

Sigismund Toduță

**FORMELE MUZICALE
ALE BAROCULUI
ÎN OPERELE LUI J. S. BACH**

Volumul I
Forma mică mono-, bi- și tristrofică



©2023. Toate drepturile rezervate.

Nicio parte din prezenta lucrare nu poate fi copiată, reprodusă sau transmisă prin niciun mijloc electronic sau mecanic și nu este permisă nicio formă de imprimare audio sau video fără acordul scris al Editurii Muzicale GRAFOART®.

Ilustrația copertei: Evaristo Baschenis (1617–1677), *Musical Instruments*, tablou, ulei pe pânză.

În elaborarea prezentei ediții s-a utilizat volumul Sigismund Toduță, *Formele muzicale ale barocului*, Ed. Muzicală, 1969.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

TODUȚĂ, SIGISMUND

Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach / Sigismund

Toduță. - București : Grafoart, 2023

4 vol.

ISMN 979-0-69492-379-2

Vol. 1. : Forma mică mono-, bi- și tristrofică. - 2023. - Conține bibliografie. - Index. - ISMN 979-0-69492-380-8. - ISBN 978-606-747-172-4

78

EDITURA MUZICALĂ GRAFOART®

București, str. Brașov nr. 20

LIBRĂRIA MUZICALĂ *George Enescu*

București, piața Sfinții Voievozi nr. 1

TEL.: **0747 236 278 (07-GRAFOART); 021 315 07 12**

E-MAIL: **GRAFOART1991@GMAIL.COM**

COMENZI ON-LINE: **WWW.LIBRARIAMUZICALA.RO**

CUPRINS

Abreviațiuni	375
Introducere	9

CARTEA I

Forma mică bi- și tristrofică în „Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach, 1725”	23
1. Geneza volumului „Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach, 1725.” Autorul. Opinii	25
2. Conținutul volumului „Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach, 1725”	29
3. „Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach, 1725” – punct de plecare pentru studiul pianului și al compoziției	31
4. Analize	33
5. Considerațiuni generale.	133
A. Forma	133
B. Polifonia	134
C. Armonia	136
D. Structura	137
a) Perioada A.	137
b) Partea mediană	137
c) Conținutul armonic al strofei II	138
d) Partea conclusivă	138
e) Structura motivică	139
f) Continuarea motivului.	140
g) Organizarea structurală	141
Ilustrația muzicală	143

CARTEA II

Forma mică mono- bi- și tristrofică în „12 Preludii mici” și „6 Preludii mici”	145
Partea I – „12 Preludii mici”	
1. Geneza volumului	147
2. Analize	149
Partea II – „6 Preludii mici”	
1. Geneza volumului	235
2. Analize	236
Partea III – Considerațiuni stilistice	
1. Melodia	293
A. Defnirea melodiei	293
B. Idiomele melodice	294
a) Mersul (cursus) melodic	294
b) Oscilația melodică	295

c) Saltul melodic	296
d) Mersul și saltul melodic	297
e) Linia melodică frântă	297
C. Melodia bachiană (tipologie).	300
2. Tiparele caracteristice de deschidere	303
3. Polifonia	309
A. Imitația	309
B. Imitația fugată	313
C. Polifonia latentă	314
4. Armonia	317
A. Opinii	317
B. Rolul și înlănțuirea treptelor	319
a) treptele principale: I, IV, V	319
b) treptele secundare: II, VI, III, VII	320
c) acordul de septimă pe treapta I.	327
d) acordul de septimă micșorată pe treapta IV	328
e) acordul de nonă pe treapta I	329
f) acordul de nonă de dominantă	329
C. Notele melodice	330
a) anticipația	331
b) suspensiile, suspensiile duble și triple	332
c) notele de schimb	335
d) notele de trecere.	339
e) pedala	342
D. Alterațiile	344
E. Modulația	350
F. Secvențele	354
5. Ritmul	357
a) Diferența între ritm și metru.	858
b) Izoritmia	359
c) Ritmul complementar	359
d) Poliritmia	360
e) Ritmul liber	361
f) Hemiola	361
g) Crescendo și decrescendo ritmic	362
h) Ritmul interior	363
i) Contrapunctul dublu ritmic	364
6. Cadența conclusivă	364
Încheiere	369
Bibliografie.	371

Fiecare aude numai ce înțelege.

Wolfgang Goethe

Abia când forma îți este pe deplin clară
îți devine, la rândul ei, și ideea clară.

Robert Schumann

INTRODUCERE

Muzica barocului reprezintă primul capitol de sinteză în cultura muzicală instrumental-vocală. Prin eforturile conjugate ale generațiilor de muzicieni, barocul a izbutit să topească într-o ordine superioară capitolele principale ale culturii muzicale vocale europene, începînd cu omofonia liturgică a cîntecului gregorian, cîntecul popular profan, *Meister-* și *Minnegesang* și coralul protestant, pe de o parte, acumulînd experiența muzicii instrumentale populare și culte, pe de altă parte. Prin valorificarea cuceririlor Renașterii — a epocii de aur a artei polifonice vocale —, cît și prin bogata înflorire a muzicii instrumentale care constituie aurora culturii muzicale europene, barocul a făurit un nou ev al artei sunetelor. Expresia unei plăsmuiri pătrunse de sincer umanism, arta barocului, întruchipată în tipare sublime prin creația lui J. S. Bach, reprezintă o piatră de hotar în domeniul valorilor spirituale; sinteză și privire înainte, în același timp, spre orizonturi noi.

Clasicismul vienez marchează o nouă înălțime în domeniul aspirațiilor umane spre valori estetice. Un nou moment de sinteză, făurit din sugestiile barocului și rococoului muzical, din pătrunderea sevei proaspete de viață care pulsează în melopeea populară, din elemente care traduc o conștiință umană nouă, îndreptată spre așezări luminate de aspirații sociale noi. În acest sens, lumea lui Haydn, Mozart și Beethoven, cu aria de frumuseți particulare distinctive pentru cele trei genii ale muzicii, constituie o noțiune cuprinsă în tipare clasice, sinonime cu plăsmuirea universului de idei, dăltuit cu echilibru desăvîrșit.

Noțiunea de *Gesamtkunst*¹ de esență *romantică*, întrezărită și elaborată în cursul unei bogate și prodigioase vieți creatoare de Richard Wagner, prin care muzica, poezia și arta mișcării sînt sudate într-o unitate organică superioară, marchează un nou hotar al sintezelor. Idealul estetic wagnerian reeditează într-un sens nou postulatul artistic elin, unde puterea expresivă a cuvîntului, arta mișcării și graiul muzicii erau chemate să dea glas înălțătoarelor imagini întruchipate în tragedia greacă.

¹ Artă sincretică.

C A R T E A I

FORMA MICĂ BI- ȘI TRISTROFICĂ

în

„KLAVIERBÜCHLEIN FÜR ANNA MAGDALENA BACH,
1725“

4. ANALIZE

1

M E N U E T

Autor: Necunoscut

(sol minor, $\frac{3}{4}$, formă mică bistrofică: $\overline{AA_1} + \overline{BB_1}$)

A) Considerațiuni generale

Menuetul (nr. 1) din *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*, pentru multiplele sale aspecte artistice, poate fi considerat ca un *motto* vrednic pentru capitolul formelor mici binare și ternare ale barocului muzical. Anunță conținutul poetic care ancorează, în majoritatea cazurilor, în dansul epocii, schițează aspectele morfologice tipice pentru perioada bachiană, oglindește concepția construirii motivice, reflectă orientarea modal-tonală a timpului, promovează principiul de unitate între polifonie și armonie, între construirea orizontală și cea verticală care stă la baza limbajului muzical al epocii. Iată motivele pentru care considerăm cunoașterea acestui *motto*, precum și al întregului capitol pe care-l deschide, drept litera α a unui început de însușire a meșteșugului, a tehnicii pianistice și componistice.

*

I. Trei celule motivice, asemenea unor *microunități melodice* inițiale, stau la baza construirii acestei forme muzicale mici: un tricord descendent (a), un tetracord descendent (b) și un pentacord ascendent (c):



Formele inițiale ale acestor trei microunități melodice sînt supuse, în cuprinsul discursului, neîncetatei transformări și modificări: *principiul variației* intervine, în fiecare moment, să lărgască și să adîncească valențele

2

M E N U E T

Autor: Necunoscut

(*re* minor, $\frac{3}{4}$, formă mică bistrofică: A + A₁)

Menuetul ilustrează cel mai concentrat și, în același timp, cel mai plastic exemplu al genului. Două strofe-perioade simetrice A + A₁ cu tradiționala evoluție armonică:

re ∞ *Fa*:||: *Fa* ∞ *re*:||

cu organizarea structurală identică a celor două perioade:

A = 2 + 2 + 4 m.

A₁ = 2 + 2 + 4 m.

formează micul edificiu al formei bistrofice.

Str. I
P — A
fr. a

Dar dincolo de acești termeni generici, menuetul oglindește o viziune poetică de o remarcabilă frumusețe. Cele două motive α și β se profilează cu desenul lor fin și expresiv, cu ritmul lor suplu și elegant:

Primul motiv (α) își asigură expresivitatea pătrunzătoare prin saltul de sextă mică urmată de rezolvarea ei ornată pe tonică, iar al doilea motiv (β) — prin arcuirea melodică a nonei de dominantă sub forma unui arpeggiu

3

M U S E T T E

Autor: Necunoscut

(*re* major, $\frac{2}{4}$, formă mică tristrofică: A + B + A)

Dans din care transpare caracterul popular voios și senin prin:

- a) graficul liniei melodice cu turnură diatonică a strofelor extreme,
- b) isonul figurat al basului (*re*) cu sugestivă evocare onomatopeică a unui instrument muzical popular primitiv (cimpoiul) și
- c) mixturile de octavă (m. 3—4, 7—8 etc.) cu subliniat caracter de omofonie rustică.

Str. I
P — A
fr. a

Perioada simetrică închisă, construită din două fraze simetrice ($a + a_1$)
4 m 4 m
este formată dintr-un singur motiv-măsură melodic-ritmic (α) și evoluția lui:



Constituit dintr-un pentacord treptat descendent¹, așezat pe o pedală uniform ritmată (y), motivul (α) evoluează la început prin simpla repetare

¹ Se remarcă ambitusul motivului α limitat la un pentacord descendent (*la-re*) conceput cu rosturi pedagogice, utilizând cele cinci degete sub forma treptată (descendentă, ascendentă, arpeggiată etc.). Interesante sugestii didactice similare se pot urmări și la autorii contemporani, ca:

B. Bartók — *Mikrokosmos*,
vol.2, nr.50 *Menuet*:



Cl. Debussy — *Etudes* (I/1):



4

M E N U E T

Autor: Necunoscut

(sol major, $\frac{3}{4}$, formă mică bistrofică: $\overline{AA_1} + \overline{BB_1}$)

Poate fi considerat ca o „replică“ majoră senină a *Menuetului (nr.1)*, cu care se înrudește sub aspect intonațional, ritmic, melodic și morfologic. Arhitectura menuetului, dominată de o desăvirșită simetrie și proporții artistice construite, este un model care promovează însușirile pozitive ale genului.

Str. I
P₁ — A
fr. a

Menuetul debutează cu o unitate motivică de două măsuri (α):



care încheie un interval de cvintă, dispus sub formă de salt descendent, urmat de mersul treptat ascendent al pentacordului x : — revenirea la *finalis* (*sol*) se realizează printr-un salt de cvintă (y) cu care se încheie motivul¹. Se disting, în cuprinsul motivului de două măsuri, două submotive:

¹ Înrudirea cu *Menuetul (nr.1)* permite sublinierea unor paralelisme de ordin melodic, ritmic și intonațional:

50

Menuetul (nr.4):

Menuetul (nr.1):

M E N U E T

Autor: Necunoscut

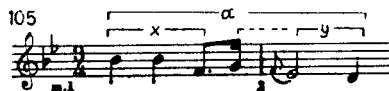
(si bemol major, $\frac{3}{4}$, formă mică tristrofică: A + A₁ + A₂)

Menuetul (nr.7), asemenea celorlalte piese din *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*, este conceput pentru două voci. Dar spre deosebire de primele șase compoziții ale volumului, unde discantul vehicula ideea melodică, iar basului îi revenea rolul de a jalona conținutul armonic, în *Menuetul (nr.7)* cele două voci apar cu personalitatea lor bine conturată.

O linie melodică expresivă (*m*) evoluează în discant cu mers lin, întrerupt de salturi caracteristice, în timp ce în bas (*n*) un desen melodic șerpuitor, cu mersul uniform al contrapunctului în optimi, servește ca asociat și sprijin discantului: $\frac{m}{n}$. Linia șerpuitoare, cu optimile sale părăsește, la un moment dat, sfera basului, mutându-se în discant (m. 11—16), în timp ce basul preia unele elemente cantabile înrudite cu discantul: $\frac{n}{m}$. Reîntoarcerea liniei șerpuitoare în bas (m. 17—24) coincide cu un *crescendo* ritmic al discantului, cu o gradație finală: $\frac{m}{n}$. Cele trei faze: $\frac{m}{n} \frac{n}{m} \frac{m}{n}$ schițează, prin inversarea celor două planuri sonore suprapuse, o aluzie la contrapunctul dublu. Aceste trei momente, măiestrit construite, alcătuiesc planurile generale ale formei tristrofice: A + A₁ + A₂

Str. I
P — A
fr. a

Un motiv inițial de două măsuri



și repetarea lui variată, grefate pe linia șerpuitoare a contrapunctului în bas, formează fraza *a* (m. 1—4) și promițătorul început al menuetului:

11

P O L O N A I S E

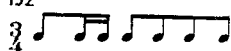
(Double) ¹

Autor: Necunoscut

(fa major, $\frac{3}{4}$, formă mică bistrofică: A + A₁)

Poloneza, după părerea lui Hugo v. Leichtentritt ², este un dans conceput în măsura de $\frac{3}{4}$, avînd un caracter cavaleresc, pompos, festiv. Se

recunoaște după formula ritmică 192
de acompaniament (β):



și după desenul ritmic tipic al
încheierii (γ):



În *Poloneza (nr. 11)* materialul ritmico-motivic promovează de fapt (m. 7—8) cele două desene caracteristice:



Str. I
P — A
fr. a

Trăsătura ritmică a piesei nu stăruie însă asupra acestui profil sărbătoresc care — după părerea lui H. Keller ³ — se cristalizează abia în jurul anilor 1800.

Desenul de bază:



precum și variantele sale:



¹ Poloneza (Double) din *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*, 1725 reprezintă o formă de variațiune ornamentată a polonezei care îi premerge și care constituie o temă propriu-zisă de variație.

² Hugo v. Leichtentritt — *Musikalische Formenlehre*, Leipzig, 1952, pag. 56.

³ Hermann Keller — *Op. cit.*, pag. 174.

„Nu-ți fie teamă de termeni: teorie, bas
general, contrapunct etc., ele te întâmpină
cu prietenie dacă și tu procedezi la fel“.

ROBERT SCHUMANN

5. CONSIDERAȚIUNI GENERALE

Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach, 1725, în lumina analizei noastre, apare ca o lucrare plină de interes din mai multe puncte de vedere.

— *Valoarea ei didactică* o situează printre primele lucrări destinate inițierii începătorilor (atât în domeniul pianului cât și în domeniul compoziției), îndeplinind și azi, ca și acum două secole și jumătate în urmă, misiunea de a stimula deprinderile pentru muzică și simțul estetic.

— *Conținutul de idei* — prin rădăcinile sale apropiate de dansul popular, în care pulsează, sub aspecte stilizate, ritmul vieții în plinătatea celor mai pozitive sentimente — îi asigură un loc de frunte printre acele lucrări pe care ni le transmite barocul muzical.

— *Limbaajul artistic* din *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach, 1725* este plămădit din sinteza celor două izvoare a căror confluență a pregătit arta lui J. S. Bach. Primul izvor — al concepției orizontale, al polifoniei vocale — formulat de J. Zarlino:

„Armonia ia naștere din cântecul pe care-l formează, împreună, vocile cantilenei“

iar al doilea — al concepției verticale — care a găsit o determinare prin cuvintele lui J. Ph. Rameau:

„Melodia provine din armonie“

formează premisele acelei sinteze pe care o oglindește și volumul *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach, 1725*.

— *Valoarea artistică*, sub aspectul morfologic, polifonic, armonic și structural, conține nenumărate sugestii pentru însușirea primelor elemente necesare inițierii pianistice, cât și a unor prolegomene ale meșteșugului compozițional. Recapitulăm în mod schematic aceste aspecte principale.

A. Forma

Cele 14 piese analizate, deși sînt concepute în cadrul modest al formei mici bi- și tristrofice, ele afirmă, totuși, o mare varietate. Conținutul de idei investeste tipare din cele mai variate, ca:

ILUSTRAȚIA MUZICALĂ

Bach, Johann Sebastian

- *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach, 1725*
- *12 Preludii mici*
- *6 Preludii mici*
- *Invențiuni la două voci: Re, Si bemol, La, la, fa*
- *Invențiuni la trei voci: fa, Re*
- *Clavecinul bine temperat, vol. I: Preludiile în Re, Mi bemol, Sol, La, sol*
Fugile în fa, mi
- *Clavecinul bine temperat, vol. II: Preludiile în Do, la*
Fugile în re, si bemol
- *Preludii și fugi mici: re*
- *Suitele franceze: Nr. 1 — Menuet II*
Nr. 3 — Sarabanda
Nr. 6 — Giga
- *Toccată pentru orgă în re*
- *Fuga pentru orgă în la*
- *Fuga pentru orgă în mi*
- *Fuga pentru orgă în do (Tema de Legrenzi)*
- *Partita nr. 2 pentru vioară — Ciaccona*
- *Concertele brandenburgice: Nr.4, p. I. Nr. 6*
- *Arta fugii (Canon III)*
- *Ofranda muzicală*
- *Fantezia și fuga pentru orgă în la*
- *Cantata „Ich liebe den Höchsten“*
- *Matthäus-Passion — Nr. 33*
- *Menuet nr. 14 (B. Wv. 841)*
- *6 Sonate pentru vioară (solo)*
- *6 Sonate pentru violoncel (solo)*

- Bartók, Béla
- Beethoven, Ludwig van
- Couperin, François
- Debussy, Claude
- Enescu, George
- Franck, César
- Haydn, Joseph
- Hindemith, Paul
- Monteverdi, Claudio
- Mozart, Wolfgang Amadeus
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da
- Prokofiev, Serghei
- Scarlatti, Domenico
- Schumann, Robert
- Stravinsky, Igor
- Wagner, Richard
- *Mikrokosmos vol. II. Nr. 50* (Menuet)
vol. III. Nr. 79 (Hommage à J.S.B.)
- *Fidelio*, Nr. 6 (Marș)
- *Sonata pentru pian, op. 57*, p. I
- *Simfonia III, op. 55*, p. I
- *Simfonia V, op. 67*, p. I
- *La Favorita*
- *Studii*, Nr. 1
- *Sonata pentru vioară și pian nr. 2, op. 6*,
p. II
- *Preludiu, fugă și variațiuni pentru orgă*,
op. 18
- *Sonata pentru pian în Mi bemol*
- *Ludus tonalis*
- *L'Incoronazione di Poppea* — act II
- *Nunta lui Figaro*, Nr. 11
- *Missa „Iste Confessor“* — Kyrie
- *Dragostea celor trei portocale* — Tempo di
Marcia
- *Sonata nr. 8 în Re*
- *Carnavalul op. 9* — Chiarina
- *Apollon musagète* — Naissance d'Apollon,
Apollon et les Muses
- *Lohengrin*
- *Maeștrii cântăreți din Nürnberg*

C A R T E A I I
FORMA MICĂ MONO- BI- ȘI TRISTROFICĂ
ÎN
12 PRELUDII MICI ȘI 6 PRELUDII MICI
de
J. S. BACH

Partea I

12 PRELUDII MICI

1. GENEZA VOLUMULUI

Ciclul de piese *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach, 1725* formează prima etapă a inițierii pianistice și reprezintă, în același timp, prolegomene în vederea introducerii în arta compoziției. Analiza volumului oferă premisele necesare pentru a înțelege noțiunile de bază și a descifra sensul lor.

A doua verigă din lanțul lucrărilor destinate educației muzicale o formează cele 12 *Preludii mici*¹ pe care Bach, în dorința de a oferi învățăceilor lui — pianiști și compozitori — valori autentice muzicale, le-a dăruit cu generozitate « *ex abundantia cordis et mentis* » din belșugul inimii și geniului său.

¹ *Preludiul* (lat. *Praeambulum* și *Praeludium*) e cunoscut în literatura organică încă din secolul XV sub denumirea de *Präambel*, promovată de Konrad Paumann (1410—1473), în sensul unei prelucrări de melodie bisericească sau laică, în spiritul biciniilor vocale ale epocii.

În literatura muzicală franceză din secolul XVII figurează ca o piesă de deschidere a ciclului de dansuri cuprinse în suita concepută pentru luth, chitară, cembalo etc. Structura, inițial ametrică, improvizatorică, se organizează, investind, treptat, o încadrare metrică, contrapunctică, utilizând elemente ritmico-tematice. În accepțiunea lui Fr. Couperin (*L'art de toucher le Clavecin, 1715—1716*, Ed. Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1933, pag. 33), preludiul reprezintă: „...o compoziție liberă în care imaginația se lasă purtată de toate cîte îi apar în cale”.

În literatura bachiană, preludiul a găsit o largă utilizare: 12 *Preludii mici*, 6 *Preludii mici*, *Preludii și fugi din W. Kl.* vol. I—II, *Preludii și fugi pentru orgă*, 8 *Preludii mici și fugi pentru orgă*, *Suitele engleze*, 6 *Partite pentru pian*, *Preludii și fugi pentru pian*, *Sonate și Partite pentru violină solo*, 6 *Suite pentru violoncel solo*, reprezintă o sumară enumerare, unde forma apare fie ca o piesă de sine stătătoare, fie îngemănată cu fuga, fie ca o piesă de deschidere a suitei, partitei, sau sonatei.

Morfologia preludiului bachian, spre deosebire de determinarea laconică dată de Hugo Riemann: (*Musik-Lexikon*, Max Hesses Verl., Berlin, 1919, Ed. IX, pag. 922): „are formă binară sau forma uverturii franceze”, investește cele mai variate aspecte: de la forma mică mono- bi- și tristropică (de lanț, *bar* sau punte), la structuri de fugato și fugă, pînă la rondo și sonată.

Caracterul preludiilor bachiene oglindește prisma bogată care reflectă toate nuanțele expresive ale categoriilor estetice. Destinația preludiilor bachiene îngemănează, aproape totdeauna, două obiective: unul artistic, cu caracter de permanență și altul artistic-didactic, izvorit din condeii unui *magister magistrorum*.

3

(do minor, $\frac{4}{4}$, formă mică monostrofică: A)

Preludiul nr. 3 poartă indicația autorului „*pour le luth*“, prin care se face aluzie la instrumentul pentru care — după toate probabilitățile — a fost concepută piesa inițial.¹

¹ Putem identifica în literatura bachiană nenumărate exemple care evocă scriitura proprie luth-ului și a harpei (*harpaggiato*); astfel:

264 *Scenata în Sol pentru viola da gamba*

Scnata pentru vioară și cembalo în Fa, p. III

W. Kl. I - Prel. nr. 1

fac parte din aceeași familie intonațională.

5

(*re* minor, $\frac{3}{4}$, formă monostrofică: A)

Preludiul își propune două obiective tehnice-pianistice:

— uniforma pulsație a celor șase optimi în măsura de $\frac{3}{4}$;



— sudarea uniformă, între cele două mâini, a pasajului de șaisprezecimi (m. 39—42).

Bazat pe succesiunea constantă a celor șase optimi (figură) care stau la temelia discursului monomotiv, asistăm la îmbinarea ingenioasă a obiectivelor tehnice-pianistice cu finalitatea artistică muzicală a piesei. Sesizăm dintru început unele corelații intonaționale care leagă *Preludiul nr. 5* de piesele precedente ale volumului:

296

Prel. nr. 5: m. 1

Prel. nr. 3: m. 1

Prel. nr. 5: m. 7

Prel. nr. 4: m. 1

Prel. nr. 5: m. 3

Prel. nr. 1: m. 1

7

(mi minor, $\frac{3}{4}$, forma mică bistrofică: A + A₁)

337

Preludiile nr. 1 

nr. 2 

nr. 3 

și *nr. 5* 

formează o familie intonațională (prin trăsătura lor comună: arpegiul ascendent-descendent), din care face parte și *Preludiul nr. 7*:

338



Spre deosebire de cele patru piese cu care se înrudește, *Preludiul nr. 7* reprezintă o fază superioară, în sensul arcurii unui arpegiu care nu se limitează la cvinta acordului, ci cuprinde aria unei octave ($\overline{mi} - \overline{mi}$):

339



Deosebirea se extinde și asupra complexității ideii care din motiv și figură motivică crește acum până la proporțiile unui motiv de două măsuri. Creșterea subliniată nu se referă la un ordin pur cantitativ: elemente submo-

9

(fa major, $\frac{4}{4}$, formă mică tristicfică: A + B + retransz. + A₁)

Preludiul nr. 9, împreună cu nr. 4 și nr. 12 din acest ciclu, constituie un capitol aparte: sub aspectul morfologic, tehnic și poetic, ele reprezintă o treaptă a gândirii muzicale polifone care le situează în pragul invențiilor.

Preludiul nr. 9 prezintă nu numai surprinzătoare asemănări ritmice și intonaționale cu *Invențiunea la două voci nr. 1 în do major*, dar întregul plan arhitectonic acuză o apropiere flagrantă între cele două piese:

—planul ritmic:

	379	
<i>Prel. nr. 9</i>	$\frac{4}{4}$	
<i>Inv. nr. 1</i>	$\frac{4}{4}$	

— organizarea motivică melodico-ritmică

	380	
<i>Prel. nr. 9:</i>		
<i>Inv. nr. 1:</i>		

— stilul deschiderii discursului:

Prel. nr. 9:

381



Inv. nr. 1:



10

(sol minor, $\frac{3}{4}$, formă mică bistrofică: A + A₁)¹

Conceput la trei voci, asemenea unui trio, *Preludiul nr. 10* este destinat să formeze, împreună cu *Menuetul în sol minor* de G. H. Stölzel¹, o formă mare ternară:

Menuet — — — Trio — — — Menuet
sol sol sol

Evocînd tiparul Trioului din *Concertul brandenburgic nr. 1²*, vocile parcurg sfera intonațională proprie celor trei instrumente de suflat (oboi I, oboi II, fagot) și recheamă poezia bucolică-pastorală a unei egloge eline.

Str. I
P — A
fr. a

Mersul lin al basului (m. 1—2) se împletește cu linia șerpuitoare măiestrit desenată a discantului (α):

fr. b

Dialogul discant-alto cu submotivul z_4 instalează un moment de tensiune-culminație, atenuată prin îngemănarea lor în terțe (*cantus gemellus*)

¹ Vezi: J. S. Bach — *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (Ed. Tentschen Verl. für Musik, Leipzig, 1962, pag.98. Nr.48 „Partita di Signore Steltzeln (mit Menuet-Trio, BWV 929 von J. S. Bach“)

² J. S. Bach — *Concert brandenburgic nr.1 Fa major*, Trio, (nr.1) pentru ob. I—II, fag.

12 Preludii mici
(Tabel sintetic)

Prel. nr.	Tonalitatea	Măsuri	Voci	S t i l u l			Forma	Schema
				armo- nic	imita- tiv	fugat		
1	Do	$8+2+8=18$	2	+			Formă mică monostrofică	A
2	Do	$8+8=16$	3(4-2)		+		Formă mică monostrofică	A
3	do	43	2	+			Formă mică monostrofică	A
4	Re	18	4			+	Formă mică tristrofică îmbinată cu elemente de fugă	$A+B+A_1$
5	re	48	2	+			Formă mică monostrofică	A
6	re	10	4			+	Formă mică monostrofică	A
7	mi	$10+12=22$	3 (2)		+		Formă mică bistrofică	$A+A_1$
8	Fa	$7\frac{1}{2}+7\frac{1}{2}=15$	3 (2)	+			Formă mică monostrofică	$\overline{AA_1}$
9	Fa	$4\frac{1}{2}+14\frac{1}{2}+5=24$	2(3-4)		+		Formă mică tristrofică	$A+B+$ retranz. + A_1
10	sol	$3+5+8=16$	3		+		Formă mică bistrofică îmbinată cu elemente de sonată	$A+A_1$
11	sol	$16+26=42$	2		+		Formă mică bistrofică	$A+\overline{A_1A_2}$
12	la	17	2			+	Formă mică monostrofică îmbinată cu elemente de fugă	A

2

(do minor, $\frac{3}{4}$, formă mică bistrofică: $A + \overline{A_1 A_2}$)

O unitate submotivică de trei note (tricord), asemenea unui motto plasmă inițială, apare cu însușirile unei celule generatoare de formă:



Întregul text este încrustat de cele mai bogate forme de variație pe care le investeste tricordul. Se conturează în „fază pură“ ascendentă (a), descendentă (b), descendentă cu interpolări parțiale (c), cu interpolări (d), precedată de anacruză (e), forma ascendentă și descendentă îngemănate (f), sub forma polifoniei latente în contratimpri (g), în lărgire (h), precedat de anacruză (i), două tricorduri îngemănate (j), două tricorduri îngemănate, precedate de anacruză (k), forma ascendentă și descendentă acuplate (l), distribuit pe suprafețe sonore largi (m), cu sintezele polifoniei latente (n):

The examples are arranged as follows:

- a) m. 1
- b) m. 2
- c) m. 1, 2
- d) m. 14, 15
- e) m. 34
- f) m. 6
- g) m. 11, 21, 22
- h) m. 30
- i) m. 25
- j) m. 6
- k) m. 14, 15
- l) m. 1

3

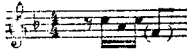
(*re* minor, $\frac{3}{4}$, formă mică bistrofică: A + $\overline{A_1 A_2}$)


Preludiul nr. 3 promovează tiparul unui început caracteristic literaturii bachiene: oscilația melodică inferioară, cunoscută în notațiunea neumatică a cîntecului gregorian sub numele de *porrectus*. Împreună cu *torculus*, care desemnează o oscilație melodică superioară, cele două turnuri formează o figură, un element cu frecvență pronunțată în lexicul intonațional al cantorului din Thomaskirche¹.

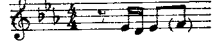
¹ Spicuim câteva exemple caracteristice din vasta literatură bachiană:

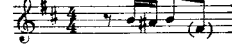
a) *Porrectus*:


495


12 *Prel. mici. nr. 8*: 


Inv. la 2 v. nr. 2: 


Inv. la 2 v. nr. 5: 

Inv. la 2 v. nr. 15: 

Inv. la 3 v. nr. 4: 

Inv. la 3 v. nr. 10: 

Inv. la 3 v. nr. 12: 

W kl. I/20, Fuga: 

sînt organic împletite în avîntul și expansiunea lor cu fixarea tonalității *la* major (m.13—17), realizată prin oscilațiile armonice:

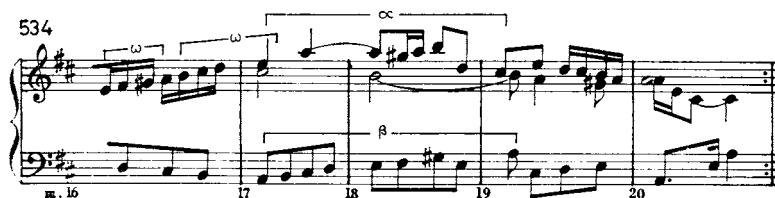
Re: VII
si: II V | I
La: | II V | I IV | V

Pulsația motorică a șaisprezecimilor din discant proiectează polifonia latentă, constituită din evoluția elastică a submotivului ω :



fr. c

urmată de anacruza armonică *La*: V (m.16). Se pregătește astfel a doua intrare în *tutti*, unde se citează inițialul motiv de $2\frac{1}{2}$ măsuri α , transpus în *la* major, urmat de cadență, prin care se conturează strofa I(P) a formei:



Schema strofei I:

	A		
	P		

	fr. a	fr. b	fr. c
	8	4 + 4	4
	(Tutti)	(Solo)	(Tutti)
<i>Re</i> : ∞			
<i>La</i>	<i>La</i>	<i>La</i>	<i>La</i>

Prima strofă a preludiului conține o seamă de trăsături cu semnificație deosebită:

— fraza *a* debutează cu pregnanța unei idei cu caracter expozițional: *Re* ∞ *La*,

— continuată de fraza *b*, avînd o trăsătură elastică, de tranziție (și fixare a tonalității *La*), iar

— fraza *c* citează motivul inițial transpus la cvinta superioară.

Din faza inițială a celor două planuri ritmice:



și din articulația melodică-ritmică:

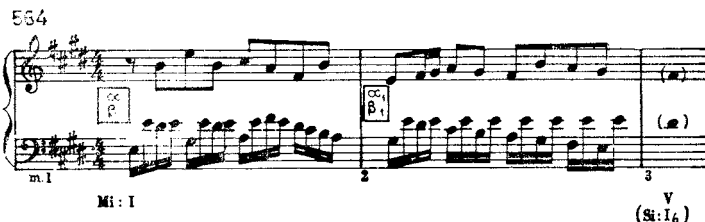
se obține:



unde submotivele x și x_1 au fost țesute organic în structura motivului β : x în mișcare directă, iar x_1 în mișcare inversă. Noul desen sintetic parcurge întreaga strofă II din preludiu¹.

Str. I
P — A

Preludiul debutează cu cele două idei α și β expuse în tonalitatea luminoasă, cvasi festivă, a lui *mi* major, evoluind din *Mi*: I — *V*₆:



Corelația dintre cele două idei fiind bazată pe principiul contrapunctului dublu la octavă², se oferă posibilitatea inversării vocilor, fapt care se efectuează prin repetarea textuală a lui β în tonalitatea *si* major:

¹ Vezi măsurile: 13, 15, 16, 17, 18.

² Scopul volumului de față nu cuprinde descrierea *in extenso* a unor probleme și procedee tehnice ale compoziției. Ne rezumăm să schițăm, în cele ce urmează, sensul și mecanismul de utilizare a noțiunii de contrapunct dublu la octavă.

Contrapunctul dublu la octavă este un procedeu tehnic utilizat cu predilecție de autorii barocului muzical, bazat pe corelația celor două voci contrastante, în așa fel ca în ambele poziții:



„Stilul este fundamental pe
însăși natura lucrurilor“.

ERNST BÜCKEN

Partea III

CONSIDERAȚIUNI STILISTICE

Analiza *Preludiilor mici* a avut drept scop conturarea particularității fiecărei piese în parte. O apreciere în sensul cunoașterii coordonatelor generale, cu privire la trăsăturile stilistice de bază ale pieselor din cele două cicluri, își propune, în continuare, analiza:

- melodiei,
- tiparelor caracteristice de „deschidere“ ale discursului,
- polifonia,
- armonia și rolul secvențelor în „continuarea“ discursului,
- ritmul și funcțiunea lui ca dimensiune expresivă, precum și
- rolul „formulelor cadențiale“ conclusive.

În lumina acestor elemente se relevă cele două cicluri de *Preludii mici* cu semnificația lor artistică pe care o au în ansamblul creației bachiene.

1. MELODIA

A. Definirea melodiei.

Melodia (din cuvântul grecesc μέλος), în sensul unei determinări lexicale, înseamnă

... o succesiune de sunete de înălțime, durată și intensitate variată.

Succesiunea de sunete, pentru a deveni o expresie artistică, presupune o ordine logică, o coordonare organică a tuturor parametrilor.

Gînditori și filozofi, poeți și muzicologi au încercat să cuprindă sensul noțional, semnificația complexă a termenului. De la Aristides Quintilianus, care a formulat o plastică *definitio nominalis*¹, Aristoxenos din Tarent, care a dat termenului dimensiuni filozofice², la esteticienii epocii contemporane

¹ „Melosul, în sens generic, este alcătuit din armonie, ritm și cuvînt, *stricto sensu*, o succesiune de sunete care diferă unul de altul prin înălțime și adîncime“.

² „Melosul există prin devenire; din sesizarea a ceea ce se naște și din amintirea a ceea ce s-a născut deja“.

649

g) Imitația în mișcare recurentă inversă, proces contrapunctic evoluat, încheie vocabularul imitațiilor (Nr. 8):

650

B. Imitația fugată

Structura fugată reprezintă momentele cele mai elevate de gândire polifonică și de substanță expresivă ale ciclului de 12 *Preludii mici*.

Preludiul Nr. 12 în *la* minor promovează tiparele unei expoziții fugate la două voci, urmată de elementele constitutive ale genului: Tema (T), Coddettă (Ctta), Răspuns (R), Contrasubiect (Cs), Episod de legătură (Ep. de leg.), Expoziție (Exp.), Contraexpoziție (Cexp.) Episod (Ep.), Repriză finală (Rf) și Cadență (Cad.)

T (<i>la</i>)	Ctta	Cs	Ep. de leg. R	Ep	Cs	Cad
=====						
	R (<i>mi</i>)		Cs		T (<i>la</i>)	

Exp.			Cexp.		Rf	

Preludiul nr. 6 (din 12 *Prel. mici*) schițează, de asemenea, o expoziție fugată (la patru voci) unde T este îmbogățită prin două idei gemene (β și γ):

S	T (<i>re</i>)
A	T (<i>re</i>)
T	R (<i>la</i>)
B	P (<i>la</i>)

691

re: VII₇ I $\frac{3}{4}$

VII₄
3

— Încadrat în perorația finală cadențială, acordul VII₄ reprezintă, prin apariția lui polimorfă, o ultimă tensiune subliniată, premergătoare cadenței conclusive (Nr. 3 din 6 Prel. mici)¹:

692

re: I VII₂ 3[#]

c) Treapta I₇

Acordul de septimă pe treapta I

— Acordul de septimă pe treapta I aparține începutului caracteristic fundamentat pe pedala tonicii².

$$I \frac{7}{4} \frac{6}{4} V \frac{7}{4} I$$

În coda (sau codetă) preludiului apare tr. I₇, inițiind o cadență conclusivă, fundamentată pe pedala tonicii: I₇ IV (Nr. 5 din 12 Preludii mici):

693

m. 45

¹ Exemplul, împreună cu Nr. 5 din 12 Prel. mici, m. 43, reprezintă prezența sporadică a relațiilor false în cadrul preludiilor.

Vezi: Nr. 2 din 12 Prel. mici, pag. 154—156.

— sau relația intervalică 7—6—7 desprinsă din sincopă (Nr. 10):



— sau exemplul unde dublarea sensibilei coincide cu dublarea funcțiunii:

— *do diez* ca întârziere și

— *do diez* ca notă de schimb (Nr. 4 din 12 Prel. mici):



subliniind încă o dată anacronismul unor dogme scolastice vetuste.

d) Notele de trecere (pasaj)




Mersul melodic treptat ascendent sau descendent poate fi constituit din *note reale* (care fac parte dintr-un acord) și din *note melodice de trecere* (+) situate între notele constitutive ale unui acord (Nr. 1 și 6 din 6 Prel. mici):



Cîteva exemple atipice ilustrează formele cele mai evoluate pe care le investesc notele melodice de trecere în cadrul *Preludiilor mici*. Astfel, prezența acordului de nonă de dominantă, cît și nota melodică de trecere în bas, largesc sfera de expresie (Nr. 3 din 6 Prel. mici):



b) ALTERAȚII SIMULTANE

Tonalitate majoră	Tonalitate minoră
suitor și coboritor	suitor și coboritor
<p>12 Prel. mici, nr. 1 m.17:</p> 	<p>12 Prel. mici, nr. 5 m.9</p>  <p>12 Prel. mici, nr. 6 m.3</p> 

E. Modulația

Teoria muzicii definește tonalitatea ca o sumă de funcțiuni polarizate în jurul unui *focus* central¹. Centrul tonalității — *tonica* — împreună cu celelalte funcțiuni, configurează o constelație sonoră, o *tonalitate* (majoră sau minoră).

Teoria muzicii eline a subliniat deja caracterul modurilor, investindu-le cu unele virtualități-simboluri (*ethos*). Continuînd talmăcirea afectivă-psihologică a modurilor, teoreticienii barocului muzical, dar și muzicologia contemporană, subliniază caracterul și culoarea particulară a fiecărei tonalități².

Discursul muzical al *Preludiilor mici*, ca orice piesă muzicală, poate parcurge în desfășurarea ei sfere tonale diferite³. Părăsirea tonalității de bază va aduce, implicit, noi culori tonale; noi simboluri afective-psihologice vor îmbogăți paleta sonoră, noi elemente vor colora pînza încadrată în limitele modeste ale formei mono- bi- și tristrofice.

¹ „... centre harmonique“, după expresia lui J. Ph. Rameau (*Traité d'Harmonie*, 1722).

² — R. Wustmann (Mattheson) — *Tonarten-Symbolik zu Bachs Zeit*, B. J. 1911.

— E.M. Hornbostel — *Tonart und Ethos*, J. Wolf Festschrift, 1929.

— H. Beck — *Vom geistigen Wesen der Tonarten*, Bresl., 1932.

— H. Beck — *Die Sprache der Tonart von Bach bis Bruckner*, Stuttgart, 1937.

— Paul Mies — *Der Charakter der Tonarten*, Staufen Verl., 1948.

³ „Arta modulației bachiene se caracterizează ca o tehnică a evoluției tonale.“ (A. Halm — *Über Johann Sebastian Bachs Konzertform*, B. J. 1919, pag. 1—44).

plasticitate și relief amplu în etajarea unităților secvențiale. Drumul lor expansiv (ascendent și modulatoriu) generează curbe energetice care tind spre climax. Linia depresivă (descendentă) rezolvă tensiunea, instalează relaxarea (restabilește adesea tonalitatea de bază). Intensitatea curbei este în strânsă legătură cu morfologia, ritmul, armonia și polifonia care împreună converg la profilul și conținutul secvenței. (Tabelele anexate oglindesc indiciile caracteristice ale secvențelor din cele două cicluri).

După momentul secvențial intervine, în mod obișnuit, cadența care articulează

- încheierea formei monostrofice sau
- încheierea strofei I din forma bi — sau tristrofică.

Strofa II promovează secvențele:

- ascendente sau descendente,
- pregătind climaxul general al piesei,
- sau rezolvând culminația generală.

Natura și scara deosebit de variată a acestui însemnat mijloc de grație și relaxare — pîrghia de seamă care lansează și dă avînt discursului, reține și potolește elanul — formează un element de stil cu bogate resurse expresive în limbajul bachian.

Din cele două tabele sinoptice se desprind unele trăsături caracteristice, orientative, pentru cunoașterea diferitelor aspecte și funcțiuni pe care le au secvențele în cadrul celor două cicluri.

12 PRELUDII MICI

P₁

a) Privite după *direcția* lor *de desfășurare* se constată:

- predominarea secvențelor descendente (8 ex.);
- secvențele ascendente sînt sporadice (2 ex.).

b) Secvențele evoluează în secunde, terțe și sexte:

- sexta evoluează ascendent;
- terțele sînt exclusiv descendente (3 ex.), iar
- secunde preferă mișcarea descendentă (5 ex.); ascendentă (2 ex.).

c) După orientarea lor *tonală* secvențele pot fi:

- nemodulante,
- modulante sau
- cu tendință de inflexiune modulatorie:
 - secvențele modulatorii sînt exclusiv secvențe de secundă cu tendință descendentă (4 ex.); cu tendință ascendentă (2 ex.);
 - secvențele de terțe nu sînt modulatorii, sau demonstrează doar o inflexiune modulatorie.

d) Privite după numărul *fazelor*, se observă:

- frecvența secvențelor cu două etaje (8 ex.), trei etaje (1 ex.), patru etaje (1 ex.)

e) *Extensiunea* unității secvențiale variază între—o jumătate de măsură (3 ex.), o măsură (3 ex.), două măsuri (1 ex.), patru măsuri (1 ex.).
(Vezi Anexa Nr. 2)

ÎNCHEIERE

Cartea II a volumului I din ciclul *Formele muzicale ale barocului* analizează forma mică mono- bi- și tristrofică în baza celor 12 *Preludii mici* și 6 *Preludii mici* de J. S. Bach.

Cele două cicluri de preludii apar cu particularitatea lor proprie. Marea varietate a tiparelor morfologice permite să se afirme că *nu sînt forme mici mono- bi- și tristrofice-tip*: conținutul lor poetic reclamă noi și noi înveșmîntări.

Articularea conținutului poetic se realizează prin dimensiunile expresive ale muzicii: polifonia, armonia și ritmul.

Polifonia, armonia și ritmul constituie parametrii creației care în literatura bachiană corespund cu idealul estetic, cu proprietatea stilistică specifică autorului. Analizînd piesele din cele două cicluri, am subliniat trăsăturile caracteristice stilului bachian, urmărind acele diferențieri pe care le credem indispensabile pentru:

— interpretarea *in stil* a pieselor, cît și pentru

— așezarea temeliei în domeniul compoziției muzicale, bazate pe criterii impuse de epoca culturală, unde primul cuvînt îi revine barocului și muzicii semnate de J.S. Bach.

Cunoașterea barocului muzical nu se oprește la formele mici mono- bi- și tristrofice oglindite în cele două cicluri analizate.

Drumul cunoașterii muzicii lui J. S. Bach ne conduce, în continuare, la *Invențiunile la două voci* și la *Invențiunile la trei voci* pentru pian.

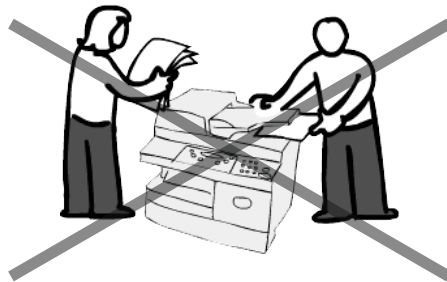
BIBLIOGRAFIE

1. Adler, Guido — *Der Stil in der Musik*, Breitkopf, & Härtel, Leipzig, 1929.
2. Ambros A. Wilhelm — *Geschichte der Musik*, Verl. Leuckart, Leipzig, 1880, vol. II.
3. — *Atlantisbuch der Musik*, Atlantis Verlag, Berlin, 1934.
4. Bach, Anna Magdalena — *Das kleine Chronik der Anna Magdalena Bach*, Kochler-Amelang, Leipzig, 1938.
5. Bach, J.S. — *Indicații pentru invențiunile la 2 și 3 voci*, 1723.
6. Beck, H. — *Vom geistigen Wesen der Tonarten*, Breslau, 1932.
7. Beck, H. — *Die Sprache der Tonart von Bach bis Bruckner*, Stuttgart, 1937.
8. Benray, Peter — *Zum periodischen Prinzip bei Johann Sebastian Bach*, in B. J., 1959.
9. Borris, Siegfried — *Johann Sebastian Bachs Unterweisung im Tonsatz*, in „Bericht über die wissenschaftliche Bachtatung“, Leipzig, 1950.
10. Bukofzer, Manfred — *Music in the Baroque era*, New-York, 1947.
11. Bücken, Ernst — *Geist und Form im musikalischen Kunstwerk*, Akad. Verl. Athenaion, Leipzig, 1927.
12. Czaczkes, Ludwig — *Analyse des Wohltemperierten Klaviers*, Verl. P. Kaltschmid, Wien, vol. I—II, 1956—1965.
13. Dadelsen, Georg von — *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie V. Band 4 Deutscher Verl. für Musik, Leipzig, 1957.
14. Dahlhaus, Carl — *Bach und der „lineare Kontrapunkt“*, in B. J. 1962.
15. Dahlhaus, Carl — *Versuch über Bachs Harmonik*, in B. J., 1965.
16. Degen, Helmut — *Musikalische Formenlehre*, Gustav Bosse Verl., Regensburg, 1957.

ACEASTĂ LUCRARE ESTE PROTEJATĂ
DE LEGEA DREPTULUI DE AUTOR !

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

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



PUTEȚI ACHIZIȚIONA LUCRĂRILE NOASTRE DIN

LIBRĂRIA MUZICALĂ *George Enescu*
București, piața Sfinții Voievozi nr. 1
(lângă Colegiul Național de Muzică „George Enescu“)

SAU

PUTEȚI COMANDA ONLINE VIZITÂND

WWW.LIBRARIAMUZICALA.RO

E-MAIL: GRAFOART1991@GMAIL.COM

TEL.: 0747 236 278 (07-GRAFOART)

Sigismund Toduță

**FORMELE MUZICALE
ALE BAROCULUI
ÎN OPERELE LUI J. S. BACH**



FAZELE BAROCULUI
(după M. Bukofzer)

	FAZA I					FAZA II				FAZA III		
	Stilul concertant	Monodia Stile reprezentative Basso continuo	Madrigalul	Muzica instrumentală	Opera	Cantata de cameră	Oratoriul	Opera	Muzica instrumentală	Concerto grosso Concerto solo	Sonata (solo)	Opera seria Opera buffa
ITALIA	G. Gabrieli A. Gabrieli Bononcini Viadana	Peri Caccini Cavalieri	Monteverdi Landi Cavalieri	Frescobaldi Buonamante S. Rossi	Monteverdi	L. Rossi Carissimi	Carissimi Stradella	Cavali Cesti Pallavicino	Stradella Buononcini Legrenzi Vitali	Corelli Torelli Vivaldi A. Scarlatti	Corelli Vitali Veracini D. Scarlatti	A. Scarlatti G. Pergolesi
						Baletul comic Baletul de curte	Tragedia lirică Comedia balet	Cantata Oratoriul	Muzica instrumentală			
FRANȚA						Cambert	Lully	Charpentier Lully	Gaultier Chambonnières D'Anglebert			
			Muzica instrumentală			Opera Masque	Muzica bisericească engleză	Anthem	Ode Opera			
ANGLIA			Farnaby, Bull, Gibbons, Tomkins, Dowland, Peerson			Lowes Blow	Porter Humfrey Blow	Purcell				
ȘCOALA FLAMANDĂ	Muzica sacră		Muzica instrumentală									
			Sweelinck									
	FAZA I - II									FAZA III		
	Coral-motet	Coral concertant	Patimi	Recviem	Continuo-Lied	Opera	Muzica instrumentală					
GERMANIA	Hassler, Praetorius, Schütz		Schütz		Krieger Schütz		Scheidt, Froberger, Biber, Fischer, Krüger, Kuhnau, Pachelbel, Böhm, Buxtehude		Fuziunea stilului național: J. S. Bach Coordonarea stilului național: G. Fr. Handel			

SECVENŢELE
12 PRELUDII MICI

Prel. nr.	Perioada 1						Perioada 2						Perioada 3					
	Etape	Direcția	Intervalul	Modulat	Nemodulant	În măsurile	Etape	Direcția	Intervalul	Modulant	Nemodulant	În măsurile	Etape	Direcția	Intervalul	Modulant	Nemodulant	În măsurile
1	-2 (1+1)	desc.	terță	Inflexiune modulatorie mi-fa diez-sol-la do-re-mi-fa		4-5 5-6	-2 $\overline{(1/2+1/2+1/2+1/2)}$	desc.	secundă		+	11-12 12-14+cad.						
2	-2 (1+1)	asc.	secundă	Do∞Sol		4-5	-3 (1+1+1)	asc.	secundă	Sol∞Do		12-14						
3	Nu are secvențe																	
4	-2 (1/2+1/2)	desc.	secundă	Re∞La		5-6	-4(1/2+1/2+1/2 1/2)	asc.	secundă		+		-3 (1/2+1/2+1/2) -3 (1/2+1/2+1/2)	asc. desc.	terță secundă		+	8-9 12-13+cad.
5	-2 (4+4)	desc.	secundă	re∞sol		7-15	-2 (2+2)	desc.	secundă	sol∞Fa								
6	-2 (1+1)	desc.	secundă		+													
7	-4 (2+2+2+2)	asc.	secundă	mi∞Sol		3-7	-3 (2+2+2) -2 (1+1)	asc. desc.	cvintă secundă		+	11-17 17-18						
8	-2 (1+1)	desc.	terță		+	5-6	-2 (1+1) -3 (1/2+1/2+1/2)	asc. desc.	secundă secundă		+	8-9 10-12+ coda						
9	-2 (1/2+1/2) -2 (1/2+1/2)	desc. desc.	secundă secundă	Fa∞Do			Secvențe multiple asc. și desc. (prin secunde și terțe)						-2 (1/2+1/2) -2 (1/2+1/2)	desc. desc.	secundă secundă			
10	Nu are secvențe																	
11	-3 (2+2+2)	desc.	terță	inflexiune modulatorie		3-7	-2 (2+2) -2 (2+2)	asc. desc.	cvartă terță	Re∞Sol ∞do	+	17-20 21-24	-2 (2+2)	asc.	cvartă	Do∞Si bemol		29-32 +P+cad.
12	-2 (1+1)	desc.	secundă	mi∞Do		4-5 (6)	-2 (1+1)	desc.	secundă	re∞la		7-8-(9)						

SECVENȚELE
6 PRELUDII MICI

Prel. nr.	Perioada 1						Perioada 2					
	Etape	Direcția	Intervalul	Modulant	Nemodulant	În măsurile	Etape	Direcția	Intervalul	Modulant	Nemodulant	În măsurile
1	-2 (1+1)	desc.	secundă	Do♭Sol		5-6	-2 (1+1)	desc.	secundă	Fa♭Do		+ cad.
2	-2 (2+2) -2 (1+1) -3 (1+1+1)	desc. desc. asc.	secundă secundă cvartă	Do♭ Mi bemol	+ +	5-8 9-10 16-19	-2 (2+2)	desc.	cvartă	Fa♭do		+ cad.
3	-2 (2+2) -4 (1+1+1+1) -4 (1+1+1+1)	desc. desc. desc.	secundă secundă secundă		+ + +	5-8 9-10 13-14	-2 (1+1) -2 (1+1)	desc. desc.	secundă secundă		+ +	29-30 37-38
4	-4 (1+1+1+1) -2 (2+2)	desc. asc.	secundă cvartă	Re♭La La♭Re♭Sol		3-8 8-12	-2 (2+2) -2 (2+2)	desc. desc.	cvintă cvintă	La♭Re♭Sol Mi♭La♭Re		21-25 37-40
5	-2 (1+1)	asc.	terță	{ fa diez do diez La♭Mi		5-7	-2 (1/2+1/2)	desc.	secundă		+	13-16
6	-2 (2+2) -2 (2+2) -2 (1+1)	desc. desc. asc.	secundă terță secundă	mi♭Do Sol♭Si	+ +	4-8 13-16 17-18	{ -2 (2+2) -2 (2+2) -2 (1+1) -2 (2+2) -2 (2+2)	asc. desc. desc. desc. desc.	cvartă secundă cvartă secundă secundă	Si♭Mi♭la la♭Do la♭Do	+ +	21-25 25-29 29-30 + cad 33-37 41-45