

Haiganuș PREDA-SCHIMEK

Asupra originii câtorva noțiuni formale (motiv, propoziție, perioadă)

Noțiunea de **formă**, ca și cele de **motiv**, **propoziție** și **perioadă**, au apărut în teoria muzicii destul de târziu, legate de stilul clasic (aproximativ 1770-1810). Primele menționări se găsesc în tratate de compoziție și lexicoane muzicale dintre Clasicism și începutul epocii romantice. Dar atât terminologia, cât și definițiile de la acea dată sunt departe de a fi unitare. Stabilizarea sau, altfel spus, nașterea lor ca noțiuni moderne, departajate de reprezentări retorice sau baroce, are loc abia în scrierile primelor generații de autori romantici: A. Reicha - *Traité de mélodie*, 1814, A. B. Marx - *Die Lehre von der praktischen Composition, praktisch-theoretisch*, 1837 și J. Chr. Lobe - *Lehrbuch der musikalischen Composition*, 1844. O interesantă fuziune între mentalitatea baroc-iluministă și cea clasic-timpuriu romantică se găsește în scrierile lui H. Chr. Koch: *Versuch einer Einleitung zur Composition*, 1782-93 și *Handwörterbuch der Musik*, 1807¹.

Noile noțiuni formale apar ca urmare a unei înnoiri stilistice profunde: trecerea de la Baroc la Clasicism. Structura unei compoziții clasice nu mai putea fi desemnată cu aceleași concepte cu care era descris discursul muzical baroc, căci atât fundamentarea ei estetică, cât și conceperea ei pur tehnică, erau diferite.

Muzica încetează a mai fi văzută ca un **discurs sonor (Tonrede)**. Convențiile comunicării muzicale între compozitor și public, stabilite în Renaștere și Baroc de **retorica muzicală** și de **teoria afectelor**, nu mai sunt actuale. Unitățile melodice și ritmice desemnate până atunci ca **figuri** încetează să mai semnifice noțiuni exterioare muzicii, pe care ascultătorul instruit le „decodifică”². Încă din 1755, Joseph Riepel vorbește despre **figuri** în sensul de idei melodice

¹ Studiul s-a restrâns în principal la acești teoreticieni, ținând totuși cont că, pentru fundamentarea și dezvoltarea teoriei formelor acelei vremi, autori precum J. J. de Momigny (*Cours complet d'harmonie et de composition*, 1803-05), Gottfried Weber (*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, 1817), Carl Czerny (*Vollständiges Lehrbuch der preaktischen Composition*, 1834) sau Simon Sechter (*Die Grundsätze der musikalischen Composition*, 1853-54) au avut de asemenea o importanță deloc neglijabilă.

² Raționalismul iluminist, cu pasiunea pentru ordine și măsură, dusesse până la catalogarea și determinarea în categorii fixe a unor realități imateriale și nemăsurabile, precum afectele sau impresiile muzicale. Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, începutul secolului al XIX-lea, această fervoare raționalistă se stinge treptat. Idei precum caracterul abstract, metafizic al muzicii, incapacitatea ei de a exprima sentimente determinate, interesul pentru alcătuirea (forma) ei, considerată sieși suficientă, asemenea unui organism, sunt din ce în ce mai prezente. Noua atitudine estetică se sprijină și sprijină la rândul ei prin idei schimbarea stilistică din compoziție, începută cu unul-două decenii în urmă, dar lipsită încă de o bază teoretică pe măsură.

pur formale care, combinate cu unități asemănătoare, formează o altă idee melodică mai largă sau o temă¹.

Asupra noțiunii de formă

În planul reprezentării desfășurării muzicale, a **formeii** (ca alcătuire la scară mare a unei piese muzicale), diferența dintre mentalitatea baroc-iluministă și cea clasic-timpuriu romantică este clară. Pentru preclasiți, muzica consta din momente înlănțuite, succedate. Desfășurarea era **plană**, în succesiune. Pentru clasiți, din contră, era **supraetajată**. Ea consta din nivele ierarhice formate reciproc prin adăuție (suma motivelor creează propoziția, suma propozițiilor perioada, suma perioadelor o secțiune mai amplă, etc.).

Această nouă viziune asupra organizării muzicale, realizare a compozitorilor din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, avea să producă în câmp teoretic, mai mult sau mai puțin concomitent, noțiunea de **formă muzicală**. Indicii despre ea nu găsim decât relativ târziu în teoria muzicii.

În secolul al XVIII-lea, organizarea temporală a muzicii este desemnată nuanțat și neunitar terminologic prin noțiuni precum **Disposition** (Mattheson, 1739) sau **Plan** (Wörter-Buch, lucrare anonimă din 1767). La începutul secolului al XIX-lea, este numită **Form** (Koch, 1807; Marx, 1837) sau **Coupé** (Reicha, 1814).

Mattheson pune accentul pe ideea de ordine, înlănțuire (**Disposition**: „ordonarea iscusită a tuturor părților și momentelor (Umstände) ale unei melodii sau lucrări muzicale întregi”²). La o distanță de aproximativ trei decenii, într-un dicționar anonim din 1767, accentul va cădea pe relația dintre părți și încadrarea lor în întreg: „**Planul trebuie să arate legătura, raportarea părților în întreg** (die verhältnismässige Verbindung), potrivit afectului ce se vrea reprezentat”³.

Ideea coeziunii părților în întreg și a regularității se menține până în primele decenii ale secolului al XIX-lea, fiind un element definitoriu al noțiunii de **formă**. Totuși, în primele sale utilizări muzical-teoretice deține un sens mai mult estetic decât tehnic. Koch înțelege prin formă (**Form**) modul în care muzica este făcută spre a fi mijlocită ascultătorului și remarcă că genurile muzicale (simfonia, concertul, aria, rondo-ul) se deosebesc prin forma lor. Dar nu aprofundează noțiunea și nici nu face distincția dintre **formă** și **schema** sau **reducția formeii**, ci sesizează doar că frumusețea operei este dată de forma ei individuală, de totalitatea elementelor ce o compun. Pentru noțiunea de plan sau schemă formală el folosește termenul de **Anlage**, înrudit oarecum cu matthesonianul

¹ Cf. Ian Bent, articolul *Analysis* din *The New Grove Dictionary for Music and Musicians*, Stanley Sadie Ed., 1985, pag. 344-345.

² Johann Mattheson, 1739, citat de F. Ritzel în *Die Entwicklung der Sonatenform in den Musiktheorien des XVIII. und XIX. Jahrhunderts*, pag. 24.

³ Citat după F. Ritzel, op. citat, pag. 86.

Dispositio (apărând tot într-o triadă: **Anlage – Ausführung – Ausarbeitung**¹); **Anlage** cuprinde „*ideile principale ale compoziției*” prezentate „*ca un întreg desăvârșit*”².

A. Reicha desemnează organizarea evenimentelor muzicale într-un cadru prestabilit prin termenul de **coupé** sau și mai sugestivul **cadre**³, foarte apropiat ca sens cu cel de **schemă formală**. Despre **formă** ca alcătuire unică, individuală a fiecărei muzici, Reicha nu pomeniște nimic. În schimb, Marx accentuează în 1837⁴ înțelesul de alcătuire subiectivă, individuală a formei (**Form**) lucrării muzicale, pentru care nu există reguli **a priori** (așa cum există pentru **coupé** și pentru orice schemă formală, la Reicha). Autorul oferă o definiție succintă și pur personală a **formei**: „*modul în care se concretizează ideea, concepția sau sentimentul compozitorului*”. Nu există legi fixe, prescriptibile de realizare a formelor, numărul lor este practic nelimitat. Se vor afla atâtea forme câte opere de artă. Forma reprezintă exteriorizarea sau, mai bine zis, configurația exterioară a conținutului. Ea poate fi studiată, luând ca model creațiile predecesorilor, ca o fază intermediară în calea spre compoziția liberă. Modelele formale, deduse din practica anterioară, nu reprezintă reguli fixe, restrictive, ci rezultă din principii adânc înrădăcinate și verificate de creații recunoscute drept « clasice » (deci consacrate) pe care analiza le descoperă. Conținutul nu e separabil de formă. Există, de asemenea, **forme derivate și combinații de forme**, aceste distincții demonstrând multitudinea configurațiilor (**Gestalten**). Noțiunea este sinonimă cu „întregul” (**Ganze**).

Ideea că nu există reguli componistice anterioare creației, ci posterioare ei, că principiile de construcție formală se deduc din creația generațiilor trecute (verificată, deci recunoscută ca valoroasă), este încă un punct în care mentalitatea romantică se separă clar de cea baroc-clasică.

Structura periodică clasică și, odată cu ea, noțiunea de *formă* apar în teoria muzicii, la sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea, alimentate de mai multe surse:

- **modelul periodic** (provenit din muzica de dans și din versificația poetică),
- **modelul ierarhic** (provenit din gramatică prin ideea subordonării frazelor perioadelor, și din biologie, prin ideea creșterii, a multiplicării, reproducerii părții în întreg și viceversa)
- **modelul dezvoltării motivice** (împrumutat probabil tot din biologie).

Terenul este pregătit, din punct de vedere estetic, de preocuparea pentru aspectul exterior, pentru alcătuirea și structura lucrurilor (lord Shaftesbury, Alex. Baumgarten), de procesul de „abstractizare” a comunicării muzicale, odată cu primii romantici (eliberarea muzicii de afecte și noțiuni retorice). Se constată tendința de a măsura și de a prescrie ordinea și dimensiunile secțiunilor (în tipare

¹ La Mattheson, *Dispositio* era de asemenea o etapă dintr-o succesiune de operații : **inventio, dispositio, decoratio, elaboratio și pronuntiatio** (*Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739).

² H. Chr. Koch : *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik* , 1807, pag. 41.

³ *Traité de mélodie*, 1814, pag. 46.

⁴ *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 1837.

fixe, de obicei regulate, simetrice), de a poziționa apariția diferitelor evenimente sonore (teme, modulații, episodul prelucrărilor, repriza).

Legat de aspecte formale sau de ideea de formă însăși, apar în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și în prima jumătate a secolului al XIX-lea două noțiuni cu conotație biologică: **organic** și **organism**. Faptul se explică prin aceea că noțiunea de formă, proaspăt introdusă printre conceptele muzicale, avea nevoie, pentru a-și clarifica sensul, de o reprezentare mai concretă, de o bază referențială din lumea materială. Ea va fi, astfel, asociată cu un organism; prin analogie, însușirile acestuia vor fi asimilate formei muzicale. De ce tocmai aceste proprietăți, provenite din observarea și cercetarea materiei vii? Probabil, datorită importanței acordate Științelor naturii în spiritualitatea Secolului Luminilor, influența lor resimțindu-se și în metodologia teoriilor muzicale (soluții de sistematizare, expunere, clasificare), în modul de abordare (pozitivist, concret, analitic) și în preluarea anumitor noțiuni și categorii (ca de pildă organic, dezmembrare, dezvoltare). Însușirile organicului¹, transmise sau asociate formei muzicale, pot fi rezumate la patru: 1) strânsa coeziune a părților într-un întreg; 2) evoluția dintr-un nucleu (tema sau motivul); 3) unitatea în varietate (unitatea fiind asigurată de temă, iar varietatea de prelucrarea tematică), și 4) considerarea accidentului ca eveniment firesc al ordinii (idee reflectată în elementul de contrast)².

În secolul al XIX-lea, tema **organicului** în muzică este continuată și diversificată la autori precum Cr. F. Michaeli³ sau A.B. Marx, fiind legată de ideea de formă autonomă, de acțiunea dezvoltătoare a motivului („sămânță sau impuls [Trieb] din care crește [erwächst] seria cea mai mare a sunetelor”) și de seria constituirii formelor unele din altele, concepută de Marx⁴.

¹ Categoria organicului, ca proprietate a materiei vii de a crește și a se reproduce, era una dintre temele majore ale istoriilor naturale și ale filozofiilor naturii din secolul al XVIII-lea (Linné, Buffon, Tournefort, Descartes, Rousseau).

² O tratare mai detaliată a problematicii organicului în teoria muzicală a secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea se poate găsi în Bent, Ian – *Music Analysis in 19th Century*, Introduction, Cambridge University Press, 1994; Schmidt, Lothar, *Form-Organismus. Stationen eines Begriffs*, și Preda-Ceamurian, Haiganuș – *Analogia muzică-organism în teoria muzicală a secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea*, revista *Muzica*, 2/1999.

³ Prin viziunea muzicii ca „produs natural organic”, expresie a „frumosului autonom”, care se definește ca atare prin calitatea de a fi organizat și prin relația reciprocă dintre părțile sale (sunete). Vezi Lothar Schmidt - *Organische Form in der Musik, Stationen eines Begriffs 1795-1850*, Bärenreiter Hochschulschriften 1990, cap. 2, pag. 35.

⁴ A. B. Marx a conceput, inspirându-se probabil din studiile de anatomie comparată ale lui Goethe, un sistem al nașterii formelor muzicale bazat pe două principii :

- 1) Formele se dezvoltă unele din altele (pornind de la propoziție și ajungând la sonată) prin lărgirea și diferențierea unuia dintre elemente, la care se mai adaugă unul pentru realizarea echilibrului. Astfel, fraza devine perioadă, perioada – lied bipartit, apoi tripartit, rondo, sonată.
- 2) Cele două elemente care compun forma se află într-o opoziție « polară », constituind un « Urbild » sau « Urgegensatz » (reductibil și la tensiunea rezolvată a succesiunii armonice I V I). Ele creează modelul *liniște – mișcare – liniște*.

Koch: „...Dacă în propoziții sunt descoperite puncte de repaos al spiritului prin care se delimitează secțiuni incomplete, acestea vor fi numite Einschnitte¹. Un segment (Einschnitt) desfășurat pe două sau trei măsuri este considerat perfect (vollkommen), iar cel care constă doar dintr-o singură măsură, imperfect (unvollkommen).“²

Reicha : „Desenul melodic [este] o mică idee separată printr-un sfert de cadență, care într-o grupare de două sau trei poate forma un « membru »“³.

Sau: „Desenul nu este altceva decât o idee scurtă (...) separată printr-un punct de repaos de ideea următoare“⁴. La Marx, din mulțimea acestor subunități sunt urmărite cele care au o funcție tematică, dezvoltătoare, și numite motive : „Numim motiv o configurație sonoră (Tongestalt), o grupă de două, trei sau mai multe sunete, care este în același timp germene sau impuls (Trieb) pentru configurarea ulterioară, după modelul ei, a unei succesiuni mai mari de sunete, crescute din ea. (...) [Considerăm] motivul germenele, impulsul, imboldul mișcării(...), punctul de pornire din care se dezvoltă mișcarea, viața muzicii.“⁵ Riemann preia termenul de motiv de la Marx și de la Rousseau : „Este fără îndoială A. B. Marx cel dintâi care a introdus în nomenclatorul formelor muzicale termenul de motiv, pentru desemnarea celor mai mici segmente caracteristice ale unei melodii.“ (...) „Rousseau, semnând de asemenea vechea semnificație a acestui cuvânt scrie, în al său DICTIONNAIRE DE MUSIQUE (1767), că motivul « semnifică ideea inițială și principală, pe baza căreia compozitorul își stabilește subiectul și își concepe desenul.. »“⁶. Dar, la fel ca Lobe cu câteva decenii în urmă (Kompositionslehre, 1844⁷), Riemann menține sensul general dat de Koch și de Reicha subunităților propoziției :

« Noi ne atașăm definiției lui Rousseau, generalizând-o, prin faptul că admitem existența posibilă nu numai a unui motiv într-o piesă, ci a unui mare număr de motive, a căror reuniune constituie opera în totalitatea sa. (...) »⁸. Faptul

¹ Termenul **Einschnitt** este utilizat de asemenea cu înțelesurile de cezură și de legătură punctuală între două secțiuni melodice (vezi definiția cezurii în IV.2.1.).

² H. Chr. Koch: *Versuch einer Einleitung zur Composition*, Leipzig-Böhme, 1782-93, pag. 346.

³ A. Reicha, Op. cit., „Terminii tehnici întrebuințați în melodie“, pag. 31.

⁴ Idem, pag. 10.

⁵ A. B. Marx: *Die Lehre von der musikalischen Composition, praktisch-theoretisch*, Siebente Auflage, Leipzig 1890, pag. 10.

⁶ Hugo Riemann: *Elements d'Esthétique*, Paris, Felix Alcan ed., 1906, pag. 187.

⁷ În acest volum, J. Chr. Lobe accentuează că motivul **nu** este neapărat o configurație cu profil pregnant, care se evidențiază din mulțimea celorlalte prin ceva specific, ci poate fi un segment minim din care se dezvoltă o secțiune mai mare, numită de el **Abschnitt**. Temele pot fi divizate în motive, încadrate în măsuri sau nu. Motivele pot fi simple sau compuse, cele din urmă fiind divizabile în membre (**Motivglieder**). Chiar dacă nu concordă cu sensul pe care-l atribuie el termenului, Lobe adaugă că prin motiv s-a înțeles și *tema*, adică o întreagă melodie. El recunoaște meritul lui A. B. Marx de a fi restrâns și fixat înțelesul la secțiunile mici în care poate fi secționată o melodie. Analizând un final de Haydn, arată prelucrările unui „motiv original“, „model“ al perioadelor, sursa din care derurge întreaga melodie. Încearcă deducerea tuturor formulărilor melodice din șase motive fundamentale, considerate „materialul original al întregului“ (*Urmaterial des Ganzen*) și ajunge la concluzia că, din cinci măsuri, Haydn a reușit, cu ajutorul prelucrării tematice, să producă 338 de măsuri și 36 de perioade⁷.

⁸ Hugo Riemann: *Eléments d'Esthétique*, Paris, Felix Alcan ed., 1906, pag. 187.

ca termenul de motiv desemnează atât nucleul tematic al unei piese sau al unui fragment muzical, cât și subdiviziunea propriu-zisă a propoziției, fără ca ea să dețină profil pregnant sau funcție dezvoltătoare, este sursa a numeroase confuzii terminologice și analitice care, după cum se vede, pornesc încă de la primii teoreticieni ai stilului clasic.

Propoziția (Satz) este de asemenea nuanțată în scrierile germane, prin adăugarea de prefixe sau cuvinte compuse: **Grundabsatz** (propoziție de bază) / **Änderungsabsatz** (propoziție variată) la Riepel, **Satz** sau **Rhythmus** la Sulzer, **Absatz**, respectiv **Grundabsatz** (propoziție de bază) sau **Quintabsatz** (propoziție la cvintă), și **Schlussatz** (propoziție finală) la Koch, în timp ce în scrieri franceze apare ca **rythme (membre)** la Reicha și **verse** la Momigny. În timp ce termenul de **Satz** trimite gândul la gramatică ca sursă de inspirație a alcătuirii formale¹, termenii de **Rhythmus** ca și cel de **verse** la Momigny sunt legați de metrică (derivată eventual din ritmul poetic sau din arta versificației), trădând esența ritmică sau metrică a factorului formal în muzică. De altfel, sensul profund al noțiunii de **ritm** (provenit din grecescul rheo=curgere sau ry = a împinge, asociat cu schema = formă, figură²) este de grupare, succesiune organizată, caracteristică, coordonare – ceea ce se poate referi nu numai la durate, ci și la segmente formale.

Koch clasifică propozițiile în funcție de :

¹ În muzică termenul de **Satz** are o istorie lungă, fiind întrebuințat fie în același timp, fie în epoci diferite cu sensuri diferite, modificate uneori prin adăugarea de prefixe sau prin cuvinte compuse. În secolul al XVI-lea, desemnează realizarea figurilor pe un bas. Poate că primul lui sens este de piesă muzicală sau compoziție polifonică. Sub influența gramaticii, sensul se lărgeste, înglobând noțiunile de temă, perioadă, și în special de mișcare (a unei sonate, suite), dar și de stil sau textură (scriitură). Cea mai generală definiție, de „așezare”, „punere laolaltă”, „alcătuire” muzicală, are la bază proveniența termenului din **Setzen**, care apare în scrierile din secolele XVI-XVII sub formă de **Absetzen**, cu sensul de „a pune într-o tabulatură” și **Aussetzen**, cu sensul de „a realiza figuri la o voce din bas”. Formele lexicale de **Satz** și **Tonsatz** apar abia în secolul al XVIII-lea, referindu-se la o compoziție (engl. **setting**), sau la tehnica componistică folosită într-o anumită piesă.

J. G. Walther (*Musikalisches Lexikon*, 1732), definește termenul ca „*ein Satz zu einer Fuge, oder andern Ausarbeitung*” („subiectul unei fugi, sau al unei alte /forme de/ prelucrare”). Sensul atribuit aici este de **temă, subiect sau idee muzicală**.

H. C. Koch (*Musikalisches Lexikon*, 1802), enumeră patru definiții ale termenului : 1. Ca **temă**: „*Singurul element al unei piese muzicale, care în sine și prin sine exprimă o idee completă*”. Autorul notează divizarea la scară mare a unei piese în **Hauptsatz** (sau **Thema**) și **Nebensätze** (teme secundare), iar divizarea la scară mică a temei în **Absatz** și **Schlussatz**. Acestea din urmă, combinate, corespund noțiunii moderne de **perioadă**, ca sumă a două fraze, prima cu semicadență la final, a doua completând ideea muzicală. 2. Ca **grup tematic** : „*Legătura dintre mai multe elemente individuale în partea principală a unui întreg*”. 3. Ca parte a unei lucrări ciclice (mișcare). 4. Ca indicație a structurii sintactice a unei muzici, respectiv armonia și contrapunctul : „*construcția gramaticală a unei piese muzicale*”.

Înrudită cu ultimele două sensuri este ideea de **Satzlehre** sau **Setzkunst**. Pentru Koch, **Setzkunst** și **Composition** sunt sinonime. Mai târziu, **Setzkunst** se va deosebi de compoziție prin aceea că ea se ocupă nu atât de „cum se compune”, ci devine titulatura unei școli a măiestriei în stilul „vechi”, precum cel polifonic. **Setzkunst** păstrează un parfum arhaic, legat de epocile polifoniei, până spre sfârșitul secolului al XVIII-lea.

² Cf. W. Dürr, W. Gerstenberg și J. Harvey, în *The New Grove Dictionary for Music and Musicians*, vol. 15, pag. 804.

1) formulele de încheiere: „*Dacă încheierea (Abschnitt) sau cezura (Cäsur) unei propoziții (Absatz) cad pe tonică (...), propoziția va fi numită „de bază” (Grundabsatz); dacă cezura este realizată pe acordul dominantei (...) se va numi „propoziție la cvintă” (Quintabsatz). Cum aceasta din urmă desemnează un grad mai scăzut de repaos decât Grundabsatz, ea este adesea numită semicadență (Halbcadenz).*“¹.

2) dimensiuni sau număr de măsuri: „*Membrele unei perioade pot avea un număr par sau impar de măsuri (...) iar, în funcție de numărul de măsuri simple necesare, se numesc Dreyer, Vierter, Fünfer, ș.a.m.d. Cele mai uzuale, și în același timp cele mai plăcute auzului, sunt cele cu un număr par de măsuri, și anume de patru măsură*“.

3) sens. Limita propoziției intervine acolo unde sensul a fost exprimat complet. Când exprimarea sensului este mai detaliată, propoziția este mai lungă. Când sensul este exprimat concis, propoziția va fi scurtă. Nu există, prin urmare, dimensiuni prestabilite, ci doar o « logică a alcătuirii » cu înțeles: „*Dacă privim, în sfârșit, propozițiile din punctul de vedere al alcătuirii lor logice, vedem că ele fie:*

- *conțin atât cât este suficient pentru prezentarea unui sens complet, caz în care vorbim despre o propoziție simplă din 4 măsuri (cu metru simplu) sau din 2 măsuri (cu metru compus) (...), fie*

- *prezintă o determinare mai detaliată (eine nähere Bestimmung) a secțiunii, de asemenea cu sens complet, numită propoziție lărgită (erweiterter Satz), fie*

- *apar ca două propoziții complete, comprimate (zusammengeschoben) într-una singură(...)*“² (subl. n.).

În tratatul de compoziție, tipurile de propoziții sunt diferențiate din perspectiva cuplului **întrebare/răspuns** sau **antecedent/consecvent**, conducând la perechea de termeni **Absatz/Nachsatz** sau **Schlussatz**. Cele două propoziții se completează reciproc, formând unitatea superioară, care este perioada. Faptul că ele se deosebesc prin tipul cadenței este expus cu mai multă claritate : „*Dacă ideea este completă, dar permite continuarea perioadei, deci nu o încheie, se numește Absatz (propoziție inițială); dacă formula de încheiere nu permite continuarea, vom numi acel segment, pentru a-l deosebi de Absatz, Schlussatz (propoziție finală). (...) Propozițiile inițiale (Absätze) pot fi transformate în propoziții finale (Schlussätze) prin schimbarea formulei finale*“³.

Apar și indicii asupra dimensiunilor, în număr de măsuri (continuând problematica „alcătuirii ritmice”). Fraza de patru măsuri este, evident, un etalon estetic și formal: „*Frazele simple (engen Sätze) cele mai frecvente, dar (în general) și cele mai utile (brauchbarsten) și mai plăcute pentru simțire (Empfindung) sunt acelea care se desfășoară în întregime în cuprinsul a patru măsuri; le numim, de aceea, pătrate*“.

¹ Idem.

² Ibidem.

³ H. Chr. Koch: *Versuch einer Einleitung in Composition*, Leipzig-Böhme, 1782-93, Band II, pag. 346-347.

Propozițiile de alte dimensiuni sunt desemnate ca derivate ale propoziției pătrate: „O propoziție de 5 măsuri care conține în măsura a 4-a un punct de repaos al spiritului nu este niciodată o unitate în sine de 5 măsuri, ci o propoziție pătrată lărgită.

„O propoziție de 6 măsuri poate reprezenta fie lărgirea unei propoziții pătrate (...), fie două segmente încă incomplete de 3 măsuri, legate, fie combinarea unei fraze complete de 4 măsuri cu un membru incomplet de 2, caz în care membrul trebuie socotit ca parte din întregul propoziției de 6.

O propoziție de 8 măsuri este fie o propoziție lărgită, fie constă din două propoziții complete unite.“¹

În concluzie, Koch rezumă încă o dată aspectele care diferențiază segmentele mici melodice, și anume formulele de încheiere și dimensiunile: „...Avem de-a face cu trei tipuri diferite de segmente melodice, și anume Einschnitte, Absätze și Schlußsätze; la fiecare tip trebuie luate în considerație (...) pe de-o parte formulele prin care sunt evidențiate punctele de repaos ale spiritului sau (...) semnele de punctuație, iar pe de altă parte dimensiunile și numărul măsurilor“.

În ceea ce privește perioada, trăsăturile ei definitorii sunt:

- încheierea prin cadență perfectă în final și
- faptul de se constitui din subunități cu sens complet

Noțiunea este stabilă deja la Koch, el menționând în *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik, 1807*, ambele caracteristici mai sus enunțate (pag. 272). Dimensiunile perioadelor nu sunt fixe, prestabilite. Există mai multe tipuri, dintre care cel regulat (constând din două propoziții complementare și simetrice, eventual cu elemente motivice asemănătoare, cu semicadență la mijloc și cadență perfectă finală) constituie modelul preferat, tipologic, dar nu unicul. Important este de remarcat că autorii au luat în considerație și factorul asimetriei, al structurilor neregulate, extinse sau comprimate (acordându-le spațiu în clasificările lor).

Concluzii

Punctul comun tuturor descrierilor analitice, dincolo de diferențele de definiție și de terminologie, este existența unei structuri melodic-formale ierarhice, supraetajate, constituite din perioade înlănțuite prin reguli de cadențare și formate prin adiție din unități subordonate.

Raportul dintre secțiunile mari și mici este de integrare : cele mari reprezintă suma celor intermediare, cele intermediare – suma celor mai mici, ș.a.m.d.

În stabilirea caracteristicilor secțiunilor **motiv, propoziție, perioadă**, nu dimensiunile lor (numărul de măsuri) sunt definitorii, ci :

¹ Idem.

Raportul de supra- sau sub-ordonare în care se află una față de cealaltă și implicit în întreg. Perioada se definește prin proprietatea ei de a îngloba propoziții, adică segmente de discurs cu sens complet (Koch), iar reciproc propoziția se definește prin aceea de a crea, prin asociere, perioade: „*Perioada desemnează legătura dintre mai multe propoziții (...) cu sens muzical, care (...) exprimă o idee cu un anumit grad de finalizare*”, (...) finalizarea ideii cerând ca ea „*să se termine cu o cadență perfectă*”¹.

Proprietatea de a fi sau nu divizibile. Fiecare categorie formală (perioadă, propoziție, motiv), reprezintă un nivel al arborelui formal ierarhic. Divizibilitatea este o proprietate intrinsecă a lor. Cu cât segmentele sunt mai ample, cu atât cezurile sunt mai pregnante și încheierile mai hotărâte: „*Prin puncte de repaos ale spiritului* ², *produsele artelor frumoase (schönen Künste) pot fi secționare (auflösen) în segmente (Theile) mai mari sau mai mici; prin cele mai pregnante, discursul (die Rede) este scindat (zerfällt) în diferite perioade, iar prin cele mai puțin pregnante, perioadele sunt scindate la rândul lor în propoziții individuale și segmente de discurs (Redetheile)*”³.

Faptul de a fi sau nu complete. Anumite secțiuni formale (ca de exemplu subdiviziunile propoziției, *Einschnitte*, la Koch) se definesc prin faptul de a fi sau nu complete, adică de a avea sau nu o identitate melodico-ritmică în sine și o încheiere satisfăcătoare. Cele incomplete impun asocierea cu un element vecin: „*Dacă un segment melodic cuprinde doar o idee incompletă și se dorește ca el să fie înțeles ca un segment complet, va trebui legat de un altul; cele două vor fi numite Einschnitte*”⁴.

Sensul asociativ. Un element care revine destul de des în definirea secțiunilor de mici dimensiuni (și care se găsește și în citatul de mai sus din Koch, despre *Einschnitte*) este caracteristica lor a se asocia, a se combina pentru a forma structuri mai mari (într-un fel, inversul punctului a). Eventual incomplete, ele ajung abia prin legarea cu elementele vecine la punctul de rezolvare, repaos sau încheiere (cezură mai pregnantă, eventual cadență). Bunăoară, subsecțiunile numite de Reicha **dessein**: „*Când un desen melodic este atât de scurt și are o cadență atât de slabă, el trebuie să fie repetat cel puțin cu alte note, iar a doua oară să aibe o cadență mai marcată; melodia va avea atunci un sens mai determinat (...). Numim o astfel de repetare rythme*”⁵

¹ Koch : *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik* , pag. 272.

² *Ruhepunkte des Geistes* este expresia întrebuințată de Koch pentru a desemna cezurile sau cadențele, adică momentele de întrerupere sau de încheiere ale unui fragment muzical.

³ Koch, H. Chr : *Versuch einer Einleitung zur Composition*, Leipzig-Böhme, 1782-93, Band 2, cap. 3, pp. 342.

⁴ Idem, pag. 346.

⁵ Reicha : *Traité de mélodie*, pag. 11.

Sensul complementar. Anumite secțiuni se definesc prin calitatea de a se completa reciproc cu o altele, ca perechea de propoziții **Vordersatz/Nachsatz** (Marx) sau **Levéé/frapée** (Momigny).

Tipul articulației sau al încheierii (tipul cadenței, gradul cezurii). Diferența de bază dintre propoziție și perioadă este încheierea. În timp ce perioada se va încheia în mod necesar cu o cadență perfectă, propoziția poate avea încheieri variate. După cum am arătat, Koch diferențiază propozițiile în funcție de tipul cadenței din final: (**Absatz**, **Grundabsatz** sau **Quintabsatz** se încheie pe semicadență, **Schlussatz** pe tonică). Reicha diferențiază și el tipurile de cezură (cadență) în funcție de dimensiunea segmentului pe care-l scindează (sfertul de cadență separă *desenele* unele de altele, semicadența, cadența întreruptă sau cadența trei sferturi separă **membrele**, adică propozițiile)¹.

Notă asupra dimensiunilor. Pot exista perioade de 13, 14, 15 sau chiar 44 măsuri (la Lobe), de 6, 10 sau 12 măsuri (5+5, 3+3, la Reicha ; ele pot fi alcătuite nu doar din două propoziții, ci și din 3 sau 4, nu neapărat simetrice (Marx). Reicha lasă deschisă și posibilitatea perioadei dintr-o singură perioadă, dar o consideră atipică².

După cum am arătat, elementul stabil, fix în definiția perioadelor este cadența perfectă din final. Nici dimensiunile, nici complementaritatea, asemănarea, simetria sau contrastul (Marx) dintre subdiviziunile ei nu sunt obligatorii, chiar dacă adesea prezente.

Propozițiile, rotunjite prin cadențe „*în unități cu sens complet*” (Koch), pot avea dimensiuni diferite (3,4,5 măsuri sau mai multe; între 2-8, la Reicha), dar cea de 4 măsuri este considerată „cea mai plăcută auzului” (Koch) sau cea mai „naturală” (Reicha). În virtutea preferinței pentru regularitate și simetrie a clasicilor, propoziția apare frecvent în cuplul antecedent/consecvent, formând perioada regulată.

Realizare a stilului clasic, ierarhia formală constând din unități încheiate prin cadențe sau cezuri de diferite grade (încheieri asimilate de Koch și de Reicha noțiunii de punctuație din gramatică) înlocuiește viziunea barocă asupra muzicii ca „discurs retoric”. Așa cum am arătat, muzica nu va mai fi văzută ca o succesiune de momente cu funcție precisă și prestabilită (în care ideile muzicale sunt prezentate, confirmate, contrazise și concluzionate ca într-un discurs retoric), ci ca o construcție abstractă, construită după legi împrumutate fie din discipline filologice (gramatică – Koch, versificație – Reicha, Momigny), fie din teoriile de sorginte biologică asupra organicultului (modelul dezvoltării motrice - Marx).

¹ A. Reicha : *Traité de mélodie*, pag. 31.

² Idem, pag. 19.