

STUDII

Formele muzicii: Exerciții de combinatorică arhetipală (propunere hermeneutică-metodologică) (II)

Oleg Garaz

(continuare din Muzica nr. 7 / 2017)

**A treia deducție arhetipală:
Emergența stroficității scurte ca o consecință a
cenzurii culturale**

După cum am arătat anterior, folosind gradele de relevanță a schemei compoziționale *catenă*, sunt obținute două grupuri foarte precis diferențiate: primul, al schemelor strofice *în lanț* de rondo și variațiuni care metaforic vorbind *conservă memoria originilor*, adică vizibilitatea catenei ca principiu originar, și al doilea, al schemelor bi- și tri-strofice concepute prin cenzurarea continuității de tip catenă – ca semn al *uitării originilor* ca paradigmă tipică a mentalității moderne.

Consecuția istorică în apariția acestor patru scheme fiind deja comentată – origine fiind principiile variațiunilor și rondoului și tardive cele bi- și tri-strofice (diferite de schema cuplet-refren) –, apare o logică și legitimă întrebare referitoare la motivul acestei drastice împuținări. La o evaluare generală, răspunsul este foarte simplu: reformularea conținuturilor arhetipale determină și transformarea corespunzătoare a formelor simbolice de reprezentare a acestora. O dinamică a dialecticii între vechi și nou. O dispută între antic și modern, situație în care formele anticului vor fi receptate drept

*redundante*¹ – extensive și astfel deja inactuale în forma lor medievală sau renașcentistă –, iar cele moderne drept intensive și, respectiv, *non-redundante*. Memoria practicilor originare (codificate prin formele *în lanț* – cântec, rondo, variațiuni) este reconsiderată pe criteriul *redundanței*, un nou tip de gândire muzicală făcându-și tot mai mult loc în practica profesionistă componistică – tiparele scurte, non-redundante și astfel intensificate procesual ale bi- și tri-stroficului (simetric (AA, ABA) și asimetric (AB, ABC), mic și, respectiv, mare). Vectorul evoluției culturale este orientat înspre *simplificare*, condiție necesară în vederea *intensificării*.

Ca răspuns la întrebarea de mai sus, Richard L. Crocker situează emergența formelor armonice triadice (trisonice, termenul îi aparține – *n.n.*) chiar de la începutul secolului al XVII-lea², datând-o cu anul 1600, an în care arde pe rug Giordano Bruno, Emilio de' Cavalieri produce *La Rappresentazione di anima e di corpo*, la un an urmându-i Jacopo Peri cu *L'Euridice* (1601), precum și Giulio Caccini, la

¹ Drept redundante principiul formelor *în lanț* apar, evident, doar din optica *modernilor* tot mai *omofoni*, tot mai *armonici* și *tonali*, tot mai *melodici* și, implicit, mai *dramatici* (Monteverdi cu ale lui stille rappresentativo și stille concitato) decât predecesorii lor renașcentiști. Este vorba aici și despre opoziția între muzica polifonică și modală bisericească (medievală și renașcentistă) și cea omofonă și deja cvasi-tonală, mult mai *intensă* și *eficientă* expresiv, a primilor compozitori baroci. În fapt, opoziția este între *anistorismul teocentric* și *mistic* (extensiv și atemporal) al tradiției religioase creștine și *istorismul antropocentric* și *rațional* (intensiv și deja istoric) al începutului celei de a doua modernități, una „mixtă”, în egală măsură post-renășcentistă și pre-iluministă. În același timp, emergența stroficității *scurte* nu înseamnă în nici un caz că rondo-ul și variațiunile vor dispărea. Chiar din contră, ele vor fi reformulate în termenii noii paradigme tonal-funcționale și tematice, fiind la rândul lor intensificate. Drept exemplu relevant în acest sens servește chiar *Rondo alla turca* din Sonata nr. 11, K. V. 331, pe care compozitorul Vasile Herman o prezenta la curs drept o formă tristrofică mare cu trio (sic!).

² Richard L. Crocker, *A History of Musical Style*, New York: Dover Publications, Inc., 1986, partea a III-a: *Part Music on a Triadic Basis (1600-1750)*, începând cu p. 223.

rându-i, cu propria *L'Euridice* (1601) și cu textul *Le Nuove musiche* (1601/1602)¹. Continuând într-un mod speculativ acest șir, poate fi constatată emergența mai multor modele de înfăptuire a principiului conceptual ternar – trio-sonata (ca și componentă instrumentală), principiul *da capo* (având ca formă specifică, printre multe altele, genul *aria*) sau uvertura franceză în opoziție cu cea italiană (deja ca scheme compoziționale), precum și multitudinea schemelor compoziționale bi- și tri-strofice ale dansurilor constitutive din genul suită, toate ca simptome clare ale unei schimbării paradigmatică în plină ascensiune înspre poziționarea drept dominantă.

Într-un sens pur tehnic, reformularea survine prin deplasarea de la gândirea prin înălțuirea de intervale înspre una prin înălțuiri de trisonuri. Este evidentă *comprimarea* orizontalei în verticală, *comprimarea* însemnând și *condensare* (mai multe intervale în simultaneitate) cu sensul de restrângere, *intensificare* a derulării procesuale ca efect al *intensificării* expresive – dramatizarea – cu scopul producerii unui impact cât mai puternic asupra publicului-receptor. Drept consecință, un al treilea sens al *comprimării* este *scurtarea* schemelor compoziționale cu sens de *cenzurare* conceptual asumată a catenei în favoarea tiparelor *strofice scurtate* în virtutea unei puternice focalizări pe proeminența *tematică* (intens expresivă, dramatică-dramaturgică) a discursului muzical.

În fapt, nu este vorba despre o dată precisă – anul 1600 –, ci despre epicentrul unui context mai larg, dens de evenimente mutative, intens polemic și caracterizat printr-o transformare globală a întregului câmp al gândirii și practicilor artistice muzicale. Cadrul istoric, însă, ar trebui considerat ceva mai larg – o perioadă de timp cu situate între a doua jumătate a secolului al XVI-lea și prima jumătate a secolului al XVII-lea –, timp în care au loc trei evenimente determinante ale mutației înspre un nou tip de gândire muzicală – disputele între *antici* și *moderni*, dar și conceptualizări privind posibile accepții, imagini și conținuturi ale unei concepții totalmente noi.

¹ Informații preluate din Richard L. Crocker, *op. cit.*, p. 226.

Acest arc polemic se subîntinde între disputa între Vincenzo Galilei (1520-1591) și Gioseffo Zarlino (1517-1590), iar mai târziu, între Claudio Monteverdi (1567-1643) și Giovanni Artusi (1540-1613), ambele având ca și conținut negocierea privind efectuarea mutației de la gândirea muzicală (deja) considerată antică (polifonică/modală, Zarlino, Artusi) la cea considerată modernă (omofonă/tonal-funcțională, Galilei, Monteverdi). Iar în interiorul acestui bazin nimeresc două evenimente intim legate între ele – începutul (la 1573) a activității membrilor Cameratei Florentine, însă cu adevărat grăitoare în privința mutației iminente este ideea lui Giulio del Bene (membru al *Accademia degli Alterati*, tot din Florența), care la 1586 propune mutarea muzicii din trivium în cvadrivium. Din constituentă a disciplinelor numeral-ontologice, muzica devine o disciplină filologică, discursiv-lingvistică. De la Cosmos la Antropos. Acest gest al lui Del Bene, oricare ar fi fost constrângerile care l-au determinat să-l comită, semnifică într-un mod clar o cenzurare a a sensurilor intrinseci muzicii și lansarea acesteia în uz cultural într-o formă (!) „deghizată” în atributele unor discipline lingvistice cu care muzica nu ar avea nimic în comun. Așa a existat muzica timp de 300 de ani, „travestită” rând pe rând în *retoricul* baroc (Johann Mattheson), urmând *logicul* clasic și romantic – aceste două între 1600 și 1900 – și totul culminând cu *gramaticalul* semiotic modernist – începând cu Charles S. Peirce și Ferdinand de Saussure, prin hermeneutica lui Hermann Kretzschmar și până la Jean-Jacques Nattiez, Gino Stefani, Mario Baroni, Eero Tarasti și Kofu Agawu.

În planul gândirii muzicale efectul este de spargere a unui dig, „accident” paradigmatic urmat de revărsarea pe piața artistică a unei impresionante oferte de noi idei, accepții, forme și conținuturi. Doar atunci și astfel emerge în muzică noțiunea (retorică) de *stil*. De asemenea, apar și emerg tipul de organizare sonoră *omofon* (monodia acompaniată) ca semn al *singularității* și *exclusivității* în opoziție cu polifonia contrapunctică – o sincronie armonioasă a mai multor alterități; o hiperproducție de genuri muzical-scenice din care se va închea până la urmă genul *opera* și cântul *operistic* (prin

dispute turbulente precum *Querelle des bouffons* sau controversa între gluckiști și picciniști) în opoziție cu vocalitatea corală a Evului Mediu și Renașterii; se impune tot mai mult gândirea de tip *instrumental* – provenind din ecuația operei –, însă ca opoziție celui *vocal* (coral-contrapunctic-modal); este disputat și acceptat un *sistem unic de temperaj* și asta în virtutea formulării sistemului de organizare sonoră *tonal-funcțional*, precum și a gândirii *armonice* (triadice, după cum afirmă Richard L. Crocker) în opoziție cu cea *monodică*, disputate belicos de Rousseau și Rameau. Nu în ultimul rând, muzicii i se inventează o *teorie*, precum și un *sistem al afectelor*, practicate ambele cu mare aplecare în barocul muzical.

Împinsă în grija retoricii – sub controlul și rigoarea logică și sugestiv-expresivă a textului (poetic) –, muzicii îi este „altoită” o a doua accepție, înrudită direct cu cea lingvistică, precum teatralitatea – obligativitatea unui plan structural dramaturgic (un „scenariu” structural-evolutiv ca formă) și a unei narațiuni dramatice (un „subiect” ca și conținut, cu teme-personaje, cu acțiune, conflict și deznodământ). Aceste două dominante¹ – retorica și teatralitatea – determină și o mutație fundamentală în planul formelor, reorientând concepția muzicii de la *oralitatea* primordială a cântecului coregrafic (ideea de rondo și variațiuni) ca determinantă a formelor în *lanț* sau de la *oralitatea* funciară a culturii contrapunctice (Ev Mediu și Renaștere) înspre

¹ La o primă vedere, aceste două dominante au definit și substanța muzicii și în Antichitatea greacă – retorica determinată a modurilor și participarea la ecuația sincretică a tragediei. Însă acestea din urmă erau, în esență, doar două forme aplicate, practice, și astfel mimetice ale muzicii. Spre deosebire de grecii antici pentru care substanța muzicii era una numeral-cosmologică și servea, în esență, scopul stabilirii unei armonii între om și cosmos, în barocul european accepția muzicii este una funciarmente lingvistică, deci „filologică” (analizabilă retoric, logic și gramatical) și explicit discursiv-comunicativă. Ca discurs, muzica ajunge să fie o artă orientată pe exprimarea emoțională. În aceste condiții, s-ar putea admite că sistemul tonal-funcțional însuși, pe lângă funcția structural-procesuală, deține și o nu mai puternică funcție narativă.

legitățile mult mai simple, concise, dar și rigide ca extensie a *orației* – retorica afectivă și structurală a teatralității drept noi „arhetipuri”, nuclee generative și, implicit, conținuturi ale gândirii muzicale.

De unde ar avea posibilitatea să apară și să se dezvolte aceste idei, principii, tipare sau scheme ale bi- și tri-stroficității, care deja în perioada clasicismului vienez se impun și rămân astfel până la început de secol XX? O primă ipoteză ar fi următoarea: chiar în interiorul primei articulații ale aceluiași forme în lanț care sunt rondoul și variațiunile – secțiunea expozitiv-tematică (A), cea mai încărcată și intensă în plan expresiv și în virtutea acestui fapt cea mai persistentă și proeminentă în desfășurarea întregului *lanț*. În perioada barocului, aceste forme – stroficitățile lungă și scurtă – coexistă într-un mod armonios și colaborează în virtutea ideologiei excesului caracteristică vremii și a supraproducției ca prin „ștanțare” a unei cantități aiuritoare de lucrări (spre exemplu, cele șaiszeci și trei opere ale lui Alessandro Scarlatti, cinci sute cincizeci și cinci sonate pentru clavecin ale lui Domenico Scarlatti sau cele peste două sute de cantate ale J. S. Bach). Această situație va cunoaște o răsturnare spectaculoasă în favoarea stroficității scurte în epoca anti-excesivă prin definiție, de această dată a limpezirii, esențializării și standardizării „excesive” care a fost clasicismul vienez pomenit mai sus, iar în romantism un singur model capătă o răspândire aproape „virală”, concurând schema compozițională a formei și genului de sonată, cel al tristroficității.

Așadar, pentru depășirea formelor redundante și extensive în *lanț*, emergența formelor strofice *scurte* și astfel *intensificate*¹ ar putea porni chiar prin izolarea și extragerea din

¹ *Intensificare* este termenul-cheie de lectură a diferenței între Renaștere și baroc. Formele strofice *lungi* (ca formă și gen) ale Renașterii își continuă existența și în muzica barocului ca principii generative (bineînțeles, în configurații concrete diferite), însă deja fiind concurate de stroficitățile *scurte* ca modele autonome ale gândirii componistice. Forma de sonată barocă (bistrofică) este un model exemplar în acest sens, o formă reprezentativă a barocului și fără nicio analogie în Renașterea muzicală.

cele dintâi a porțiunii tematice *A*, deja o formă mică în sine (pornind de la nivelul unei structuri periodice). Într-un alt sens, atât bi- (*A-B*), cât și tri-stroficul (*A-B-A*), pot fi văzute în primul caz drept proiecție a modelului de cântec (cuplet-refren) și drept primele trei „falange” ale rondoului în cel de-al doilea caz. Putând fi considerate drept forme *de extracție* (ca fragmente ale unui întreg), cu o procesualitate „secționată”, acestea intensifică într-un mod evident proeminența rolului funcțional al *temei* în formele strofice *scurte*, într-un total acord cu nevoia retorică și teatralizantă (dramaturgică) de *subiect* (tematic), *discurs* (expunere-elaborare), *narațiune* (evenimente tematice, armonice, tonale) și *expresivism* (analogii sonore ale psihofectivului), toate puternic (intensiv) orientate înspre receptorul-spectator și nu participantul-interpret ca în cazul formelor *extensive* (*lanț*)¹.

O a doua ipoteză privind originea stroficității scurte o enunță Vladimir Protopopov: „În forma rondo-variativă a lui Bach, care treptat se elibera de repetările excesive ale temei, se dezgoleau construcții mai adunate și restrânse ale formelor bi- și tripartite, precum și a formei de sonată care au servit drept bază pentru cele clasice de mai târziu².”

O a treia sursă a stroficității *scurte* ar putea-o reprezenta dansurile de epocă – spre exemplu, menuetul, alemanda, couranta sau gavota – încă din secolul al XVII-lea frecvent concepute conform schemelor compoziționale binare și ternare. În ceea ce privește *menuetul*, acesta devine referință cu

¹ În cartea deja citată, Mark Evan Bonds definește cel puțin trei posibilități de orientare a compoziției muzicale: 1. exclusiv înspre auditor în baroc (perioadă retorică – *n.n.*), 2. înspre compozitorul-interpret în perioada clasicismului beethovenian (atitudine creativă de tip organic) și romantism (ambele aparținând perioadei logice – *n.n.*) și 3. focalizarea pe lucrarea însăși (ca semn și astfel cod – *n.n.*) în modernism-postmodernism (perioada gramaticală – inventarea hermeneuticii și, ulterior, emergența și instaurarea semioticii muzicale – *n.n.*).

² Vladimir Protopopov, *Принципы музыкальной формы И. С. Баха* [Principiile formei muzicale la J. S. Bach], Moskva: Muzika, 1981, p. 63.

valoare sinonimală a formei tristrofice și care de abia în creația lui Beethoven este reformulată în *scherzo*.

Sunt tipice cazurile în care temele de variațiuni sunt concepute mai degrabă ca bi-strofice decât tri-strofice. Această opțiune poate fi motivată prin două argumente:

1. în cazul unei forme bistrofice simetrice ($A-A^1$ – Mozart, Sonata nr. 6 pentru pian, K. V. 284, în Re major sau Beethoven, Sonata pentru pian nr. 30, op. 109, în Mi major, p. III, tema variațiunilor) însăși tema deja conține nucleul procedurii variațional, inducând oarecum senzația de redundanță la fiecare reluare, pe când

2. una asimetrică ($A-B$, cu o eventuală repriză – Mozart, Sonata pentru pian nr. 11, K. V. 331, în La major, tema variațiunilor sau Beethoven, Sonata pentru pian nr. 10, op. 14 nr. 2, în Sol major, p. II, tema variațiunilor) lasă impresia de formă neîncheiată, reclamând procedeul variațional drept continuare logică.

Este de remarcat faptul că stroficitatea scurtă este practică în dansurile constitutive ale genului *suită*, aceasta concepută în structură de *lanț* de dansuri (Suitele engleze, BWV 806-811, și franceze, BWV 812-817, pentru clavecin sau suitele pentru violoncel solo, BWV 1007-1012, de Bach). Și tot ca suită compusă din dansuri sunt concepute lucrări mono- și pluri-instrumentale cu denumiri de gen diferite: șase sonate și partite (pentru vioară solo, BWV 1001-1006), precum cele patru Suite orchestrale (BWV 1066-169) sau cele șase Concerte brandenburgice (BWV 1046-1051). Anume în acest „laborator”, în cadrul unei forme ciclice mari se dezvoltă o foarte vie elaborare a schemelor compoziționale bi- și tri-strofice, cu o continuare înspre piese instrumentale și romante ale romantismului (Schubert și Schuman).

De asemenea, în perioada barocului poate fi vorba și despre frecvența tiparului de formă bi-strofică elaborată, așa cum apare aceasta, spre exemplu, în preludiile din *Clavecinul bine temperat* de J. S. Bach: nr. 24 din primul volum și nr. 2, 9, 10, 15, 18 sau 20 din al doilea.

La un nivel superior al tiparelor mari, principiul binar își găsește o înfăptuire în genul sonatei baroce în accepția

structurală a sonatelor lui Domenico Scarlatti, „bibliotecă” de tipologii în care muzicologul Iuri Tiulin¹ diferențiază:

- a. forma bipartită veche (barocă – *n.n.*) elaborată ($A-A^1$) – sonatele nr. 1 și 11;
- b. forma veche de sonată ($A-A^1$)
 - b.1. fără temă în partida secundă: sonatele nr. 2, 4, 8, 18, 25, 33, 34 și 36;
 - b.2. cu temă în partida secundă și partidă secundă în repriză: sonatele nr. 5, 6, 9, 13, 15, 16, 17, 24, 27, 29, 31, 55 și 60;
 - b.3. repriza temei principale (tristroficitate cu tratare): sonata nr. 32.

În toate trei cazurile încă este vorba despre sonata barocă *non-ciclică*, principiu standardizat al acestor compoziții pe care Scarlatti însuși le prezintă drept *exerciții*.

Ca tipologie competitivă și de același ordin de complexitate cu sonata bipartită barocă ar putea fi tristroficitatea principiului *da capo* realizat în genul operistic al *ariei* (și nu doar). Și ambele forme, dar și ambele genuri devin un tandem reprezentativ al barocului muzical în calitatea lor de dominante conceptuale în planul formelor muzicale, ca reprezentative ale tipului de gândire muzicală post-renascentistă. Drept exemplu relevant care ar putea realmente concura cu Sonatele lui Scarlatti sunt operele (seria) lui Händel (patruzeci și două lucrări compuse între 1705-1741), unde calificativul *opera* devine un eufemism în virtutea faptului că ariei îi sunt „sacrificate” subiectul, acțiunea și însăși dramaturgia întregului spectacol, totul sucombând în imaginea unui *concert costumat* așa cum îl descrie Valentina Konen:

Într-adevăr, compoziția muzicală a operelor lui Händel este extrem de statică și elementară. Nu există acolo nici ansambluri, nici coruri, nici finaluri desfășurate, nici arii libere, nici episoade declamatorii, nici alcătuirii muzicale elaborative, nici tablouri simfonice

¹ Iuri Tiulin, *Forma muzicală*, Moskva: Muzika, 1974.

– nimic, în afară de recitative uscate și arii. Secco și aria da capo, secco și da capo, secco și da capo... și așa mai departe la nesfârșit. Tot ceea ce a scris Gluck în prefață la „Alcesta” despre neajunsurile și limitările operei-seria într-un tot corespunde cu realitatea¹.

În baroc, însă, *opera* este unul dintre mai multe genuri vocal-instrumentale în care aria *da capo* este activ implementată drept gen și formă legitimă într-un gen concurențial precum *oratoriul* (Händel excelând și aici) și, la dimensiuni ciclice mai mici, genul *cantată* (aici excelând Bach) cu o deschidere în direcția ambelor genuri mari.

În planul interacțiunii principiilor formale imaginea este una exponențial mai complexă, deoarece acțiunea tiparului *da capo* nu este limitată doar la bazinul genurilor vocale, ci le înglobează și pe cele instrumentale ca *principiu compozițional* rezumabil la realuarea fidelă a primei secțiuni și fără o definire precisă a conținuturilor părții mediene. Însă întreaga imagine, una de sinteză, a bazinului de principii formale poate fi observată în creația lui Bach, așa cum o prezintă muzicologul Vladimir Protopopov în cuprinsul monografiei lui *Principiile formei muzicale la J. S. Bach*². Este vorba aici despre patru grupuri mari de principii care ar putea fi considerate drept *filoane compoziționale* pentru întreaga operă a Cantorului:

1. principiul *da capo* în lucrări instrumentale și vocale
2. teoria formelor *rondovariative*
3. problema principiului de *sonată* în formele rondovariative ale lui Bach și
4. descrierea și clasificarea formelor *fugate* la Bach.

Chiar dacă, spre exemplu, în cazul particular al muzicii lui Bach stroficitățile *scurtă* și *lungă* sunt situate într-un relativ echilibru, aportul fiecărei tipologii deja prefigurează o schemă compozițională tripodică de ordin superior care este *sonata*

¹ Valentina Konen, *О прошлом и настоящем* [Despre trecut și prezent], in: *Этюды о зарубежной музыке* [Studii despre muzica occidentală], Moskva: Muzika, 1975, p. 129.

² Vladimir Protopopov, *Принципы музыкальной формы И. С. Баха* [Principiile formei muzicale la J. S. Bach].

clasică. Fiecare tipar formal (și implicit de tehnică sau gen) în particular deține câte un element separat în calitate de *simptom* a ceea ce urma să se impună până la final drept concepția beethoveniană a formei și genului sonată: 1. genul de *fugă*¹ (tri)strofică (decurgând din ricercar) împreună cu tri-stroficitatea mare propun accepția funcțională de *expoziție* și în egală măsură de *repriză* (în special tiparul *da capo*); 2. variațiunile propun *variarea* ca tehnică *elaborativă*; 3. la rândul lor, rondoul împreună cu fuga, tristroficitatea mare și variațiunile propun accepția melodiei-temă. Privind înspre aceste tipologii de formă și gen din optica sonatei clasice, toate patru se prezintă drept patru „șantiere” de elaborare a „angrenajelor” din care de abia în perioada imediat următoare (clasicismul post-baroc) va fi „asamblată” sau, mai precis, inventată sonata clasică. Alăturate, tiparele de rondo, variațiuni și tristrofic mare se diferențiază de sonata clasică în virtutea unui principiu pe care îl observă Protopopov:

Formele rondo, variațiuni și tristrofică mare deja existau în secolul al XVII-lea, fiind vorba doar despre evoluția lor următoare, despre tipizare, despre transformările dictate de noile imagini, de stabilirea unor trăsături noi, elaborate treptat și ducând înspre formele clasicilor vienezi. Toate aceste forme proveneau de la modele primare ale practicilor tradiționale (orale, anonime, ocazionale – *n.n.*), care în arta profesională au căpătat o realizare artistică supremă. Însă forma de sonată a fost *r e a l c ă t u i t ă* (sic! – *n.n.*) deja în condițiile artei profesionale (lipsindu-i preistoria tradițională – *n.n.*). Trebuiau să apară obiectivele estetice, stimulii artistici care ar duce înspre necesitatea apariției sonatei și realizării acesteia într-o formă concretă. Asemenea stimuli apar în urma nevoii de a realiza o elaborare aprofundată și continuă a unității

¹ În principiu, forma de fugă este o alcătuire compusă din trei articulații (tipar tristrofic): expoziția, dezvoltarea și repriza. Secțiunea mediană, însă, dezvoltarea, îmbină semnele variațiunilor (reprizele mediene) și ale rondoului (episoadele).

imagistic - tematice, aceasta din urmă relevată prin intermediul unei dezvoltări motivic - tematice și a unei organizări tonale complexe (sic! – *n.n.*). Niciuna din formele existente (în baroc – *n.n.*) nu soluționa un asemenea deziderativ¹.

Obiectivul superior de atins era unul triplu și presupunea o concepție structural-ciclică în stare să asigure *dezvoltarea* aprofundată și continuă a unui *subiect* în cadrul unui *context tonal complex*. Desigur, după cum observă Protopopov, și rondoul, și variațiunile, dar și fuga au o structură *în trepte* (în alternanță discontinuă): 1. revenirea prin alternanță a secțiunii *A* în rondo, 2. revenirea aceleiași teme *A* în succesiunea *în lanț* a variațiunilor și 3. alternanța reprizelor mediene cu episoadele în fugă, ceea ce îi asigură o poziție intermediară – succesiunea reprizelor mediene trimitând înspre variațiuni, pe când succesiunea episoadelor sugerează rondoul.

O altă accepție a formei în general și a sonatei clasice în particular, una diferită de cea a lui Protopopov, o formulează muzicologul Mark Evan Bonds, prezentându-i descendența drept consecință a deciziei lui Del Bene, iar substanța drept una *importată* din retorică și orientată cu precădere în direcția „*oralității*” (orației) de substanță teatral-poetică și nu una oratorică propriu-zisă, cum ar fi fost de așteptat. Spre deosebire de bazinul practicilor muzicale tradiționale unde este vorba despre *oralitatea* funciară proprie unei culturi neprofesionale a anonimului, în cazul artei componistice europene este vorba despre un *procedeu* pe deplin asumat în calitatea lui de *instrument cognitiv* al gândirii muzicale profesioniste, elaborate în interiorul acesteia și în vederea soluționării unor probleme existente doar în cadrul acestui tip de activitate. Această diferență între *anonim* și *profesionist* este vizibilă prin formele specifice *oralității* precum *stroficitatea lungă* a cântecului (coregrafic), descendente fiind rondoul și variațiunile, și formele culte ale *orației* precum *stroficitatea scurtă* a tiparelor bi- și tri-

¹ Vladimir Protopopov, *Принципы музыкальной формы И. С. Баха* [Principiile formei muzicale la J. S. Bach], p. 120.

podice mici și mari, urmând cele două concepții ale formei de sonată (barocă și, respectiv, clasică).

Fără a invoca, pe de o parte, determinismul textului noțional în muzicile tradiției orale (cântecul coregrafic) și pe de altă parte, propunerea lui Del Bene (mutarea muzicii din quadrivium în trivium), Mark E. Bonds pornește în textul lui direct de la constatarea și comentarea consensului estetic iluminist (baroc) în conformitate cu care *muzica este un limbaj*. Fie este vorba despre muzică drept limbaj al sentimentelor, cel noțional fiind al rațiunii, fie despre muzică în calitatea ei de *metaforă albă* – o emulare a limbajului noțional, însă fără cuvinte¹. Altfel spus, ieșind din sincretismul ecuației cuvânt-dans-muzică, aceasta din urmă păstrează în intimitatea organizării sale formale atavismul verbalității poetice deja inexistente. Este explicabil faptul că funcționarea muzicii la nivelul *artei componistice profesioniste* va determina formularea unei accepții culte a lingvisticului – știința și arta retoricii.

Atâta timp cât în concepția componistică a perioadei barocului compoziția muzicală este exclusiv orientată înspre receptare și, în general, înspre audiență, aplicarea literală a lingvisticului urmărește obiectivul unei comprehensiuni cât mai rapide și eficiente. Și cum, modelul uzual al comunicării este limbajul noțional, comprehensibilitatea muzicii este înțeleasă ca procedură de replicare fidelă a legităților filologic-literare în alcătuirea unei compoziții muzicale. Astfel sunt elaborate echivalențele muzicale pentru morfologie (constituirea cuvintelor – celulă/figură, motive muzicale), sintaxă (aranjarea cuvintelor în fraze și propoziții – fraze și perioade muzicale) sau ortografie (semnele de punctuație – mijloace ale cezurii precum cadența), toate acestea veghind asupra corectitudinii textului muzical, pentru ca abia într-un al doilea moment să-i fie evaluată elocința și gradele de persuasiune expresivă. În planul formelor, sub incidența gramaticalului nimereau alcătuirile mici (sub nivel periodic), pe când controlului retoric îi era supusă

¹ O emulație tardivă a acestei accepții poate fi considerat ciclul *Cântece fără cuvinte* (piese lirice pentru pian în opt volume concepute între anii 1829-1845) aparținând lui Felix Mendelssohn-Bartholdy.

compoziția muzicală drept întreg (de la perioadă până la îmbinarea articulațiilor mari într-o singură compoziție)¹.

Cea mai puternică înrâurire a retoricului, dincolo de organizarea expresiei și asigurarea comprehensibilității, poate fi constatată, însă, la nivelul articulării întregului discurs drept un proces în esență *trifazic*:

[...] toate obiectele estetice afișează, în diverse grade, un contur fundamental (comun – *n.n.*) alcătuit dintr-un *Eingang* („exordium, introitus”), un *Vortrag der Hauptvorstellung* („thesis, thema, propositio per eminentiam”), un *Abhandlung* („tractatio”), și un *Beschluss* („conclusio, peroratio”)². (succesiunea completă a funcțiilor retorice este următoarea: Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Confutatio și Peroratio – *n.n.*)

În special, este vorba despre alcătuirea discursurilor de substanță artistică („obiectele estetice”) – prozaic, poetic sau teatral – care articulează un subiect, prezentându-l prin consecuția celor trei etape esențiale de transformare evolutivă: Expoziția, Tratarea și Încheierea. Îndeosebi de evidentă, această logică a concatenării elaborative este în cazul pieselor de teatru (tragedii, drame, comedii). Iar gramatica și retorica modelului clasic de *Allegro de sonată* respectă întocmai modelul alcătuirii morfologic-sintactice de ordin gramatical,

¹ După cum notează Mark Evan Bonds: „Conceptul periodicității – unități de dimensiuni mici concatenate în unele tot mai mari – asigură o necesară conexiune între gramatică și retorică pentru ambele activități, limbaj și muzică. La cea mai mică scară, periodicitatea intră în domeniul sintaxei, cu această preocupare pentru construcția unor unități scurte și relativ discrete. La cea mai largă scară, aceasta (periodicitatea – *n.n.*) intră într-o idee mai largă a retoricului.”; in: Mark E. Bonds, *Wordless rhetoric*, p. 71.

² Bonds, *Wordless Rhetoric*, p. 60. După cum observă autorul: „Muzica este o orăție prin sunete (*Klangrede*) și caută să înrâurească ascultătorii exact așa cum un orator o face. De ce, atunci, legile oratoriei nu ar putea fi aplicate muzicii?” (p. 89)

precum și alcătuirea și articularea discursivă de ordin retoric a întregului.

În planul alcătuirii pur muzicale a unui *Allegro de sonată*, acestor funcții retorice le corespund trei articulații precum Expoziția, Tratarea și Repriza, precedându-le o eventuală Introducere și totul încheindu-se cu o eventuală Coda, două secțiuni secunde ca importanță. *De jure*, această tri-funcționalitate corespunde în întregime schemei compoziționale de fugă, la care își aduc aportul mijloacele rondo-variaționale în alcătuirea mijlocului evolutiv. Însă spre deosebire de tehnicitatea compozițională explicită a fugii, *Allegro de sonată* excelează printr-un evident dramaturgism (bitematism conflictual oglindit în organizarea planului tonal), dramatism al expresiei, ambele alcătuirii tematice fiind concepute ca „funcții” actante, un spațiu mai extins, o intensitate procesuală mai avansată și drept consecință o flexibilitate compozițională mult mai mare în alcătuirea întregului parcurs muzical. Prin comparație cu stroficitatea *lungă* a rondoului (baroc sau clasic) sau cea *scurtă* a bi- și tri-stroficității (mare și mică), acest principiu (*Allegro de sonată*) nu poate fi considerat drept tipar formal – o schemă compozițională de tristrofic mare – propriu-zis altfel decât doar ca o schemă compozițională *sintetică* de ordin superior și într-o accepție extinsă a termenului *formă* drept limită semantică superioară a acestuia. Dincolo de această limită ar fi de presupus că pur și simplu nu mai poate fi vorba despre vreun altfel de tip de schemă compozițională.

Această schemă retorică tri-fazică poate fi considerată drept un antipod al arhetipului *catenă*, chiar cu o valoare comparabilă în ceea ce privește rolul de dominantă conceptuală adoptat în epocă (clasicismul muzical din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea), statutul de principiu generativ (cel puțin pentru clasicism și romantism) și ca accepție de schemă compozițională de prim rang în sistematica formelor muzicale. Chiar și cu o puternică miză pe principiul armonic în cazul sonatei bipartite baroce și cu sprijinul pe principiul melodic-tematic în cazul celei clasice, „amprenta” trifazică a retoricii discursive transpare într-un mod evident. Comparată cu retorica discursivă ternară a sonatei clasice, sonata bipartită barocă

prezintă și ea semnele unei organizări trifazice, însă una disimulată în imaginea unei simetrii tonale (mai degrabă funcțional-armonică) între partea întâia și a doua: T-D/D-T, succesiune căreia în planul formei îi corespunde schema compozițională [:A:][:BA:]. Revenirea la T în partea a doua își relevă cu claritate caracterul de repriză, pe când zonele Dominantei din ambele părți se constituie (prin alipire) într-o vizibilă parte mediană (instabilă tonal-armonic). Același principiu poate fi constatat și în cazul formei bistrofice mici cu *repriză*, acest termen indicând cu claritate apartenența la o alcătuire tripodică.

Instaurarea arhetipului ternar (sau tripodic) se produce într-o evoluție desfășurată între limita inferioară a secolului al XVII-lea și cea superioară a romantismului muzical, în special al celui austro-german. De la răspândirea principiului *da capo* (în egală măsură în muzica vocală, precum și în cea instrumentală) în baroc, trecând prin standardizarea *minuetului* ca referință a schemei compoziționale tristrofice deja în clasicismul vienez și până la formele tristrofice mari ale romantismului (studii, nocturne, mazurci, poloneze și, bineînțeles, părți din ciclul de sonată precum *scherzo*), arhetipul ternar se instaurează în mai multe accepții concomitente: schemă retorică (și dramaturgică) *trimorfă*: propositio, tractatio, perorațio; schemă compozițională *tristrofică* (tipar mic și mare; genul de Menuet cu o metamorfoză ulterioară în Scherzo) și realizarea de vârf – de această dată *tripodică* – *Allegro de sonată* în accepția clasicismului vienez. În această situație ar fi de remarcat deplasarea conceptuală de la zona coregraficului, ca atribuție de gen concretă – Menuetul –, înspre o zonă de formulări mai generale ale paradigmei ludice, ca atribuție mai degrabă sugestivă – Scherzo. Așa cum observă Mark Aranovski, locul menuetului într-un ciclu simfonic nu este ceva nou, dată fiind includerea acestui dans și în suită, dar și în concerto grosso. Mai mult, în simfonie menuetul intră anume ca dans, reclamând astfel totalitatea referințelor la tipurile de practici muzicale care-l implicau în existența muzicală cotidiană. Chiar prin această referință la practicile coregrafice tradiționale menuetul reprezenta o „disonanță” de substanță „extrateritorială” față de celelalte trei părți ale ciclului, anume

prin imaginea de „insulă a realității” într-un context al instrumentalității pure. Înlocuirea de către Beethoven a menuetului prin scherzo a urmărit, astfel, restabilirea unei necesare omogenități în egală măsură de conținut și de concepție în general, sporind coerența și coeziunea întregului ciclu al celor patru părți de simfonie.¹

O următoare accepție și formă conceptuală a arhetipului ternar, a patra, este cea *procesuală*, formulată de academicianul Boris Asafiev în celebrul lui tratat *Forma muzicală ca proces* (1930, cu reeditări succesive în 1947, 1963 și 1971), și apare în succesiunea *trinomică* initio-motus-terminus.

Comentariu însoțitor:

Ajunsă în acest punct, știința și disciplina analizei structurilor discursive (formale) muzicale intră într-o următoare etapă și se încadrează organic în imaginea evoluției generale a gândirii analitice europene:

a. O primă etapă – *sistematică*: de la schițarea unei sistematici formale și analitice formulate încă în secolul al XVIII-lea pornind de la Johann Mattheson (1681-1764), cu o influență determinantă a scrierilor lui Johann Christoph Gottsched (1700-1776), continuând cu Heinrich Christoph Koch (1749-1816) și aproximativ până la Anton Reicha (1770-1836), cu precădere ca parte constitutivă a disciplinei și științei compoziției;

b. O a doua etapă – *formală*, propriu-zis muzicologică: cu precădere între Adolph Bernhard Marx (1795-1866) și Hugo Riemann (1849-1919), la cel din urmă sistematica formală și analitică deja intrând sub incidența accepției de *Formenlehre*. Atât austriacul Heinrich Schenker (1868-1935), cât și elvețianul Ernst Kurth (1886-1946) pot fi considerați drept descendenți și continuatori ai acestei etape;

¹ n: Mark Aranovski, *Симфонические искания: проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов* [Căutări simfonice: problema genului simfonie în muzica sovietică a anilor 1960-1975], Leningrad: Sovetski Kompozitor, 1979, p. 22.

c. O a treia etapă – *procesuală*: este rezumabilă la concepția lui Boris Asafiev (1884-1949), cu o conexiune ideatică la teoria *energetică* expusă de Ernst Kurth în *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie* (Berne, 1917), text care apare în limba rusă sub redacția și cu o prefață aparținând lui Asafiev în 1931. Ambele teorii ar putea fi reprezentate (păstrând proporțiile) drept două concepții privind aceeași referință – procesele generatoare de formă muzicală;

d. O următoare formă evolutivă este a analizei *funcționale*, oarecum subsecventă etapei a treia și constă în elaborarea teoriei funcționale a formei muzicale de muzicologul rus Victor Bobrovski (1906-1979); întreaga evoluție a științei analizei formale culminează cu o formă superioară de realizare – o etapă a patra – în concepția numită *целостный анализ* (analiză totalizatoare sau integrativă) care aparține unui alt muzicolog rus Viktor Zuckermann (1903-1988). Întreg șirul evolutiv al concepțiilor privind știința formelor muzicale ar putea fi reprezentată prin consecuția unor etape precum *sistematică* (formularea ca subdisciplină a compoziției), *formală* (ca propriu-zis muzicologică), *procesuală* (incluzând-o pe cea *funcțională*) și *totalizatoare-integrativă*.

Spre deosebire de toate accepțiile sistematic-analitice anterioare ale formei muzicale – retoric-lingvistice: motiv, frază perioadă sau ulterioare, melodic-tematice, precum Satz și Hauptsatz – Asafiev este într-un tot tributar gândirii de tip organic și își formulează teoria procesuală pornind de la *intonație*, înțelegând prin aceasta unitatea semantică primară înzestrată cu funcția de nucleu generativ al întregii forme. Altfel spus, forma muzicală este gândită drept bazin de articulare evolutivă a energiilor procesuale constituite structural ca „țesătură” (sau expresiv-sugestiv ca „dramaturgie”) intonațională. Este vorba despre energiile de *mișcare* a materialului muzical, deoarece după cum afirmă Asafiev însuși – nu există material muzical în afara mișcării, iar muzica este un sistem al *mișcării organizate*, muzica este prin definiție *motorie*. Față de imaginea unei scheme compoziționale (static) teoria energiilor procesuale (dinamic) a lui Asafiev se situează

într-o opoziție radicală. De aici și diferențierea în analiza *schemelor* și analiza *proceselor*¹, de unde decurge ideea că și sistematica tipologiilor formale poate fi efectuală fie în funcție de conținutul schemelor, fie în funcție de conținutul, dar mai ales de specificul *articulării procesuale*.

Înțelegând energetic, formula trinomică *initio-motus-terminus* (impuls-mișcare-încheiere) ar putea fi interpretată astfel: un *impuls* (initio) cu funcție de declanșator al mișcării și propulsie înspre un *dezechilibru* (motus) care printr-o articulare activă reclamă tot mai intens *reinstaurarea echilibrului inițial* (terminus). În imaginea planului global al unui *Allegro de sonată* clasic, totul ar putea fi redus la schema I-V-I. Însă în realitate dialectica între *stază* și *mișcare* se articulează prin *concatenarea* (!) acestora într-o continuă întrepătrundere și interdeterminare. Iar aici intervine o a doua idee legată deja de *variabilitatea funcțională* a fiecărui constituent trinomic, așa cum se întâmplă, spre exemplu, în *Allegro de sonată* clasic atunci când elementul *terminus* al Expoziției este folosit cu funcția de *initio* în începutul Tratării.

O translare a acestei teorii în termenii unei concepții *funcționale* o înfăptuiește Victor Bobrovski². Poate fi vorba aici despre o anumită „hiperbolizare” a imaginii energetice, *funcțiile* putând fi reprezentate în două sensuri: ca funcții ale gândirii compozitorului format într-o anumită conjunctură istorică-stilistică și tot astfel drept forțe care definesc identitatea evenimentelor constitutive din interiorul articulațiilor formei muzicale. După observa autorul:

¹ Anume în acest al doilea sens poate fi considerată drept o realizare analitică remarcabilă monografia *Dramaturgie muzicală în opera lui Chopin* (București: Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1960) de Nina Vieru. Analizele din această carte pot sta pe bună dreptate drept modele de realizare practică a metodologiei propuse de Asafiev.

² Este vorba despre două volume intitulate după cum urmează: *Bazele funcționale ale formei muzicale*] Moskva: Muzîka, 1978; și, respectiv, *Despre variabilitatea funcțiilor formei muzicale*, Moskva: Muzîka, 1970.

Forma muzicală este un sistem ierarhic alcătuit din mai multe niveluri ale căror elemente au două laturi întrepătrunse – funcțională și structurală. Prin latura funcțională trebuie înțeles tot ceea ce se referă la sensul, rolul și însemnătatea acestui element într-un sistem dat; prin structură – tot ceea ce se referă la imaginea lui concretă, la alcătuirea lui interioară. Ambele laturi pot fi separate doar prin abstractizare logică, (deoarece – *n.n.*) acestea există într-o unitate indisolubilă. Funcția întotdeauna apare în modus-ul structurii, iar structura întotdeauna este funcțională. [...] Conform accepției noastre, propusă în calitate de ipoteză de lucru, raportată de structură, funcția se manifestă ca un oarecare principiu general de legătură a elementelor sistemului intonațional (în accepția asafieviană), raportată la funcție, structura apare ca un procedeu concret de realizare a principiului general¹.

Trecând de tipologiile generale ale funcțiilor logice și compoziționale, caracterul trinomic se relevă la nivelul funcțiilor compoziționale speciale care sunt tot trei la număr:

Impulsul (*initium – n.n.*) inițial capătă următoarele forme: introducere; prima și a doua temă în formele tristrofice; refren și episoade în rondo; tema principală și secundă în expoziția de sonată; una sau două teme în forma de variațiuni.

Mișcarea (*motus – n.n.*): mijloc, legături (tranziții – *n.n.*) și predicturi în forma tristrofică și rondo; puntea, tratarea și predictul în forma de sonată.

Încheierea (*terminus – n.n.*): completare, coda (în toate formele) și repriza, ale cărei funcții sunt foarte diferite în fiecare dintre forme. Reprizei unice a unei teme în forma tristrofică îi este opusă repriza multiplă în rondo; reprizei unei teme în aceste două forme – repriza

¹ Victor Bobrovski, *Bazele funcționale ale formei muzicale*, p. 13.

unui grup de teme în forma de sonată. În aceasta din urmă apare și funcția compozițională specială a temei secunde¹.

Astfel, arhetipul trimorf impregnează gândirea muzicală teoretică și componistică, adoptând forme structurabile într-o ierarhie care ar putea începe cu (1) tipologia formei tristrofice (stroficitate scurtă mică și mare) ca proiecție în muzical a (2) trinomialii retorice *propositio-tractatio-peroratio*, continuând la un alt nivel cu (3) trinomia dramaturgică *prezentare-conflict-deznodământ*, urmând (4) trinomia filosofică-dialectică *teză-antiteză-sinteză*, (5) triada *expoziție-tratare-repriză* a unui *Allegro de sonată*, (6) funcțiile procesuale *initium-motus-terminus* și ajungând la un final logic în (7) imaginea funcțiilor compoziționale *început - mijloc - încheiere*.

O depășire conceptuală a dispunerii ternare simetrice a părților – *A-B-A* deja încetățenită în baroc și clasicism (vienez) –, o reprezintă concepția standardizată a genului *simfonie clasică* – un ciclu compus din patru și nu din trei părți (ca în simfonia concertantă italiană) chiar prin inserarea și menținerea pe poziția a treia a Menuetului. După cum observă Mark Aranovski,

Consecințele includerii menuetului pot fi evaluate doar retrospectiv. Acesta (menuetul – *n.n.*) nu doar deschide structura ciclului conferindu-i asimetrie, ci și, fiind legat de cotidian și, în consecință, de realitate, amplifică sensibilitatea simfoniei pentru înrâuriri extramuzicale².

Schema compozițională ternară emerge activ în practica muzicală începând cu muzica barocă drept consecință a înrâuririi exercitate asupra muzicii din direcția legităților retorice de organizare a discursului noțional. Ca dominantă, acest

¹ Victor Bobrovski, *Idem.*, p. 28.

² Mark Aranovski, *Симфонические искания: проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов* [Căutări simfonice: problema genului simfonie în muzica sovietică a anilor 1960-1975], Leningrad: Sovetski Kompozitor, 1979p. 22.

principiu se instaurează în muzica clasicismului și romantismului muzical, situându-se într-o opoziție radicală față de arhetipul catenă. Ocuparea poziției superioare ca tipologie de formă, trinomie retorică, dramaturgică, procesuală și funcțională îi este asigurată atât prin cumulara și exercitarea concentrată a tuturor acestor principii, cât și prin faptul că toate șapte triade conceptuale au putut fi formulate în urma mutației paradigmatică de la principiul formelor în lanț (rondo, variațiuni, marile forme ciclice) la principiul articulării ternare ca nucleu și prototip generativ. Împreună cu emergența *monodiei acompaniate* (tipul sintactic *omofon*), a *sistemului tonal-funcțional* și a opțiunii pentru gândirea *trisonică* (triadică – Richard L. Crocker), dar și a *temperajului* în doisprezece semitonuri, tiparul *ternar* poate fi cu bună dreptate considerat drept încă un element legitim al procesului de rescriere-reformulare a întregii culturi muzicale europene începând cu primele decenii ale secolului al XVII-lea.

Drept *perioadă de glorie* a acestui principiu ar putea fi considerat traiectul temporal cuprins între limitele vieții și activității clasicilor vienezi (cu o standardizare tot mai pronunțată a acestui principiu în creația lui Beethoven), deoarece în romantism – un context paradigmatic mult mai flexibil decât cel clasic (cromatizarea tot mai abundentă, multiplicarea centrilor tonali, multiplicarea „personajelor” tematice, expansiunea în dimensiuni a formei, fluidizarea și interferența activă a tipologiilor formale, apariția a noi concepții de gen și alteritatea față de cel clasic a întregului context ideologic-estetic) – tiparul ternar este puternic amplificat din interior, ceea ce produce multiple *abateri* conceptuale la nivelul tuturor celor șapte accepții enumerate mai sus.

Deja în creația târzie a lui Beethoven, se produce un „recul” în direcția perioadei preclasice. Spre exemplu, ciclul standard de sonată clasică este redus de la patru la doar două părți (Sonatele pentru pian op. 90 și op. 111), ternarul reappare de această dată în imaginea diviziunii metrice ternare *tempus perfectum* (Sonata op. 111, partea a II-a, *Arietta*), reapariția contrapunctului ca element legitim al scriiturii și, implicit, al formei este cea mai mare surpriză, precum scriitura

contrapunctică în Sonata op. 101, în La major, partea a IV-a; un mare fugato în locul tratării chiar în prima parte a Sonatei op. 106, în Si bemol major, *Hammerklavier*, precum și fuga la trei voci din partea a IV-a a acesteia; tehnica varierii contrapunctice în partea a II-a din Sonata op. 109, în Mi major; două fugi (a doua ca inversare a celei dintâi) alternate cu două *arioso* în partea a III-a a Sonatei op. 110, în La bemol major; cu o culminație în Cvartetul op. 133 în Si bemol major, *Marea fugă*, iar la toate acestea se adaugă o foarte puternică „iradiere” venită din partea genurilor vocale și a expresivității cântului. Ca fapt relevant, Schubert își concepe Sonata D568, în Mi bemol major (a șaptea în ordinea generală) în exact același an – 1818 – în care Beethoven definitivează Sonata op. 106, *Hammerklavier*.

Ca o reluare romantică, Sonata în si minor de Liszt continuă cel puțin două din cele schițate de Beethoven în creația lui târzie: (1) cele patru părți ale ciclului de sonată clasică fuzionează într-o compoziție monopartită cu o ciclicitate „internalizată”; noutatea romantică rezidă în faptul că prin existența unei Coda, întreaga sonată poate fi interpretată și drept un singur *Allegro de sonată* autonom, extras dintr-o posibilă ciclicitate – compoziția are în jur de treizeci de minute de sonoritate –, iar această a doua accepție propune ideea de *formă de plan secund* sau o formă pluri-tipologică; îmbinarea ambelor accepții duce la imaginea unei *sonate în sonată*; (2) contrapuncticul își face prezența de la *Allegro energico* (ultima secțiune a formei) într-o expunere fugată a primei teme; (3) existența unui ansamblu tematic ternar ar putea sugera un motiv popular la romantici și în special la Liszt (o sonată și o simfonie) – legenda lui Faust –, o deschidere înspre „rapsodizarea” formei muzicale prin asocierea directă a unei compoziții muzicale cu actul de lectură, fără intermediari retorice: *Après une Lecture de Dante: Fantasia quasi Sonata* (având ca „dublură” și o simfonie) sau cele trei *Sonete de Petrarca* nr. 47, 104 și 123 din al doilea caiet din *Anii de pelerinaj*. Ori aceste însușiri – „implozia” ciclică și programatismul literaturizant-plastic sau ideatic – sunt

„transplantate” în genul, de această dată orchestral, de *poem simfonic*.

Deja în secolul XX, acest model al întrepătrunderii între tiparul formal și imaginea metaformală a ciclului o înfăptuiește Serghei Prokofiev în Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră în Re major, op. 19 (1915-'23). După cum observă muzicologul Pencio Stoianov analizând partea I a Concertului, această formă de sonată poate fi interpretată bi-semantic drept o întrepătrundere între (1) tiparul unui *Allegro de sonată* și (2) imaginea unui ciclu simfonic complet: Tema principală = Partea I; Tema secundă = Partea a II-a; Tratarea = Partea a III-a (cu rol de Scherzo), iar partea a IV-a = revenirea Temei principale în repriză. Mai mult, pe durata desfășurării părții I are loc o *modulație structurală*, deoarece forma de expunere a Temei principale în secțiunea Expoziție determină *pronosticarea* unei forme de sonată care se dovedește eronată, deoarece în repriză revine doar Tema principală „curățată” de oricare elemente de tensiune și instabilitate, apărând în dimensiunea de perioadă. Astfel, Prokofiev scoate în evidență funcția Temei principale ca mijloc de *înrămare* a Părții I, ceea ce permite vizualizarea unui *Allegro de sonată* și drept alcătuire ciclică¹.

Doar transformările „malformante” care transpar în contextul creației unui singur compozitor precum Liszt ar putea servi drept argument revelator al faptului că arhetipul ternar începe să piardă din puterea pe care o avusese în clasicismul vienez. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, incluzând aici dispersia romantismului, s-a relevat nevoia imperioasă de alte tipologii formale, alte tipuri de structuri și în special de alte scheme compoziționale. Deoarece în evoluția lor și concepțiile formale trec printr-o evoluție ternară după cum afirmă Mark Aranovski atunci când apelează imaginea genurilor muzicale: „Fiecare gen traversează în dezvoltarea sa trei stadii: *formarea, stabilizarea și destabilizarea*”². Aceasta ar fi o ultimă semnificație a tiparului ternar, a opta, una arhetipală cu valoare

¹ Pencilo Stoianov, *Взаимодействие музыкальных форм* [Interacțiunea formelor muzicale], Moskva: Muzika, 1985, p. 221-222.

² Mark Aranovski, *Op. cit.*, p. 5.

universală și cu sensul în egală măsură organic și biologic al vârstelor, pe care de fapt le parcurge gândirea muzicală reclamând, rând pe rând, forme simbolice adecvate prin care poate fi urmărită însuși evoluția identitară a muzicii componistice profesioniste de tradiție europeană.

Ultima deducție arhetipală:

Catena ca generator și principiu meta-formal

În sistematica arhetipală a formelor muzicale, grupul superior, al patrulea, este dedicat în întregime marilor forme ciclice în care imaginea catenei revine în sensul deplin al cuvântului ca principiu de prim-plan și „coloană vertebrală” a meta-formei unei compoziții aparținând grupului de genuri mari. De această dată sunt compuse nu atât structurile subperiodice pentru a rezulta o formă mică și nici forme mici pentru a da una mare, cât formele mari însele sunt concatenate într-o alcătuire metaformală de ciclu.

În fapt, este vorba doar despre o consecuție ierarhică ascendentă, un discurs cu funcția de narare acumulativă a unui sistem, în care după nivelul primar – catena ca *arhetip generativ* – imaginea acesteia revine doar după parcurgerea următoarelor două niveluri – al *arhetipului configurativ* și al celui *procesual* – și se reinstaurează doar la al patrulea nivel, de această dată în imaginea *catenei de ordin superior*. În realitatea istorică obiectivă atât arhetipul generativ primar, cât și arhetipul ciclic superior au existat în concomitența celor două tipuri de practică – muzica tradițională (orală, anonimă, non-profesionistă și non-instituțională) și muzica tradiției componistice profesioniste. Funcționând într-o aparentă opoziție – inferior-superior, vulgar-înalt (cultura înaltă a curților nobiliare și a bisericii) sau profan-sacru (Ev Mediu și Renaștere) – aceste două tipuri de practică și-au relevat în timp rolul de limite ale unui *vector de orientare* a progresiei culturale – de la oral la scriptic, de la anonim la personalizat ș.a.. Existând timp de o bună parte din istoria muzicii europene drept arii învecinate aproape nemijlocit, spre sfârșitul Renașterii în planul gândirii formale se produce o „desfoliere”, iar spațiul tot mai larg dintre aceste două tradiții este produs prin emergența

laicității explicite a nou inventatei culturi a omofoniei teatralizante în domeniul căreia – deja în timpul secolului al XVII-lea – emerge tot mai puternic *stroficitatea scurtă* binară și ternară ca semn al unui salt paradigmatic deja săvârșit. Astfel, aceste două principii formale de noutate se inserează atât în planul istoriei, cât și în planul sistematic al ierarhiei tipologice arhetipale pe o poziție intermediară – între cele două solide tradiții ale *stroficității lungi*, de conservare a catenei ca origine și principiu formal – sau mai precis, cu o funcție de entitate *pasageră* și cu un sesizabil caracter de *enclavă și provizorat*¹. Comparate între ele, printr-un anumit *mecanicism ordonator* implicit, imaginea sistematică ajunge într-o opoziție cu imaginea istoric-faptică din câmpul gândirii și practicilor muzicale europene.

În toată istoria muzicii europene au fost elaborate trei tipologii meta-formale cu valoare arhetipală ale marilor forme ciclice: Misa, Opera și Simfonia. Astfel, principiul catenei ajunge să asigure ambele funcții: funcția *generativă* propriu-zisă la nivelul primar, pe când la nivelul superior al formelor ciclice mari se relevă funcția *cumulativ-sintetică*, de transcendere a conceptului formal și ieșirea la un nivel superior al conceptului gen. Această „înrămare” prin catenă a întregului sistem ierarhic al tipologiilor formale afirmă odată în plus substanța arhetipală a acesteia, de asigurare atât în plan sistematic (tipologic-ierarhic, static), cât mai ales în plan istoric (tipologic-evolutiv, dinamic), a stabilității, coeziunii și articulării coerente a întregului sistem al gândirii formale.

Ideea că principiul catenei este realizat în *forme simbolice de mediere culturală a arhetipului* și că aceste forme sunt înfăptuite ca „mulaje” specifice de pe stările mentalităților și în special a imaginarului de epocă, o demonstrează însăși specializarea celor trei genuri ciclice mari: imaginarul religios

¹ Acest caracter *pasager* al stroficității scurte va fi explicat în partea a III-a a studiului nostru, atunci când va fi abordată imaginea generală – atât cea istoric-evolutivă, cât și cea ierarhic-sistematică – a principiilor formale determinante pentru muzica secolului al XX-lea.

cumulat în *misă*, cel laic-teatralizant în *operă* și, în final, cel raționalist-filosofic în *simfonie*.

Atât genul *misa*, cât și *opera* împreună cu *simfonia* pot fi considerate în egală măsură drept „acumulative”, precum și unități de „sinteză” și „procesare” ale concepțiilor fundamentale definitorii pentru perioada istorică în care fiecare dintre cele trei genuri ocupă o poziție dominantă: *misa* pentru Evul Mediu și Renaștere, *opera* (cu un început la aproximativ 1600) pentru baroc și împreună cu *simfonia* (cristalizată în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea) și pentru clasicism și romantism. Chiar și cu lucrări reprezentative în domeniul tematicilor religioase (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert și cu un arc până la Bruckner, Franck, Fauré ș.a.), *missa*, ca și concept generalizator pentru bazinul genurilor religioase, pierde completamente competiția în fața efortului cumulat întreprins prin intermediul *operei* și *simfoniilor*¹.

În aceste perioade istorice – Ev Mediu/Renaștere (*misa*), baroc (*opera*) și clasicism/romantism (*opera* și *simfonia*) – este vorba despre accepțiile tari ale propriilor genuri dominante și, spre exemplu, nu despre accepții moderniste/postmoderniste deja slăbite în virtutea unui evident tributarism (referențialitate) față de accepțiile istorice tari sau în orice caz cu o funcție mult diminuată precum câte o *Misă* de Stravinsky sau Bernstein, *War Requiem* de Britten, *Polskie Requiem* de Penderecki, *opere* precum *Nixon in China* de Adams, *Einstein on the Beach* de Glass, *Europeras* de Cage, *Licht* de Stockhausen, *Opera* de Berio sau *simfonii* ca cele patru lucrări ale lui Stravinski – *Simfonia psalmilor*, *Simfonia în C*, *Simfonia în Es* și *Simfonia în trei mișcări*, fără a mai pomeni simfoniile lui Schnittke, Hans Werner Henze, Honegger, Penderecki sau Walter Piston. Fiind depășită limita anului 1600, *misa* pierde competiția în fața „noii venite” care a fost *opera*,

¹ „După cum se știe, chiar dacă mise au fost scrise și în secolul al XIX-lea, însă deja nu mai ocupau acel loc în viața spirituală a societății care le-a aparținut în Evul Mediu și în epoca Renașterii. Concepția teocentrică a lumii fusese complet eliminată de cea antropocentrică.”, Mark Aranovski, *op. cit.*, p. 15-16.

care la rândul ei a trebuit, după 1750, să cedeze tot mai mult loc pentru o nouă concepție și gen – *simfonia*.

Această diferență între alcătuirea pur formală a unui tipar strofic (lung sau scurt, mare sau mic) și principiul concatenării deja la nivelul unei concepții de gen (mare, monumental, vocal, vocal-instrumental sau pur instrumental) ar putea fi reprezentată în raportul de *formă-conținut*. În fiecare din cele trei „bazine” istorice (pentru *misă*, *operă* și *simfonie*) aceste conținuturi, indiferent de terminologie, imagini și sensuri sunt formulate într-o totală concordanță cu o meta-concepție determinantă cu valoare arhetipală și cu funcția de coordonare și orientare convergentă (de integrare și omogenizare) a întregii existențe colective în totalitatea manifestărilor acesteia. Astfel, spre exemplu, *misa*, *opera* și *simfonia* pot fi considerate, fiecare în propriul bazin istoric unde dețin funcția de dominantă, drept *emulări simbolice* nu doar ale unei meta-concepții culturale numite, spre exemplu, Ev Mediu sau baroc, ci și drept *analogii* cu alte tipuri de activități creative umane din același bazin istoric. În acest sens poate fi stabilită o „sinonimie” între simfonie și roman (la începutul secolului al XIX-lea), *operă* și *dramă*, *tragedie* sau *comedie* (începând cu secolul al XVII-lea), între concepția *Allegro de sonată* și dialectica trinomică *teză-antiteză-sinteză* (prin creația lui Beethoven), precum și multiple paralele între Bach și Leibniz (cu toată moștenirea raționalismului european), Mozart și Kant, Beethoven și Hegel, între Wagner cu Feuerbach, Schopenhauer, Nietzsche și Gobineau, între Mahler și Kirkegaard cu Dostoievski, între Debussy și Bergson cu Maeterlinck sau Schönberg și Freud cu Einstein. Spre deosebire de *operă* și *simfonie*, *misa* păstrează legătura sincretică, neperturbată, cu serviciul divin fiind parte organică a acestuia. Este cauză din care paralela Palestrina-Shakespeare nu este una viabilă, cel din urmă găsindu-și împlinirea mult mai târziu în creația lui Rossini și Verdi, Berlioz și Liszt, Ceaikovski și Gounod, Mendelssohn și Britten, Vaughan Williams și Tippett.

În virtutea oricărei aparențe de competiție și concurență, stări care presupun mutații revoluționare, de dislocare și substituire, dinamica acestei succesiuni *misă-operă-simfonie*

(cu toate genurile-satelit ale fiecăreia dintre cele trei concepții) a fost înfăptuită mai degrabă într-o ordine referențială a lucrurilor, prin împrumut de atribute, concepție, conținuturi și structură. De aici reiese că în succesiunea lor, *misa*, urmând *opera* și apoi *simfonia*, au ocupat, în fapt, *același loc* prin atingerea statutului de dominantă conceptuală (transmisă succesiv de la un gen la celălalt), dar și, mult mai important, prin preluarea *aceleiași funcții*, de expresie simbolică a conținuturilor imaginarului colectiv¹.

Această ultimă imagine – a concepției ciclice de gen, a patra – încheie și integrează imaginea sistematică generală asupra tipologiilor formelor muzicii culte europene: imaginea unei aproximative *simetrii* între nivelul primar al catenei ca *arhetip generativ* și nivelul ultim, al catenei ca ciclu și în egală măsură *arhetip totalizator* atât în cadrul sistemului, cât și în bazinul tipologiilor istorice ale gândirii muzicale și ale mentalităților colective.

SUMMARY

Oleg Garaz

Musical Forms: Exercises of Archetypal Combinatorics (A Hermeneutic-Methodological Proposal)

As a discipline of musical study, the systematics of musical forms could be imagined at least from two points of view.

The first one, the conventional one, that of typologies that are well-known in didactic practice and were developed throughout the historical evolution of European music, such as mono-, bi- and tri-strophic forms, the rondo and variations, or the sonata.

A second type of approach aims at understanding a multitude of meanings which, being archetypes, function as generative nuclei, and through musical thought they emerge in the plane of concrete achievement as their own emulations, symbolically mediated.

¹ vezi Mark Aranovski, *op. cit.*, p. 16.

The systematisation put forward in this study implies something other than a mere mechanical enumeration of formal typologies, species and subspecies, like a panoply of petrified “masks” of certain standardised *compositional schemes*. It is rather the possibility of forming a library of complex referential typologies, preserving a generative nucleus in the foreground of systematic and analytical relevance. This nucleus – the chain – should be recognisable as the axis that determines the development of musical forms within each stylistic period of European music history.