poate prelucra elemente expuse anterior în secțiunile precedente ale expoziției sau dezvoltării.

Aplicație practică: analiza Sonatei nr.5 în Sol Major, Köchel nr.283, de W.A. Mozart:

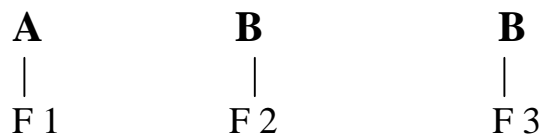
Expoziția începe direct cu *tema I-a* (măsurile 1-16), care este o perioadă complexă, alcătuită din 3 fraze, ce se succed în forma **abb**: (F1 = **a**, F2 = **b**, F3 = **b**).

Fraza I-a (F1) - (măsurile 1-4), are două motive de câte două măsuri, care sunt arcuite pe structura antecedent-consecvent și pe un proces model-secvență, din punct de vedere armonic. Cadența finală este tonal închisă (Sol Major, treapta I-a).

Fraza a II-a (F2), (măsurile 5-9) are două motive contrastante (motiv 1 - măsurile 5-7 și motiv 2 - măsurile 8-9) și este o frază ce cadențează tot pe treapta I-a. Motivul 1 este subdivizat clar în trei celule, ce se derulează pe structura: model-secvență-cadență. Motivul 2 este format dintr-o formulă de pasaj.

Fraza a III-a (F3), (măsurile 11-15), are aceeași configurație cu *Fraza a II-a (F2)*, dar se repetă într-un alt registru, cu o octavă mai jos.

Schema temei I-a este următoarea:



Puntea se desfășoară între măsurile 16-22 și are două fraze (F 1-între măsurile 16-18 și F 2,între măsurile 19-22).

Fraza 1 este stabilă tonal (în Sol Major) și are un motiv cu două secvențe, iar Fraza 2 modulează de la Sol Major la Re Major, fiind construită tot cu un model de o măsură și două secvențe.

Din punct de vedere tematic, F2 preia elemente din fraza anterioară, pe care le prezintă cursiv, într-o dinamizare ritmică.

Tema B, sau grupul tematic secund (II) are idei muzicale: B1(sau II,1), B2(sau B2), B3(sau II3), B4(sau II4), care se desfășoară în Re Major.

B1 sau II(1)- măsurile 23-30 este o perioadă simplă, simetrică, pătrată, formată din două fraze. Fraza 1(măsurile 23-26) are două motive a câte două măsuri, Fraza 2 (măsurile 27-30) este o variațiune ritmică și melodică a lui F1, atât la linia melodică, cât și la acompaniamentul armonic.Întreaga perioadă se desfășoară în Re Major.

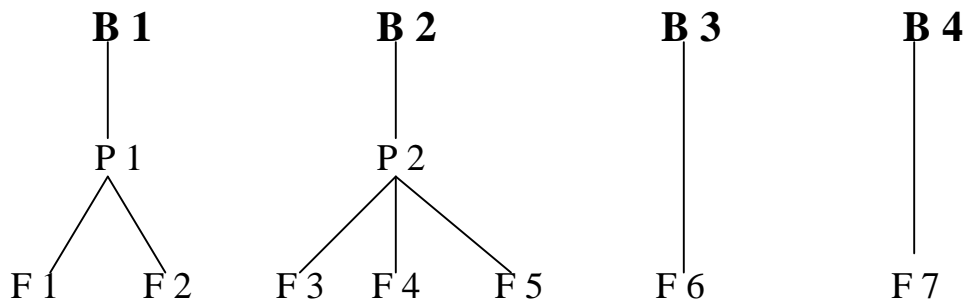
B 2 sau II(2) –măsurile 31-42 are trei fraze, grupate astfel: Fraza 3(măsurile 31-34),Fraza 4(măsurile 35-37),Fraza 5(măsurile 38-42). F5 combină structurile din ambele fraze precedente. Planul tonal este Re Major.

B 3 sau II(3) este o singură frază (F6), cu două motive și se derulează între măsurile 43-47. (Motivul 2 este identic cu motivul 1 din *B 1, F 1*).

B 4 sau II(4) – măsurile 48-53 este tot o singură frază (F7), care preia cu variațiune ornamentală motivul 2 din Fraza 6(B3), urmând apoi un motiv cadențial.

Întregul grup tematic secundar se încheie în Re Major.

Schema secțiunii B(grupul tematic secund) este următoarea:



Dezvoltarea

Dezvoltarea are două secțiuni și se desfășoară între măsurile 54-71.

D 1 (măsurile 54-61) are o primă frază de 4 măsuri, care este reluată cu variațiuni ornamentale (broderie inferioară) pe primul timp al măsurilor 1 și 3.

D 2 –secțiunea a II-a a dezvoltării (măsurile 62-71) are două fraze, prima construită cu model și secvențe, iar a doua cu următoarea microconfigurație motivică: model-secvență-cadență.

Planul tonal general este Re Major, dominantă tonalității de bază, iar dezvoltarea este foarte scurtă în raport cu secțiunile expozitive (expoziția și repriza); ea apare ca un fel de episod în centrul formei de sonată.

Repriza apare astfel:

Tema I-a (A) (măsurile 72-89) are trei fraze, derulate pe structura model-secvență-cadență.

Puntea (măsurile 83-89) are două fraze și este identică cu puntea din expoziție.

Tema B, sau grupul tematic secund(II) este identică cu grupul tematic secund din expoziție, deosebirea fiind de tonalitate, în sensul că tot grupul B, din repriză, se desfășoară în Sol Major (tonalitatea inițială). Astfel, *B1(sau II 1)* re apare între măsurile 90-98, *B 2(sau II 2)* între măsurile 98-109, *B3(sau II 3)* între măsurile 110-113, *B4(sau II 4)*, între măsurile 114-119.

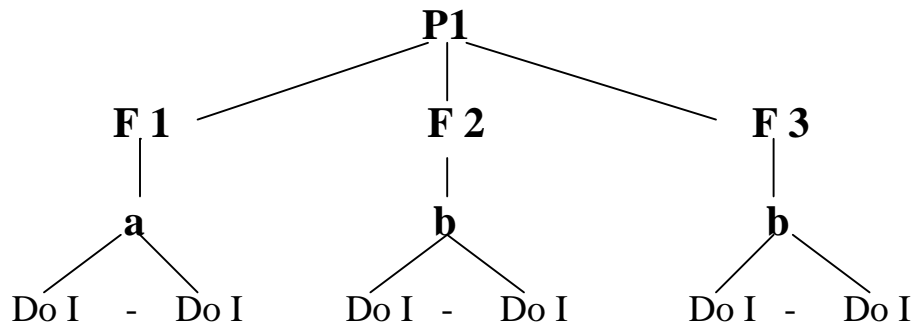
Aplicație practică :Sonata op.2 nr.3 în Do Major de L.van Beethoven; analiza formei de sonată.

Sonata opus 2 nr.3 în Do Major debutează direct cu tema principală (tema A, sau tema I-a), care este o perioadă complexă, alcătuită din trei fraze (măsurile 1-12). Aceste fraze (fiecare conținând câte patru măsuri) sunt articulate pe forma **abb**. *Fraza 1* (măsurile 1-4) are două motive simetrice, compuse din câte două măsuri și sunt dispuse în structura antecedent-consecvent; de asemenea sunt arcuite și pe principiul unei secvențe armonice (motiv 1-tonică-dominantă, motiv 2 –dominantă-tonică).

Fraza 2 (măsurile 5-8) are un prim motiv de o măsură, apoi acesta este repetat și un al treilea, cu rol de cadență de două măsuri. (Aici s-ar putea vorbi de forma **aab**, la nivel de motiv).

Fraza 3 (măsurile 9-12) preia motivul tematic din *Fraza 2*, dar cu vocile răsturnate, motivele configurându-se pe aceeași structură: motiv 1(1 măsură), motiv 2(1 măsură), motiv 3(motiv cadențial, 2 măsuri).

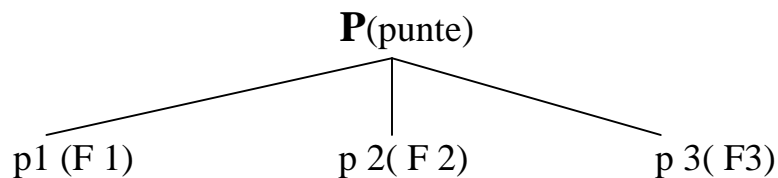
Schema formei *temei A*(*tema I-a*) este următoarea:



Puntea se desfășoară între măsurile 13-26, aduce un material muzical propriu și se împarte în următoarele secțiuni: *Punte 1*(măsurile 13-16),secțiune stabilă tonal (în tonalitatea inițială Do Major), *Punte 2* (măsurile 17-21),secțiunea modulată(Do Major-Sol Major),*Punte 3* – care este în Sol Major.

În această punte, cele trei secțiuni care marchează cele trei momente armonice sunt la nivel de frază, fiecare frază reprezentând și o fază armonică.

Schema este următoarea:



p1(F1) are două motive de câte două măsuri fiecare. Primul motiv este compus cu structura de arpeggiu, cu o celulă formată din doi timpi (două pătrimi), care se constituie în model, ce este secvențat din doi în doi timpi. Al doilea motiv (măsurile 15- 16) este format dintr-un pasaj descendent.

p2(F2) are aceeași configurație structurală ca și *p1(F1)*, dar planul tonal este modulată, de la Do Major la Sol Major. *p3(F3)* este din punct de vedere armonic o pedală figurată pe Sol Major. Din punct de vedere structural,are două motive a câte două măsuri, prezentate ca model și apoi ca secvență, iar în final există un motiv cadențial.

Grupul tematic secund (B),sau tema II-a poate fi împărțită în șapte secțiuni distincte.

Acestea se derulează astfel:

II 1(sau B 1) (măsurile 27-38) este o perioadă,alcătuită din două fraze, care sunt arcuite pe ideea model-secvență. Astfel F1 (măsurile 27-32) modulează din sol minor în re minor, iar F2 (măsurile 33-38) modulează din re minor în la minor. Fiecare frază are câte trei motive a câte două măsuri.

II2(sau B2) (măsurile 39-46) are un model de două măsuri, urmat de două secvențe, tot a câte două măsuri. A doua secvență nu este strictă și aduce o dezvoltare prin eliminare a elementelor constitutive ale discursului muzical.La aceste șase măsuri de procese secvențiale, urmează două de cadență.

II3(sau B3) (măsurile 47-60) se desfășoară în Sol Major și are o primă perioadă formată din două fraze simetrice, pătrate (măsurile 47-54). În prima frază (măsurile 47-50) este folosit un procedeu imitativ la nivel de măsură, iar motivele sunt articulate pe două măsuri, pe principiul model-secvență.Fraza a II-a(măsurile 51-54) are o scriitură cursivă, ce preia elemente din fraza anterioară, combinate cu pasaj. Tema *II3(sau B3)* cuprinde o a treia frază (măsurile 55- 60),care preia cu vocile răsturnat materialul tematic din prima frază, la care se adaugă un complement cadențial de două măsuri.

II4(sau B4) are o primă secțiune de 8 măsuri (61-68),care readuce materialul tematic din punte și este structurată pe un model de 2 măsuri, urmat de două secvențe, tot de câte două măsuri și apoi o cadență, cu pasaj descendent de două măsuri. Fraza a doua (măsurile 69-72) are rol de concluzie,folosind de asemenea ideea secvențială de doi timpi (la vocea superioară),combinată cu pasajul descendent(la vocea inferioară),într-o configurație ritmică de contratimp.

II5(sau B5) este o frază de concluzie, derulată tot în Sol Major (măsurile 73-77), cu trei motive de câte o măsură, construite pe arpeggiu,la care se adaugă o cadență de două măsuri.

II6(sau B6) este o perioadă simplă, simetrică,pătrată (măsurile 77-85), cu două fraze: F1 are două motive de câte două măsuri, ce sunt prezentate într-o extenzie melodică, F2 aduce o dezvoltare prin eliminare, folosind doar o celulă de doi timpi (două părți), într-un proces secvențial, celulă melodică prezentă în fraza anterioară.

II7(sau B7) (măsurile 85-90) este o frază concluzivă,formată din structură de pasaje ascendent și descendent, ce derivă din F1 din punte(motivul 2) din tonalitatea Do Major.

Dezvoltarea are următoarele secțiuni:

D 1) (măsurile 91-96) reia elementul muzical din B 6. Este o frază construită în felul următor: un motiv de două măsuri, apoi secvența lui, tot două măsuri și cadență formată din dezvoltarea prin eliminare (o celulă melodică de 2 timpi, secvențată de trei ori).

D2) (măsurile 97-108) este un episod bazat pe structuri armonice figurate, arcuite pe modele și secvențe la nivel de frază. Astfel, F1(măsurile 97-100) este model pentru F2 (măsurile 101-104), iar F3(măsurile 105-108) continuă procesul secvențial doar două măsuri, ultimile fiind o cadență pe dominantă tonalității Re Major.

D3) debutează în Re Major și prelucrează materialul tematic din Tema A(tema I-a). Această secțiune durează între măsurile 109-128. Procedul folosit este cel secvențial și dezvoltarea prin eliminare.

D4) este o amplă pedală pe dominantă (dominantă tonalității inițiale, Do Major). Pe această pedală armonică de Sol Major sunt expuse celulele temei I-a. De asemenea și aici sunt prezente secvențele melodice. Secțiune a 4-a a dezvoltării, (*D4*) durează între măsurile 128-138.

Repriza:

Tema I-a(tema A)-(măsurile 139-146) este mai scurtă decât în expoziție și anume este o perioadă simplă, simetrică, pătrată, tonal închisă.

Puntea (măsurile 147-160) are doar două secțiuni (*p 1* este modificată față de expoziție, iar *p 3* este identică cu cea din expoziție).

Tema a II-a(sau grupul B), cuprinde următoarele secțiuni identice cu cele din expoziție, diferența fiind aceea de plan tonal și anume, predominanța jocului Do Major-do minor.(Do Major este tonalitatea inițială a sonatei).

Astfel: *II 1(sau B 1)* durează între măsurile 161-172; *B II 2(sau 2)* –între măsurile 173-180; *II 3(sau B 3)* între măsurile 181-194; *B4 II 4(sau)* între măsurile 195-206; *II 5(sau B 5)* între măsurile 207-211; *II 6(sau B 6)* între măsurile 211-217.

În locul lui *II 7(sau B 7)* este inserată o amplă *coda*, care debutează cu o deviere tonală la La bemol Major și folosește materialul tematic similar cu cel din dezvoltare (din secțiunea D II), adică formule armonice arpegiate.

Această *coda* se împarte în următoarele fraze: F 1(măsurile 218-221), F 2(măsurile 222-227) și F 3(măsurile 228-231).

Fraza nr.2 este construită pe structura model(2 măsuri), secvența 1(2 măsuri),secvența 2(2 măsuri),iar Fraza 3 folosește procesul secvențial la nivel de măsură.

Apoi urmează o cadență nemăsurată, ce se bazează pe celule și motive din tema I-a, folosind de asemenea multe sevențe la nivel microcelular.

La măsura 232 apare o altă secțiune, distinctă, *o concluzie a codei*, care din punct de vedere tematic este structurată pe două idei clare: prima (măsurile 232-250) reexpune și amplifică tema I-a, a doua (măsurile 251-256) aduce *II 7(sau B 7)*,care dispăruse în repriza grupului tematic secund.

Capitolul VI

Exemple muzicale

Liana Alexandra

- Studiu nr.1 pentru pian
- Studiu nr.2 pentru pian
- Barcarola pentru cor mixt
- Melody for orange fiddle pentru flaut,violoncel și pian
- Basson Quartet
- Pastorale pentru saxofon alto și pian
- Ritmuri pentru 4 percuționiști
- Good Morning Sue pentru flaut și pian

Cuprins

Capitolul I	Generalități sintactice,Posibilități de prelucrare ale motivului, Tipologii de evoluții melodice,Elemente sintactice ale structurii discursului muzical.	5
Capitolul II	Forme omofone simple și compuse,cu aplicații practice.Forme omofone simple și compuse,prezente în muzica de dans.	10
Capitolul III	Menuet și Scherzo.Schema formei și aplicații practice.	17
Capitolul IV	Rondo-ul. Schema formei și aplicații practice.	27
Capitolul V	Forma de sonată. Schema formei și aplicații practice.	35
Capitolul VI	Exemple muzicale.Creații de Liana Alexandra.	
	1) Studiu nr.1	45
	2) Studiu nr.2	48
	3) Barcarola	52
	4) Melody for Orange Fiddle	64
	5) Basson Quartet	77
	6) Pastorale for Saxophone and Piano	87
	7) Ritmuri pentru patru percuționiști	117
	8) Good Morning Sue	169
Capitolul VII	1 CD cu înregistrarea exemplor muzicale	175

