



Liana Alexandra

Roumania, Bucarest

Homophonic Tonal Syntaxes (ed.2)

About the artist

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

Studies

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

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

1983 - an USIA stipendium in USA

PhD in Musicology

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

Selected Works

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

Symphony I (1971)

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

Qualification: PROFESSOR DOCTOR IN COMPOSITION AND MUSICOLOGY

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

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

About the piece



Title: Homophonic Tonal Syntaxes (ed.2)

Composer: Alexandra, Liana

Copyright: Copyright © Liana Alexandra

Publisher: Alexandra, Liana

Instrumentation: Music theory

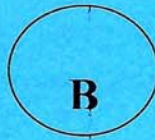
Style: Modern classical

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

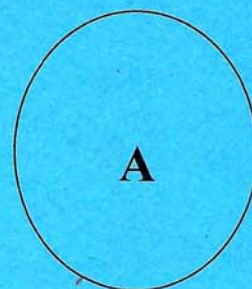
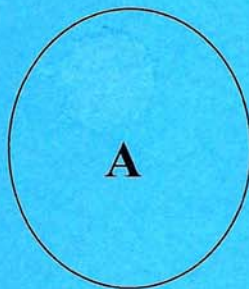


- listen to the audio
- share your interpretation
- comment
- contact the artist

Liana Alexandra



***Sintaxe
omofone tonale***



**Editura Universității Naționale de Muzică
2005**

Liana Alexandra
Sintaxe omofone tonale

ANSWERS

1. The first part of the question is about the importance of the first impression. The second part is about the importance of the second impression.

2. The first part of the question is about the importance of the first impression. The second part is about the importance of the second impression.

3. The first part of the question is about the importance of the first impression. The second part is about the importance of the second impression.

4. The first part of the question is about the importance of the first impression. The second part is about the importance of the second impression.

5. The first part of the question is about the importance of the first impression. The second part is about the importance of the second impression.

6. The first part of the question is about the importance of the first impression. The second part is about the importance of the second impression.

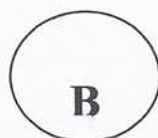
7. The first part of the question is about the importance of the first impression. The second part is about the importance of the second impression.

8. The first part of the question is about the importance of the first impression. The second part is about the importance of the second impression.

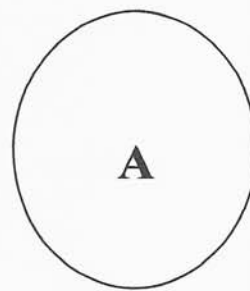
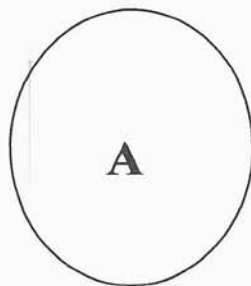
9. The first part of the question is about the importance of the first impression. The second part is about the importance of the second impression.

10. The first part of the question is about the importance of the first impression. The second part is about the importance of the second impression.

Liana Alexandra



***Sintaxe
omofone tonale***



**Editura Universității Naționale de Muzică
2005**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
ALEXANDRA, LIANA

Sintaxe omofone tonale / Liana Alexandra. –
București : Editura Universității Naționale de Muzică
București, 2005
ISBN 973-7857-27-5

78 (4)

Culegerea, tehnoredactarea și editarea textului și a exemplelor muzicale:
Prof. univ. dr. Liana Alexandra

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

Capitolul I

Generalități sintactice

Cele mai mici unități ale discursului muzical sunt:

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

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

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

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

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

Posibilități de prelucrare ale motivului.

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

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

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

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

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

Tipologii de evoluții melodice

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

Tema

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

Elemente sintactice ale structurii discursului muzical

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

În muzica tonală, cadențele pot fi următoarele:

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

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

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

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

Perioada simplă, se numește cea formată din două fraze.

Perioada complexă, este cea formată din trei fraze.

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

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

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

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

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

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

1) distribuire simetrică pătrată:

4 + 4 măsuri

2 + 2 măsuri

8 + 8 măsuri

2) distribuire simetrică nepătrată:

3 + 3 măsuri

5 + 5 măsuri

6 + 6 măsuri

3) distribuire asimetrică:

3 + 4 măsuri

4 + 6 măsuri

5 + 7 măsuri

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

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

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

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

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

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

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

Capitolul II

Forme omofone simple și compuse

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

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



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

AB AB AB etc.

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



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

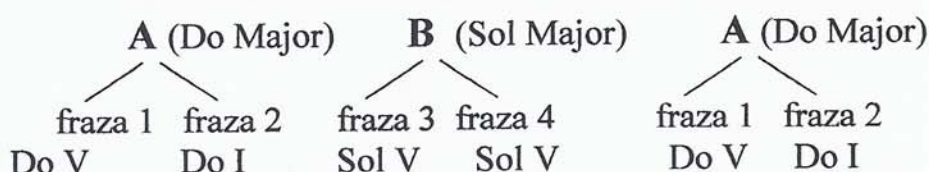
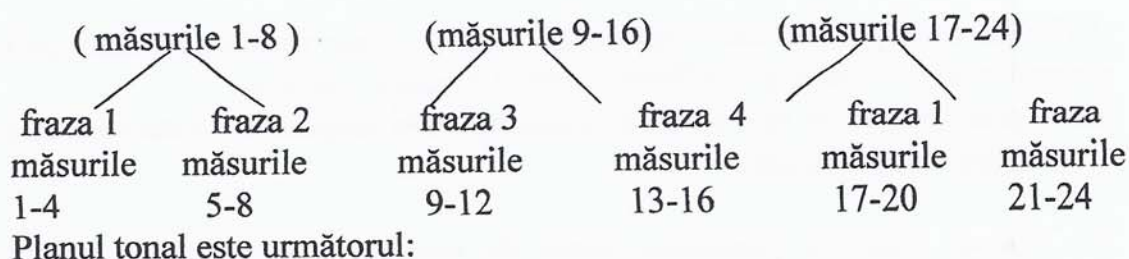
Structura tripartită se poate regăsi la nivel de frază, de perioadă, sau pe suprafețe mult mai ample.

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

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

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





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

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

A B A B A

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

Aplicație practică: Robert Schumann-Album pentru tuneret, piesa nr.5, "Stückchen".

Compoziția are 24 măsuri care sunt articulate în următoarea structură:

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

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

A B A B A

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

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

Iată câteva exemple combinatorii:

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

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

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

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

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

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

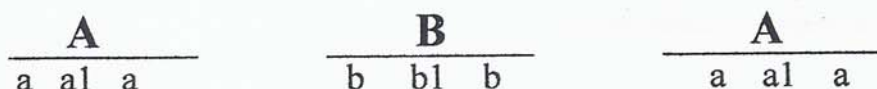
a) Fiecare secțiune (A sau B), este subdivizată în 2 sau 3 părți, fiecare subdiviziune fiind formată din fraze sau perioade, cu o tonalitate proprie.

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

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

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

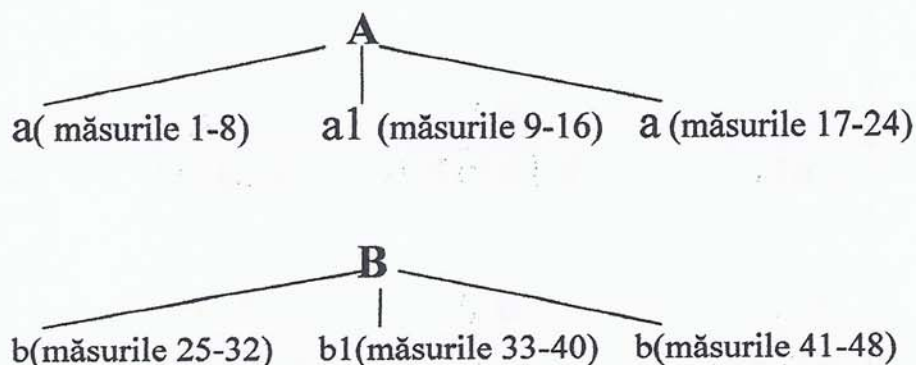
Schema formei de ansamblu este următoarea:



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

Lungimea secțiunilor este următoarea:

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



Secțiunea A

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

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

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

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

Secțiunea B

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

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

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

Secțiunea A

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

Forme omofone simple și compuse prezente în muzica de dans.

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

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

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

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

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

Suita nr.1

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

Suita nr.2

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

Suita nr 3

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

Suita nr.4

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

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

Suita nr. 5

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

Suita nr.6

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

Capitolul III

Menuet și Scherzo

Scurte considerații istorice.

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

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

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

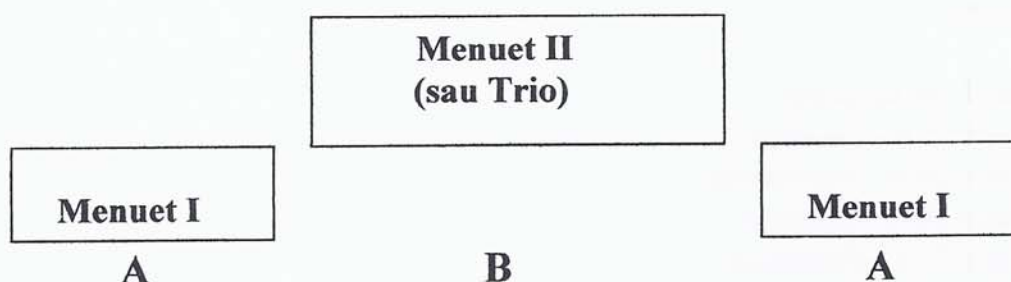
Cel care a înlocuit *menuetul* cu *scherzo* în muzica de cameră și simfonică este Ludwig van Beethoven (începând cu Simfonia a II-a).

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

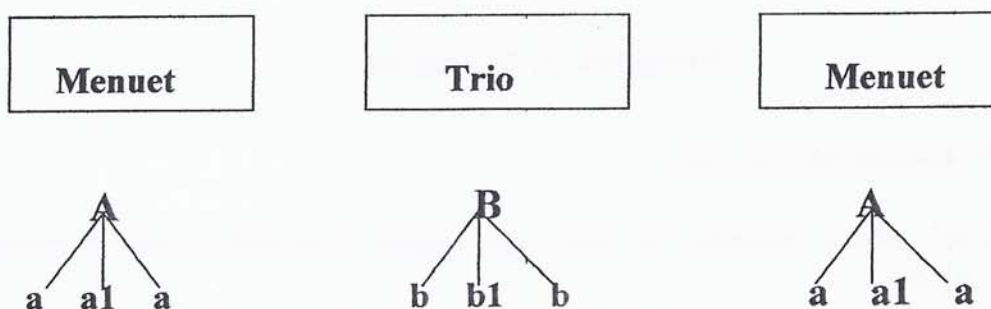
Schema formei de Menuet.

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

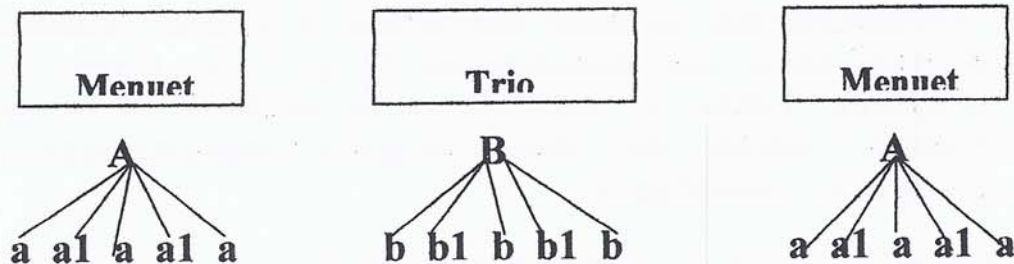
Reluarea primului menuet a generat o structură formală mai amplă și anume un tripartit compus. Uneori, al doilea menuet se cânta de trei soliști, de unde și denumirea de *Trio*. Astfel, schema este următoarea:



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



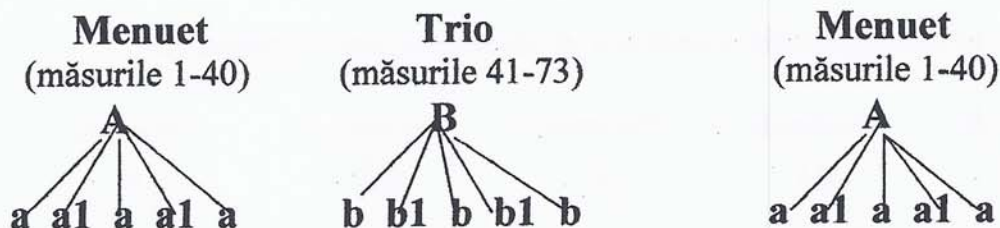
sau:



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

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

Forma macrostructurală este următoarea:



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

Analiza secțiunii A (Menuetto):

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

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

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

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

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

a 1) este o perioadă complexă (P 2), alcătuită din trei fraze (F4, F5, F6);

F4 (măsurile 15-18), F5 (măsurile 19-24), F6 (măsurile 25-28).

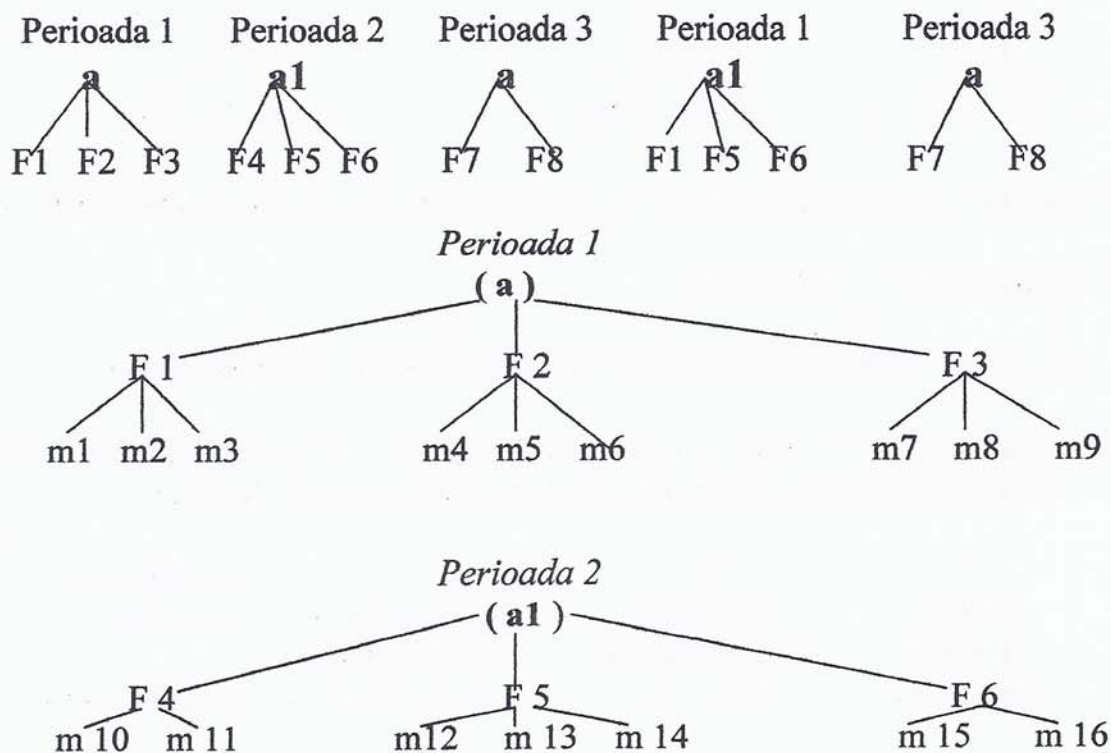
Planul tonal al acestei secțiuni este următorul: F4 (si Bemol minor), F5 (si bemol minor, F6 (fa minor, treapta a V-a).

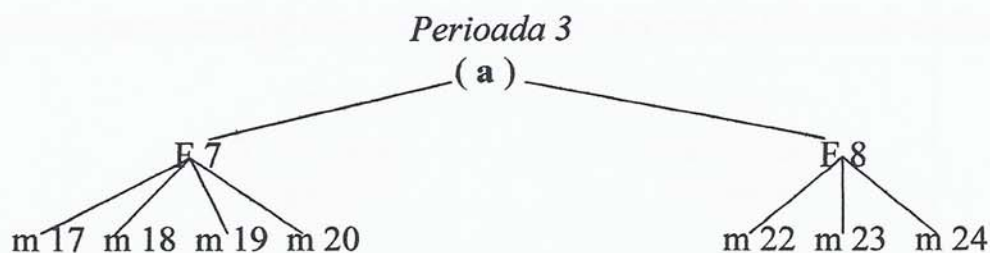
a) Revenirea secțiunii **a** este o perioadă simplă (P3), alcătuită din două fraze, F 7 și F 8: F 7 (măsurile 29-34), F 8 (măsurile 35-40).

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

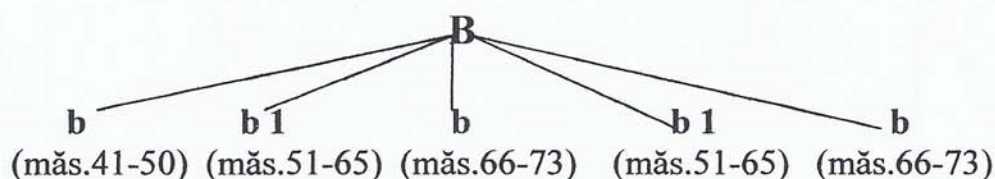
De asemenea, se poate observa folosirea aceluiași material în complementul cadențial, ce urmează F3, în F5 și F8.

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





Schema secțiunii **B** (*Trio*):



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

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

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

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

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

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

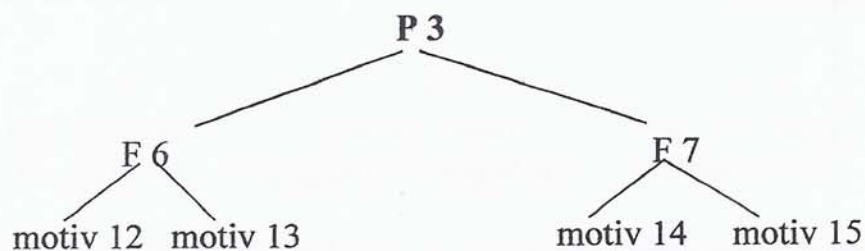
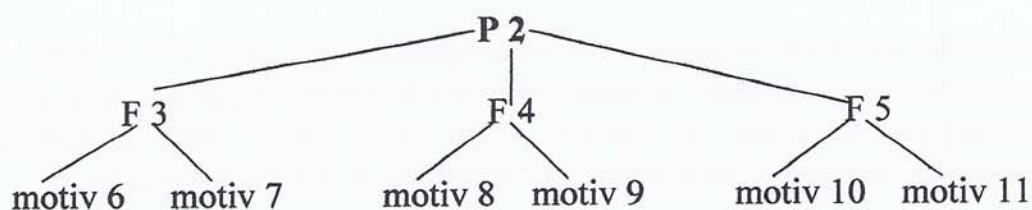
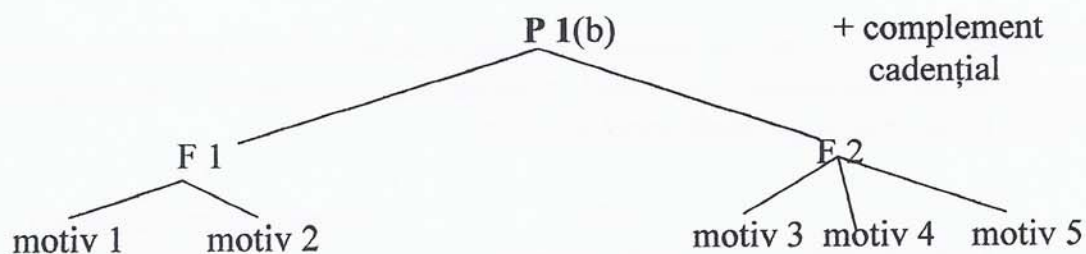
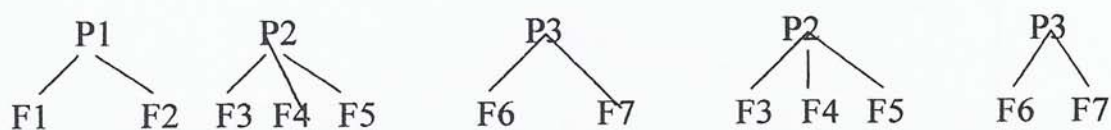
b) (măsurile 66-73), este o perioadă simplă, simetrică, pătrată, tonal închisă.

F 6
(măs. 66-69)
Fa Major

F 7
(măs. 70-73)
Fa Major

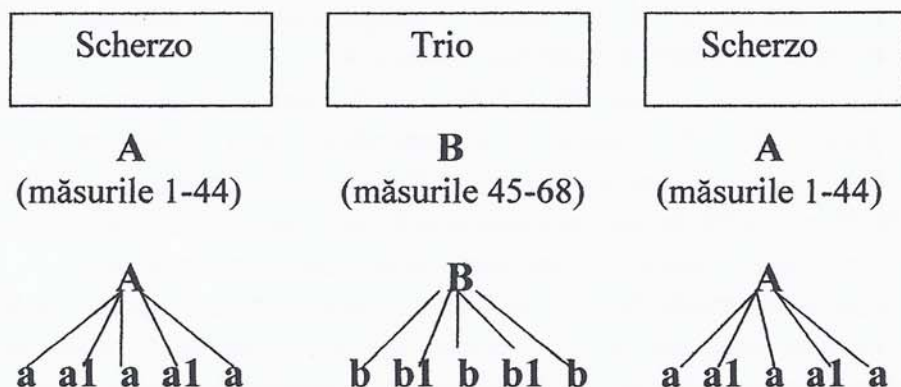
Așadar, schema B-ului este următoarea:

B(Trio)



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

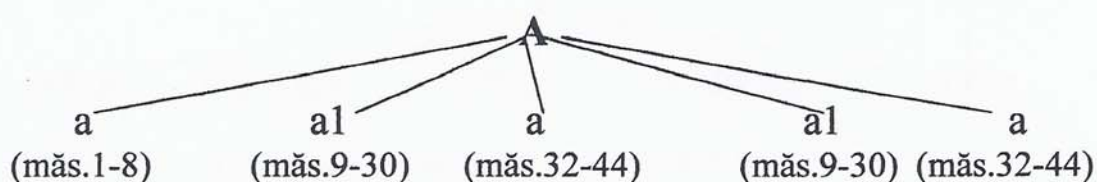
Forma macrostructurală este următoarea:



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

Analiza secțiunii A(Scherzo):

Schema formei:



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

F 1(La -Mi)
(antecedent)

F2(Mi -La)
(consecvent)

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

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

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

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

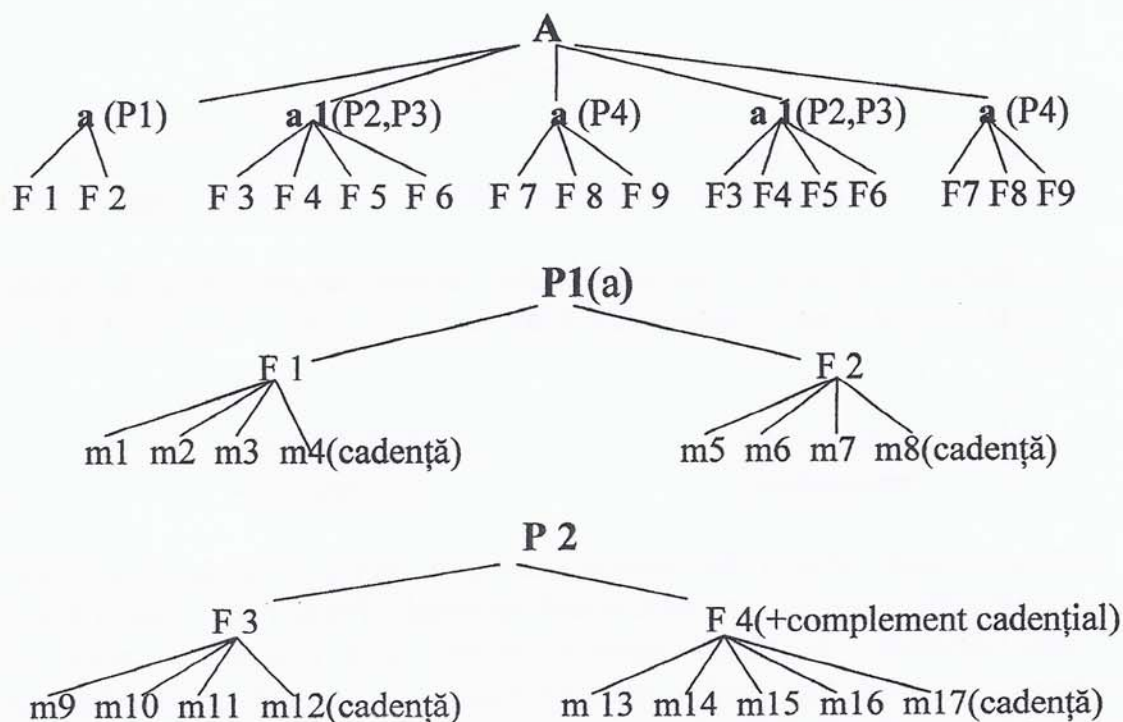
Planul tonal este următorul: F5 (sol diez minor), F6 (sol minor- La Major V).

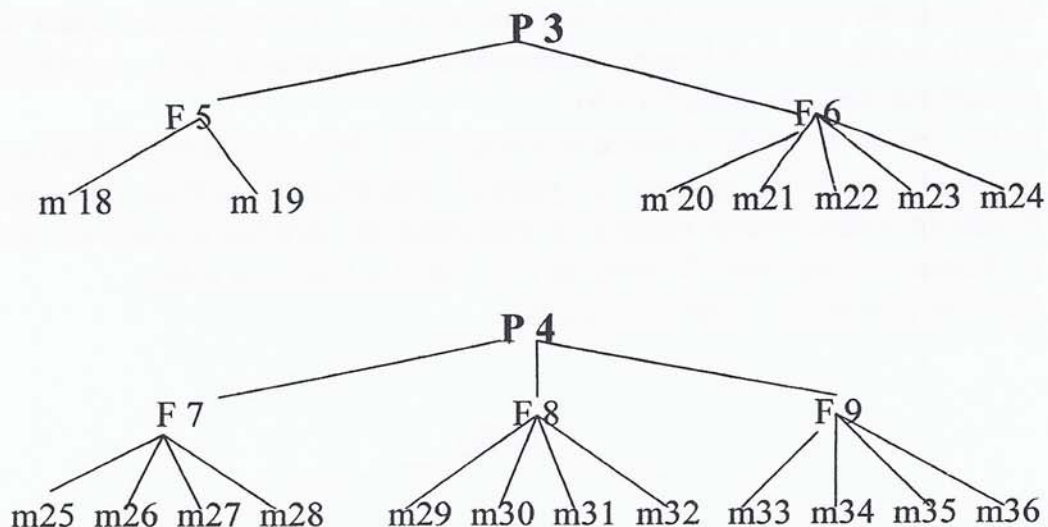
a) Revenirea secțiunii **a** este construită cu o perioadă complexă (P4). Aceasta este articulată din trei fraze, egale ca număr de măsuri (câte 4 măsuri fiecare). Motivele se succed în același tip de articulări ca în prima secțiune **a**.

Planul tonal este următorul:

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

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



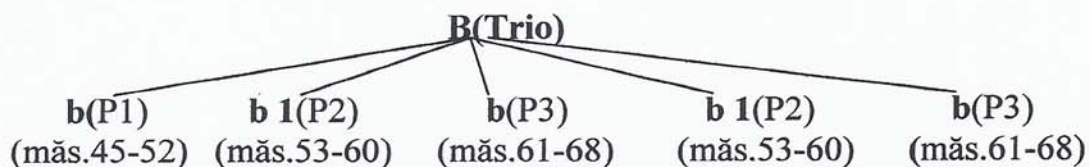


Analiza secțiunii B (Trio):

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

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

Schema *Trio-ului* este următoarea:



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

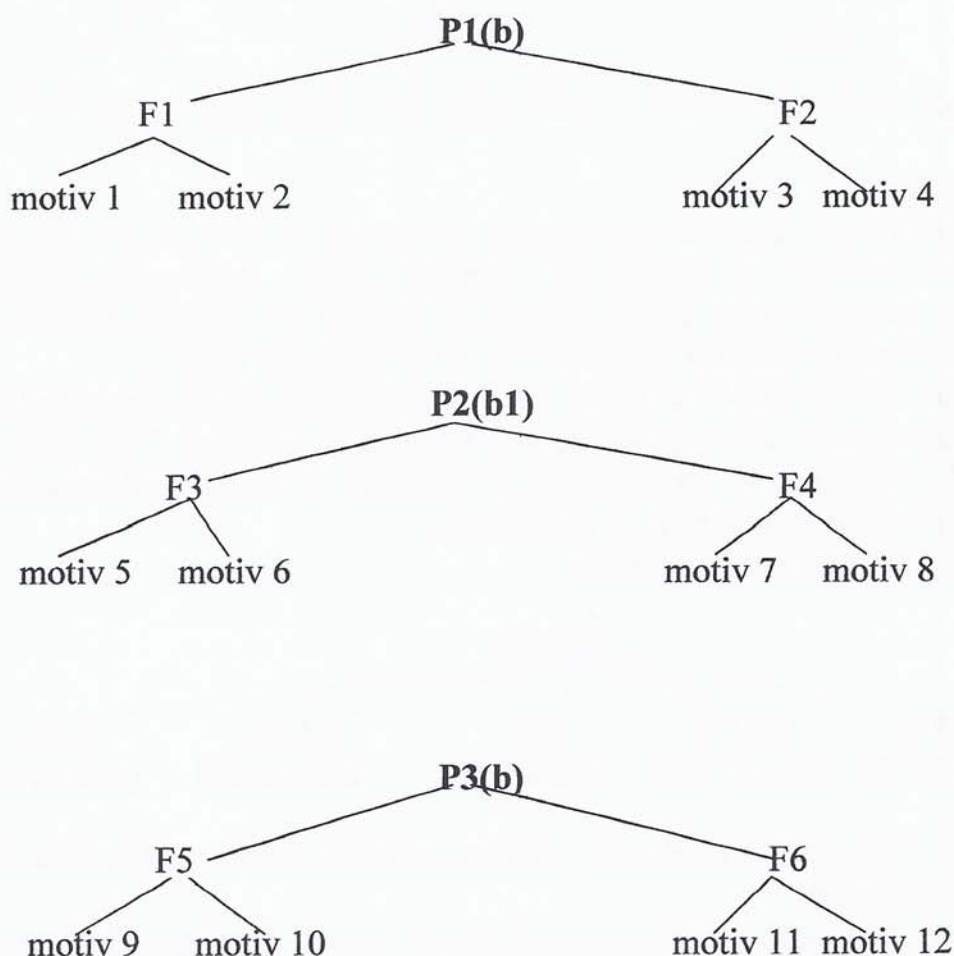
b)este o perioadă simplă,simetrică,pătrată, tonal deschisă. Deci P1 are F1(măs.45-48)+F2(măs.49-52).Planul tonal este :F1-la minor I-la minor V, iar F2,la minor I-MI Major I. Firecare frază are câte două motive a câte două măsuri.

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

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

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

Schema perioadelor este următoarea:



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

Capitolul IV

Rondo-ul

Scurte considerații istorice:

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

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

A B A C A D A E A etc.

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

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

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

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

Schema acestuia a fost influențată de transformarea formei tripentapartită:

A B A B A
Do Sol A Sol Do

Forma cea mai scurtă are următoarea schemă:

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

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

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

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

Alte scheme (variante) de rondo pot fi următoarele:

A	B	A	Dezvoltare sau	A	B	A
----------	----------	----------	-------------------	----------	----------	----------

A	B	A	C(+ Dezvoltare) sau	A	B	A
----------	----------	----------	-------------------------------	----------	----------	----------

A	B	A	C(și/sau dezvoltare)	A	B	A
----------	----------	----------	-----------------------------	----------	----------	----------

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

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

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

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

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

Schema formei acestui Rondo este următoarea:

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

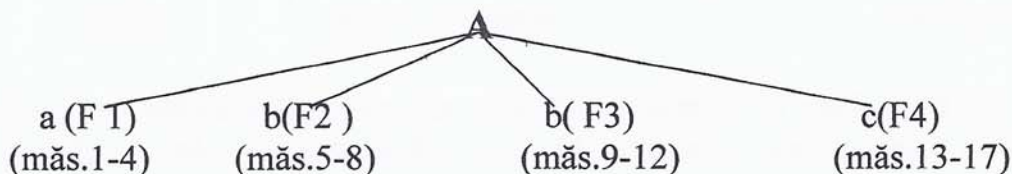
Secțiunea <i>A</i> se desfășoară între măsurile	1-17
Secțiunea <i>punte</i> apare între măsurile	18-24
Secțiunea <i>B</i> se desfășoară între măsurile	25-61
Secțiunea <i>A</i> apare din nou între măsurile	62-78
Secțiunea <i>C</i> se derulează între măsurile	79-106
Secțiunea <i>punte</i> apare din nou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

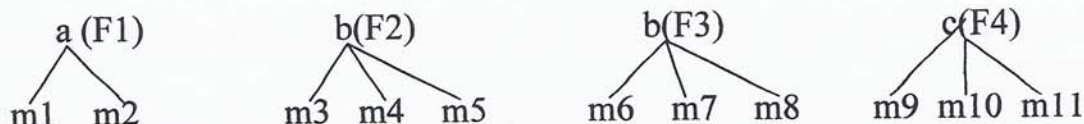
Secțiunea *A* (Refrenul)

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

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

Întreaga perioadă este tonal închisă.





Secțiunea punte (măsurile 18-24):

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

F1 (măs.18-21)
Model (fa minor)

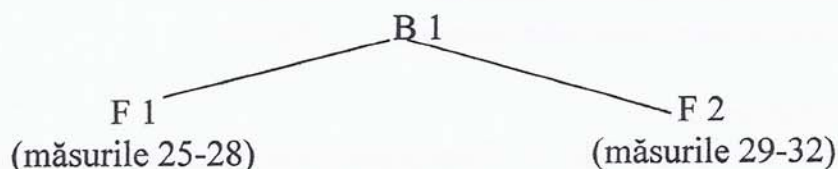
F 2(măs.22-25)
Secvență (Mi bemol Major)

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

Astfel, B-ul cuprinde:

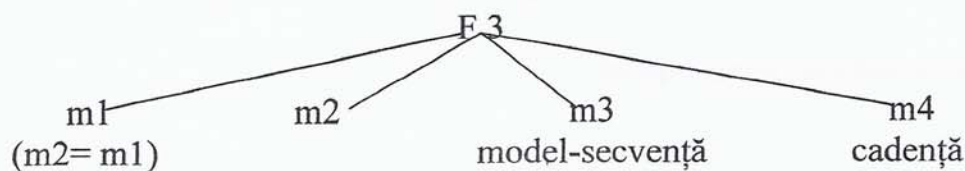
- b1 (măsurile 25-32)
- b2 (măsurile 33-36)
- b3 (măsurile 37-43)
- b4 (măsurile 44-51)
- b3 (măsurile 51-61)

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



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

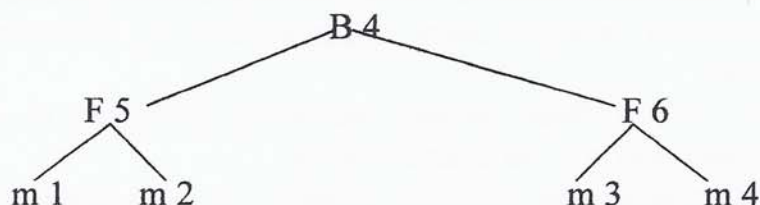
b 2) – F3 (măsurile 33-36) are următorul plan tonal: de la Si bemol Major către Mi bemol Major.



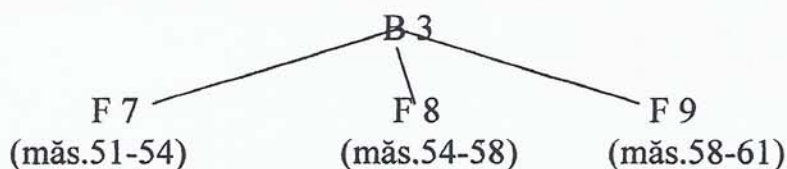
b3) este tot o frază (F4) (măs.37-43), care are trei motive a câte două măsuri. Fiecare motiv poate fi împărțit în două submotive, de câte o măsură, cu

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

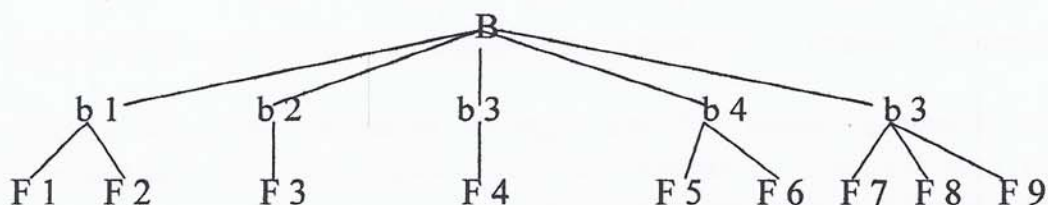
b4) este o perioadă simplă, simetrică, pătrată, tonal închisă (Mi bemol I-Mi bemol I). Așadar, perioada(măsurile 44-51) are 2 fraze, F5 și F6. F5 durează între măsurile 44-47 și F6 între măsurile 48-51.



b3) este o perioadă complexă, articulată cu 3 fraze, care se desfășoară între măsurile 51- 61, este modulantă și anume: de la Mi bemol I-la do minor V.



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



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

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

Forma cupletului C este următoarea:

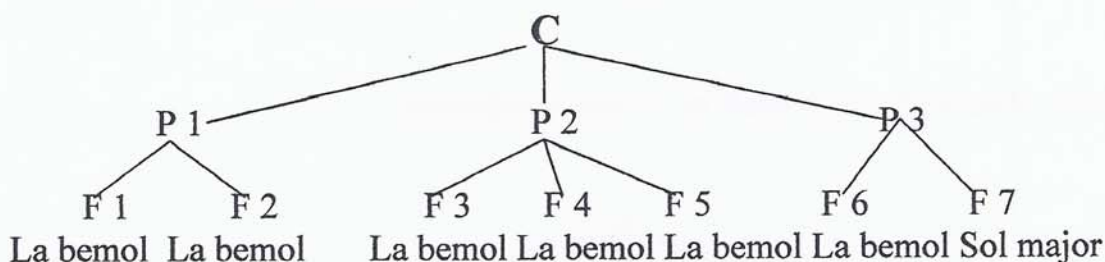
Perioada 1(P1) este între măsurile 79-86, Perioada 2(P2) apare între măsurile 87-95, complementul cadențial, între măsurile 95-98, iar Perioada 3(P3), între măsurile 99-106.

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

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

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

Schema cupletului C arată astfel:



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

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

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

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

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

Forma secțiunii **B** este următoarea:

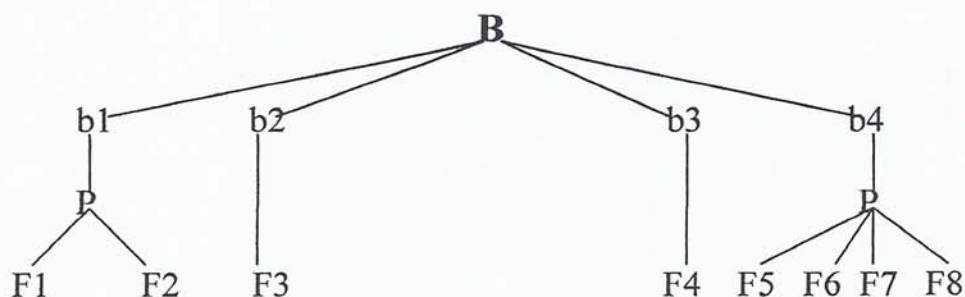
b1) (măsurile 134-142), *b2)* (măsurile 143-146), *b3)* (măsurile 147-153), *b4)* (măsurile 154-170).

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

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

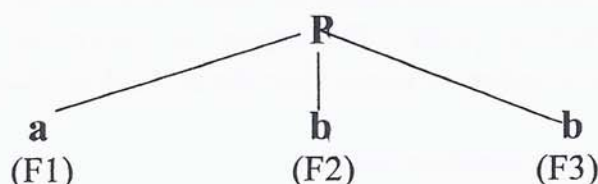
b3) este tot o frază de 7 măsuri,care folosește aceleași structuri din *b2*,dar deplasate pe tonica tonalității Do Major.

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



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

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



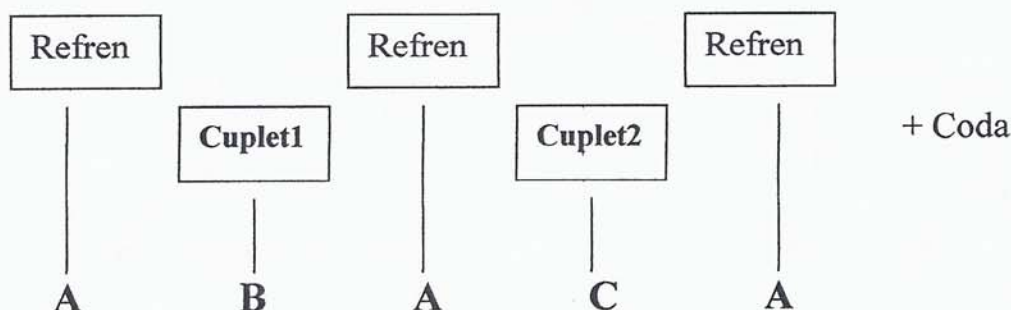
De la măsura 182 urmează o secțiune de amplificare a refrenului,folosind material tematic din B(b3),prin prezența trioletelor și a desenului melodic echivalent.

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

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

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

Acest Rondo prezintă o formă concentrată a schemei și anume:



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

Capitolul V

Forma de sonată

Scurt istoric și unele considerații generale:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Puntea, are din punct de vedere tonal trei momente:

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

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

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

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

Planul tonal:

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

Organizarea dezvoltării:

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

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

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

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

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

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

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

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

Schema temei I-a este următoarea:



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

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

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

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

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

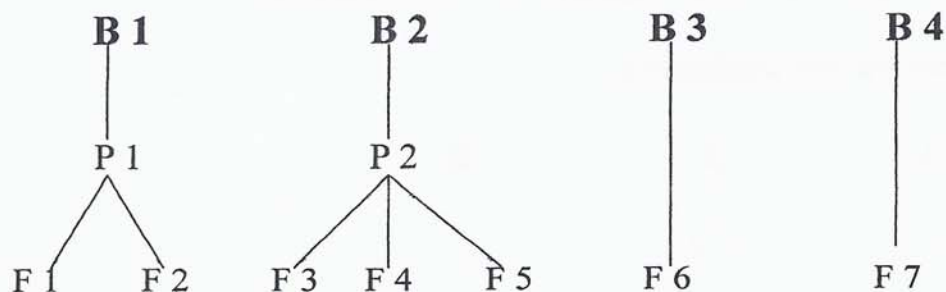
B 2 sau II(2) –măsurile 31-42 are trei fraze, grupate astfel: Fraza 3(măsurile 31-34),Fraza 4(măsurile 35-37),Fraza 5(măsurile 38-42). F5 combină structurile din ambele fraze precedente. Planul tonal este Re Major.

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

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

Întregul grup tematic secundar se încheie în Re Major.

Schema secțiunii B(grupul tematic secund) este următoarea:



Dezvoltarea

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

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

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

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

Repriza apare astfel:

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

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

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

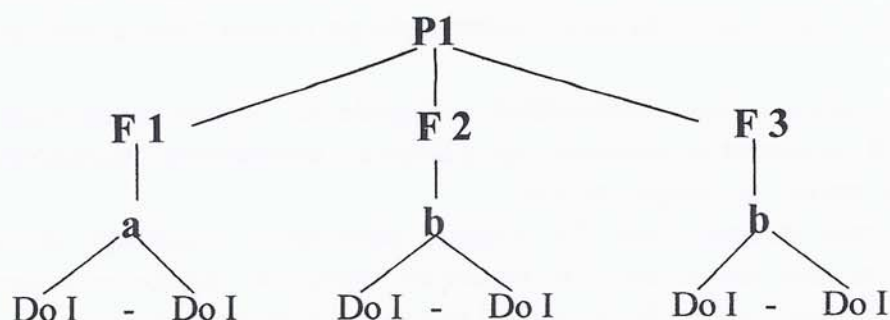
Aplicație practică :Sonata op.2 nr.3 în Do Major de L.van Beethoven; analiza formei de sonată.

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

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

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

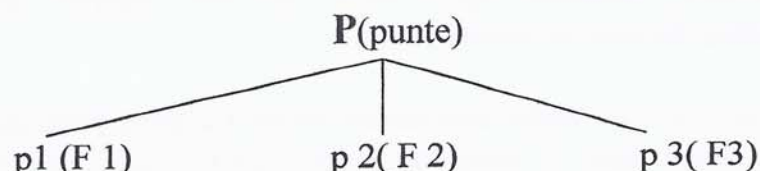
Schema formei *temei A* (tema I-a) este următoarea:



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

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

Schema este următoarea:



p1(F1) are două motive de câte două măsuri fiecare. Primul motiv este compus cu structura de arpeggiu, cu o celulă formată din doi timpi (două pătrimi), care se constituie în model, ce este secvențat din doi în doi timpi. Al doilea motiv (măsurile 15-16) este format dintr-un pasaj descendent. *p2(F2)* are aceeași configurație structurală ca și *p1(F1)*, dar planul tonal este modulănt, de la Do Major la Sol Major. *p3(F3)* este din punct de vedere armonic o pedală figurată pe Sol Major. Din punct de vedere structural, are două motive a câte două măsuri, prezentate ca model și apoi ca secvență, iar în final există un motiv cadențial.

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

Acestea se derulează astfel:

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

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

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

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

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

II6(sauB6) este o perioadă simplă, simetrică,pătrată (măsurile 77-85), cu două fraze: F1 are două motive de câte două măsuri, ce sunt prezentate într-o extensie melodică, F2 aduce o dezvoltare prin eliminare, folosind doar o celulă de doi timpi (două părți), într-un proces secvențial, celulă melodică prezentă în fraza anterioară.

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

Dezvoltarea are următoarele secțiuni:

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

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

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

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

Repriza:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Capitolul VI

Exemple muzicale

Liana Alexandra

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

STUDIU nr.1 (2004)

Presto

Liana ALEXANDRA

110

mp

mf

mf

mp

mp

mf

f

ff

f

Copyright(c) Liana Alexandra
ISMN 00072.96.94.37

11 *mf* *f*

13 *mf* 14

15 *f*

16 *mp* *mf*

17 18

19 *f* *ff* 20 *f* *ff* 21 *ff*

Copyright(c) Liana Alexandra
ISMN 00072.96.94.37

22 *mp* 23 *mp*

24 *mf* 25 *mf*

26 *f* 27 28 *mf*

Copyright(c)Liana Alexandra
ISMN 00072.96.94.37

Studiu nr.2 (2004)

Allegro

Liana Alexandra

♩ = 100

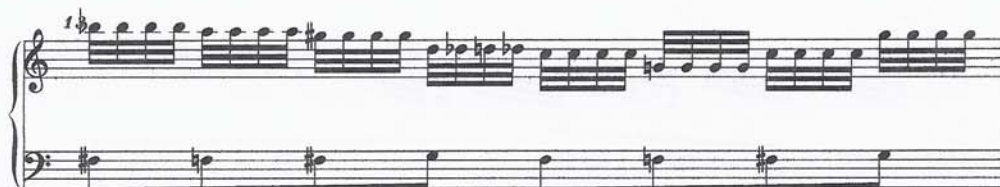
2

3

4

5 6 7

Copyright © Liana Alexandra
ISMN 00072.96.94.37



Copyright(c)Liana Alexandra
ISMN 00072.96.94.37

14 15 16 17

18 19 20

21

22

23

24

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 00072.96.94.37

25 26

27 28 29

Copyright(c)Liana Alexandra
ISMN 00072.96.94.37

Moderato

BARCAROLA (2003)

Liana Alexandra

$\text{♩} = 130$

2 3 4 5 6 7

fff a a a

fff a a a

8 pam - pam pam - pam pam - pam pam - pam *fff* pam pam pam - pam pim - pam

pam pam pam pam pam pam pam pim

8 9 10 11 12 13 14 15

a a a a a a a

a a a a a a a

8 pim - pam pim - pam pim - pam pam - pam pam - pam pim - pam pim - pam

pim pim pim pam pam pim pim pam

Copyright(c)Liana Alexandra
ISMN 000.72.96.94.37

16 17 18 19 20 21 22 23

a a a a a a a a

a a a a a a a a

8
pam-pam pim-pam pam-pam pim-pam pim-pam pam-pam pim-pam pam-pam

pam pim pam pim pim pam pim pam

24 25 26 27 28 29 30

a a a a a a a

a a a a a a a

8
pam-pam pam-pam pim-pam pam-pam pim-pam pim-pam pam-pam

pam pam pim pam pam pam pim pam pim pam

31 32 33 34 35 36 37 38

a a a a a a a a

a a a a a a a a

8
pim-pam pim-pam pim-pam pam-pam pam-pam pam-pam pim-pam pam-pam

pim pim pim pam pam pam pim pam

39 40 41 42 43 44 45 46

a a a a a a a a

a a a a a a a a

8
pam-pam pim-pam pam-pam pim-pam pam-pam pam-pam pam-pam pim-pam

pam pim pam pim pam pam pam pim

47 48 49 50 51 52 53 54

a a a a a a a a

a a a a a a a a

8
pam-pam pam-pam pom-pom pom-pom pom-pom pom-pom pam-pam pam-pam

pam pam pom pom pom pom pam pam

55 56 57 58 59 60 61 62

a a a a a a a a

a a a a a a a a

8
pam-pam pam-pam pam-pam pam-pam pim-pam pim-pam pam-pam pam-pam

pam pam pam pam pim pim pam pam

63 64 65 66 67 68 69 70

a a a a a a a a

a a a a a a a a

8 pim-pam pam-pam pam-pam pam-pam pom-pom pom-pom *fff* pom-pom pom-pom

pim pam pam pam pom pom pom pom

71 72 73 74 75 76 77 78

a a a a a a a a

a a a a a a a a

8 pom-pom pom-pom pam-pam pam-pam pam-pam pim-pam pim-pam pam-pam

pom pom pam pam pam pim pim pam

Copyright(c)Liana Alexandra
ISMN 000.72.96.94.37

79 80 81 82 83 84 85 86

a a a a a a a a

8 pim - pim pim - pim pam - pam pam - pam pom - pom pam - pam pom - pom pom - pom

pim pim pam pam pom pam pom pom

87 88 89 90 91 92 93

a a a a a a a

8 pam - pam pam - pam pam - pam pim - pim pim - pam pim - pam pim - pam

pam pam pam pim pim - pim - pam pim - pim - pam pim

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37

94 95 96 97 98 99 100 101

a a a a a a a a

a a a a a a a a

8 pim-pam pam-pam pam-pam pim-pam pim-pom pim-pom pim-pom pam-pam

pim pim pim pim pim pim pim pim

102 103 104 105 106 107 108

a a a a a a a

a a a a a a a

8 pam-pam pom-pom pom-pom pom-pom pom-pom pam-pam pam-pam

pam pom pom pom pom pam pam

Copyright(c)Liana Alexandra
ISMN 000.72.96.94.37

109 110 111 112 113 114 115

a a a a a a a

a a a a a a a

8 pam - pam pam - pam pam - pam pam - pam pim - pam pim - pom pam - pam

pam pam pam pam pim pim pam

116 117 118 119 120 121 122 123

a a a a a a a

a a a a a a a

8 pam - pam pom - pom pom - pom pam - pam pam - pam pom - pom pim - pom pam - pam

pam pom pom pam pam pom pim pam

Copyright(c)Liana Alexandra
ISMN 000.72.96.94.37

124 125 126 127 128 129 130 131

a a a a a a a a

a a a a a a a a

8
pam-pam pom-pom pom-pom pam-pam pam-pam pom-pom pim-pom pim-pom

pam pom pom pam pam pom pim pim

132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142

a a a a m o

a a a a m o

8
pim-pom pom-pom pom-pom pom-pom pom-pom m o

pim pom pom pom pom m o

143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158

m a a

m a a

8 m a a

m a a

159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175

m m m m m m m m

m m m m m m m m

8 m m m m m m m m

m m m m m m m m

176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191

o o o m

192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207

m m

Copyright(c)Liana Alexandra
ISMN 000.72.96.94.37

208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222

8

m m m m m m

223 224

8

MELODY ON ORANGE FIDDLE
(2004))

LIANA ALEXANDRA
melody on
american folklore

72

2 3

mp

4 5 6 7

mf

8 9

Copyright(c)Liana Alexandra
ISMN 000.72.96.94.37

10. 11

Flute

Oboe

Piano

12 13

Flute

Oboe

Piano

14 15

Flute

Oboe

Piano

(c) Liana Alexandra
ISMN 000.72.96.94.37

16 17

Flute (F)

Cello

Piano

18 19

Flute (F)

Cello

Piano

20 21

Flute (F)

Cello

Piano

(c) Liana Alexandra
ISMN 000.72.96.94.37

22 23

Flute (F)

Cello (C)

Piano (P)

24 25

Flute (F)

Cello (C)

Piano (P)

26 27

Flute (F)

Cello (C)

Piano (P)

(c) Liana Alexandra
ISMN 000.72.96.94.37

28 29

Flute

Cello

Piano

30 31

Flute

Cello

Piano

32 33

Flute

Cello

Piano

(c) Liana Alexandra
ISMN 000.72.96.94.37

34 35

Flute

Cello

Piano

36 37

Flute

Cello

Piano

38 39 40

Flute

Cello

Piano

Pizz.

p

(c) Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37

41 42 43 44

Flute

Cello

Piano

45 46 47

Flute

Cello

Piano

Arco

mf

mp

48 49

Flute

Cello

Piano

(c) Liana Alexandra
ISMN 000.72.96.94.37

50. 51

Flute (F), Cello (C), Piano (P)

52 53

Flute (F), Cello (C), Piano (P)

54 55

Flute (F), Cello (C), Piano (P)

(c) Liana Alexandra
ISMN 000.72.96.94.37

56 57

Flute (F)

Cello (C)

Piano (P)

58 59

Flute (F)

Cello (C)

Piano (P)

60 61

Flute (F)

Cello (C)

Piano (P)

(c) Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37

62 63 64

F

Cello

Pizz.

p

Piano

f

65 66 67 68

F

Cello

Piano

69 70 71

F

Cello

Arco

mf

Piano

mp

(c) Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37

72 73

Flute

Cello

Piano

74 75

Flute

Cello

Piano

76 77

Flute

Cello

Piano

(c) Liana Alexandra
ISMN 000.72.96.94.37

78 79

Flute

3

Cello

Piano

80 81

Flute

Cello

Piano

82 83

Flute

Cello

Piano

(c) Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37

84 85

F

Cello

Piano

86 87 88 89 90

F

Cello

Piano

(c) Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37

Basson Quartet (2003)

Allegretto

Liana Alexandra

Fig.1 mf sempre staccato

Fig.2 staccato mf sempre staccato

Fig.3 mf staccato staccato

Fig.4 mf sempre

Fig.1 mf mf mf

Fig.2 mf mf mf

Fig.3 mf mf mf

Fig.4 mf mp mf

Fig.1 staccato staccato mf sempre

Fig.2 staccato staccato mf sempre

Fig.3 staccato mf sempre mf sempre

Fig.4 mf sempre

Copyright © Liana Alexandra
ISMN 000.72.96.94.37
000.72.96.95.35

10 11 12

Fg.1 *f sempre*

Fg.2 *f sempre*

Fg.3 *f sempre*

Fg.4 *f sempre*

13 14 15

Fg.1 *mf* *mp*

Fg.2 *mf* *mp*

Fg.3 *mf* *mp*

Fg.4 *mf* *mp*

16 17 18

Fg.1 *staccato*

Fg.2 *staccato*

Fg.3 *staccato*

Fg.4 *staccato*

copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

19 20 21

Fg.1 *f* *mf* mp sempre

Fg.2 *f* *mf* mp sempre

Fg.3 *f* *mf* mp sempre

Fg.4 *f* mp sempre

22 23 24 25

Fg.1 staccato

Fg.2 staccato

Fg.3 staccato

Fg.4 staccato

26 27

Fg.1 *f* sempre

Fg.2 *f* sempre

Fg.3 *f*

Fg.4 *f* sempre

copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

28 *mf* *f*

Fg.1

Fg.2 *mf* *f*

Fg.3 *mf* *f*

Fg.4 *mf* *f*

30 *mf* *f* *mf*

Fg.1

Fg.2 *mf* *f* *mf*

Fg.3 *mf* *f* *mf*

Fg.4 *mf* *f* *mf*

33 *mf sempre* 34 35 36 37

Fg.1 *mf sempre*

Fg.2 *mf sempre*

Fg.3 *mf sempre*

Fg.4 *mf sempre*

copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

Fig.1 *mf* 3 5 6 *f* 3 5 4

Fig.2 *mf* 3 5 6 *f* *mf* 3 5 *f*

Fig.3 *mf* 3 5 6 *f* *mf* 3 5 *f*

Fig.4 *mf* 3 5 6 *f* *mf* 3 5 *f*

Fig.1 *f* 40 *mf* 42 *f* 44

Fig.2 *f* *mf* *f*

Fig.3 *f* *mf* *f*

Fig.4 *f* *mf* *f* *mf*

Fig.1 *mf* 44 *f* 46 *mp* 48 3 3

Fig.2 *mf* *f* *mp* 3 3

Fig.3 *mf* *f* *mp* 3 3

Fig.4 *mf* *f* *mp* 3 3

copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

Fig.1 *mp* *mf sempre*

Fig.2 *mp* *mf sempre*

Fig.3 *mp* *mf sempre*

Fig.4 *mp* *mf sempre*

Fig.1 *staccato* *mp sempre* *f sempre*

Fig.2 *staccato* *mp sempre* *f sempre*

Fig.3 *staccato* *mp sempre* *f sempre*

Fig.4 *staccato* *mp sempre* *f sempre*

Fig.1 *staccato* *mp* *staccato*

Fig.2 *staccato* *mp* *staccato*

Fig.3 *staccato* *mp* *staccato*

Fig.4 *staccato* *mp* *staccato*

copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

The musical score consists of three systems, each containing four staves labeled Fg.1, Fg.2, Fg.3, and Fg.4. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system covers measures 57 to 59, the second system covers measures 60 to 63, and the third system covers measures 64 to 66. Dynamics such as 'f sempre' and 'mf sempre' are indicated throughout the score.

System 1 (Measures 57-59):

- Measure 57: Fg.1 has a whole note F#4, while Fg.2, Fg.3, and Fg.4 have whole rests.
- Measure 58: All figures play eighth-note patterns. Fg.1 and Fg.2 are marked 'f sempre'. Fg.3 and Fg.4 have a 'f' dynamic.
- Measure 59: All figures continue with eighth-note patterns. Fg.1 and Fg.2 are marked 'f sempre'. Fg.3 and Fg.4 have a 'f' dynamic.

System 2 (Measures 60-63):

- Measure 60: Fg.1 has a whole note F#4, while Fg.2, Fg.3, and Fg.4 have whole rests.
- Measure 61: All figures play eighth-note patterns. Fg.1 and Fg.2 are marked 'mf sempre'. Fg.3 and Fg.4 have an 'mf' dynamic.
- Measure 62: All figures continue with eighth-note patterns. Fg.1 and Fg.2 are marked 'mf sempre'. Fg.3 and Fg.4 have an 'mf' dynamic.
- Measure 63: All figures play eighth-note patterns. Fg.1 and Fg.2 are marked 'mf sempre'. Fg.3 and Fg.4 have an 'mf' dynamic.

System 3 (Measures 64-66):

- Measure 64: Fg.1 has a whole note F#4, while Fg.2, Fg.3, and Fg.4 have whole rests.
- Measure 65: All figures play eighth-note patterns. Fg.1 and Fg.2 are marked 'mf sempre'. Fg.3 and Fg.4 have an 'mf' dynamic.
- Measure 66: All figures continue with eighth-note patterns. Fg.1 and Fg.2 are marked 'mf sempre'. Fg.3 and Fg.4 have an 'mf' dynamic.

copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

67 68 69 70 71 72 73 74 75

Fg.1 *mp* *mf* *mp* *mf*

Fg.2 *mp* *mf*

Fg.3 *mp* *mf*

Fg.4 *mp* *mf*

76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87

Fg.1 *mp sempre*

Fg.2 *staccato mp sempre*

Fg.3 *mp sempre*

Fg.4

88 89

Fg.1 *mp*

Fg.2 *staccato*

Fg.3 *staccato* *mp sempre*

Fg.4 *mp*

copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

90 91 92 93 94

Fg.1

Fg.2

Fg.3

Fg.4

mf *mf* *f* *f* *f*

copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

PASTORALE

for saxophone alto and piano

(2003)

Dedicated to
Hans de Jong and
Paul Hermesen

Liana Alexandra

Moderato (score in Do)

$\text{♩} = 70$

2 3 4 5

sempre 8va sopra

pp sempre

sempre 8va bassa

6 7 8 9 10

pp

mp

pp sempre

11 12 13 14

p

p sempre

p

mp

mf

Copyright(c) Liana Alexandra

15 16 17

p
p sempre
mp

18 19 20

mp
mp sempre
mf
tremolo
mf
tremolo
mf sempre

21

mf
mf sempre

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

22 7 5 3 23 24 25

f *ff* *f* *mp* *p* *p* *p* *p*

red.

26 27 28

p *p* *p*

29 6 5 3 30

p *p* *p* *p* *p* *p*

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

First system of a musical score. The top staff features a rapid sixteenth-note scale starting with a key signature change to one flat. The middle staff has a long melodic line with a crescendo from *mp* to *mf*. The bottom staff contains a bass line with triplets of eighth notes.

Second system of the musical score. The top staff includes a measure with a tremolo marking. The middle staff continues the melodic line. The bottom staff features a continuous bass line with triplets of eighth notes.

Third system of the musical score. The top staff has a measure with a triplet of eighth notes. The middle staff continues the melodic line. The bottom staff features a continuous bass line with triplets of eighth notes.

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

37 *staccato*

f sempre

f sempre

38 *f sempre*

f

ff *f*

40

41

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

42 *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* 43 *mp* *f*

44 *mf* *f* 44 *rullato* 46 *f* *mf* *sempre*

47 8va sopra *p sempre* 48 49 8va sopra *3* 50 51 *sempre* *8va bassa*

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

52 53 54

mp mf f 3

mp sempre

55 56

mp mf sempre

57 58 59

mf sempre 3 3

8va bassa

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

60

8va alta

61

f *pp*

62

p 3 3

8va bassa

63

mp

8va sopra

64

65

locco

8va sopra

66

3 3

sempre 8va bassa

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

67 68

mp *mf* *f* *ff*

tred. tred. tred. tred.

69 70 71

tremolo tremolo

mp *mf* *mp* *mf* *f*

mp *mf* *mp* *mf* *mf* *f*

tred. tred. tred. tred. tred. tred.

72 73

tremolo

f *ff* *mf* *mp*

tred. tred. tred. tred.

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

74 75 76

77 78 79

mp *mf* *mp* *mf* *f*

80 81 82

mf *mp* *p* *pp*

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

83 84

pp *mp* *p* *mp*

85

mf

ped sempre

86

mf

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

87

mf *mp*

6 3 6 3

mp *mf* *mp*

88

p *mp* *mf*

6 5 3 3

mp *mf*

ped. sempre

89

mf *f*

6 5 3 3

mp *f*

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system features a treble clef staff with a melody starting on a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The second system continues the melody with a quarter note C5, a half note D5, and a quarter note E5. The third system concludes the melody with a quarter note F5, a half note G5, and a quarter note A5. The piano accompaniment in the bass clef staff consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and a series of chords in the right hand. The score includes dynamic markings of *mf* and *f*, and various articulations such as slurs and accents. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a three-staff format. The top staff is for the vocal line, and the bottom two staves are for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The score is divided into two measures, 93 and 94. In measure 93, the vocal line begins with a quarter rest, followed by a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) marked *mp*, then a quarter rest, and finally a triplet of eighth notes (Bb4, A4, G4) marked *p*. The piano accompaniment in measure 93 consists of a continuous eighth-note triplet pattern in the right hand, starting on G4, and a steady quarter-note bass line in the left hand, starting on Bb3. Measure 94 continues the vocal line with a quarter rest, followed by a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) marked *mp*, and then a quarter rest. The piano accompaniment continues the eighth-note triplet pattern in the right hand and the quarter-note bass line in the left hand. The overall texture is light and rhythmic, typical of a lullaby or a gentle song.

Copyright(c)Liana Alexandra
ISMN 000.72.96.94.37
000.72.96.95.35

95

96

mf *mp*

97

mf *mp*

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

98 *mf* *mp*

99 *p* *mf* *mp*

100 101

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

102 *mf* *f* *ff*

104 *mf* *f*

106

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

107

7

5

mf *mf* *f* *mf*

108

6

6

f tremolo

109

6

6

6

mf *f* *mf*

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

110

6

9 repeat simile

111

6

9 repeat simile

mf

mp

112

tremolo *ff*

f sempre

6

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

113

The musical score for page 113 consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a series of notes, including a half note, a quarter note, and a half note, with a fermata over the last two. The middle staff is in treble clef and contains a series of notes, including a half note, a quarter note, and a half note, with a fermata over the last two. The bottom staff is in bass clef and contains a series of notes, including a half note, a quarter note, and a half note, with a fermata over the last two. The page number 113 is located at the top left of the page.

114

mf sempre

mp

3

3

115

mf sempre

repeat simile

mf

mp

6

6

105

116

mp *tremolo* *f*

mp sempre

117

mp *tremolo* *f*

mp *mf*

118

ff sempre

mf sempre

3

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

119

ff sempre

mf sempre

120

f sempre

mf

simile

121

tremolo

f

ff

mf

f

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

122

fff

ff sempre

9 repeat simile

123

ff

9 repeat simile

124

fff

ff sempre

9 repeat simile

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

125 3

ff *f* *f*

5 5 5 5

9 9

ff sempre

repeat simile

126

f 5 5 5 5

ff sempre

9 9

repeat simile

127 3

f 6 6 6 6 *mf* 6 6 *f*

mf sempre

9 9

repeat simile

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

128 *mf*

mf sempre

6 6

9 9 repeat simile

129 *mf*

mf

9 9 repeat simile

130 *mf*

mf sempre

5 5 5 5

9 9 repeat simile

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

131

mf *f*

mf sempre

9 9 9 simile

132

mf *mf*

mf sempre

9 9 9 simile

133

tremolo

mp *mf*

5 5 5 5

9 9 repeat simile

8va bassa

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

134

mp

mp

8va bassa

repeat simile

135

mp

mp

repeat simile

136

mp

p

mp

repeat simile

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

137

pp

pp

9

8va bassa

138

pp sempre

pp sempre

9

8va bassa

139

pp sempre

9

8va bassa

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

140

pp sempre

pp sempre

9

8va bassa

141

9

9

9

9

142

143

144

145

pp

9

9

ppp sempre

8va bassa

8va bassa

sempre al fine

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

146 147 148 149 150 151

pp sempre

ppp *mp* *p* *ppp*

8va bassa

152 153 154 155 156 157

mp *ppp* *pp*

158 159 160 161 162 163

ppp

Copyright(c)Liana Alexandra
 ISMN 000.72.96.94.37
 000.72.96.95.35

The second part of the document provides a detailed overview of the accounting system used by the company. It describes the various accounts and how they are maintained. It also explains the process of recording transactions and how they are classified into different categories.

The third part of the document contains a summary of the company's financial performance for the year. It includes a comparison of the actual results with the budgeted figures and an analysis of the variances. It also provides a brief overview of the company's financial position at the end of the year.

The fourth part of the document contains a list of the company's assets and liabilities. It provides a detailed breakdown of each item and its value. This section is essential for understanding the company's financial health and its ability to meet its obligations.

RITMURI RHYTHMS (2004)

LIANA ALEXANDRA

♩ = 120 voice 2

vibrafon
vib.

mf voice

marimbafon
Mar.

mf voice

glockenspiel
Glock.

mf voice

timpani
timp.

mf

3 4

P.1

Vibf.

P.2

Mar.

P.3

Glock.

P.4

Timp.

f

f

f

f

f

5 6 7

P.1

Vibf.

mf

P.2

Mar.

mf

P.3

Glock.

mf

P.4

Timp.

mf

8 9

P.1

Vib.

P.2

Mar.

mf

P.3

Glock.

mf

P.4

Timp.

mf

10 11

P.1

Vibf.

mf

5

P.2

Mar.

mf

6

P.3

Glock.

mf

P.4

Timp.

mf

12 13 14

P.1

f

6

P.2

f

6

P.3

Glock.

f

P.4

f

Imp.

15 16

P.1

6

f

P.2

6

f

Glock.

f

P.4

Timp.

f

17

The musical score for measures 17-20 is as follows:

- Measure 17:** P.1 (Bass clef, whole rest), Vib. (Treble clef, whole rest), P.2 (Bass clef, whole rest), Mar. (Treble clef, whole rest), P.3 (Bass clef, whole rest), Glock. (Treble clef, whole rest).
- Measure 18:** P.1 (Bass clef, whole rest), Vib. (Treble clef, whole rest), P.2 (Bass clef, whole rest), Mar. (Treble clef, whole rest), P.3 (Bass clef, whole rest), Glock. (Treble clef, whole rest).
- Measure 19:** P.1 (Bass clef, whole rest), Vib. (Treble clef, whole rest), P.2 (Bass clef, whole rest), Mar. (Treble clef, whole rest), P.3 (Bass clef, whole rest), Glock. (Treble clef, whole rest).
- Measure 20:** P.1 (Bass clef, whole rest), Vib. (Treble clef, whole rest), P.2 (Bass clef, whole rest), Mar. (Treble clef, whole rest), P.3 (Bass clef, whole rest), Glock. (Treble clef, whole rest).

18

P.1

6

6

6

P.2

6

6

6

Mar.

P.3

Glock.

P.4

Imp.

19

P.1

6

6

6

Mar.

6

6

6

P.3

Glock.

P.4

Timp.

20 21

P.1

Vibr.

mf

P.2

Mar.

mf

P.3

Glock.

mf

P.4

Timp.

mf

22 23

P.1

Vib.

f *mf*

P.2

Mar.

f *mf*

P.3

Glock.

f *mf*

P.4

Timp.

f *mf*

24 25 26 27 28

P.1

Vib.

Mar.

P.3

Glock.

P.4

Timp.

Violin

Flute

Clarinet

Bassoon

Trumpet

Timp.

Measures 29 through 34 are shown. The score includes staves for Violin, Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, and Timp. The music is in 4/4 time and features various melodic lines and rests.

Musical score for measures 35-39. The score is written for multiple staves, including:

- Measure 35:** Features a bass line with a triplet of eighth notes (F, G, A) and a treble line with a half note (F). The instrument is labeled "Vib." (Vibraphone).
- Measure 36:** Features a bass line with a half note (F) and a treble line with a half note (F). The instrument is labeled "Mar." (Maracas).
- Measure 37:** Features a bass line with a half note (F) and a treble line with a half note (F). The instrument is labeled "Glock." (Glockenspiel).
- Measure 38:** Features a bass line with a half note (F) and a treble line with a half note (F). The instrument is labeled "Timp." (Timpani).
- Measure 39:** Features a bass line with a half note (F) and a treble line with a half note (F). The instrument is labeled "Timp." (Timpani).

40 41

P.1

Vib.

f

P.2

Mar.

f

P.3

Glock.

f

P.4

Timp.

f

42 43

P.1

Vibr.

P.2

Mar.

P.3

Glock.

P.4

Timp.

mf

mf

mf

mf

44 45

The musical score is divided into two measures, 44 and 45. The instruments and their parts are as follows:

- P.1**: Bass clef, no notes in measures 44 or 45.
- Vib.**: Treble clef, no notes in measures 44 or 45.
- P.2**: Bass clef, no notes in measures 44 or 45.
- Mar.**: Treble clef, no notes in measures 44 or 45.
- P.3**: Bass clef, no notes in measures 44 or 45.
- Glock.**: Treble clef, no notes in measures 44 or 45.
- P.4**: Bass clef, no notes in measures 44 or 45.
- Timp.**: Bass clef, notes in measures 44 and 45.

The notes for P.4 in measure 44 are: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The notes for P.4 in measure 45 are: F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F0.

46 47

P.1

Vib.

P.2

Mar.

P.3

Glock.

P.4

Imp.

f

f

f

f

48 49 50 51 52

P.1 *mf*

Vib.

P.2 *mf*

Mar.

P.3 *mf*

Glock.

P.4 *mf*

Timp.

53 54 55 56 57 58

Viol.

Fl.

Clar.

Timp.

Detailed description: This is a musical score for measures 53 through 58. The score is written for four staves. The first staff is for Violin (Viol.), the second for Flute (Fl.), the third for Clarinet (Clar.), and the fourth for Timpani (Timp.). Each staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The measures are numbered 53, 54, 55, 56, 57, and 58 at the top. The Violin part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Flute part has a similar melodic line. The Clarinet part provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The Timpani part has a simple rhythmic pattern with eighth notes.

59 60 61 62 63 64

Vib.

Mar.

Glock.

Timp.

Detailed description: This is a musical score for measures 59 through 64. The score is written for a percussion ensemble. The top staff is for the Bass Drum (B.D.), which has a key signature of one sharp (F#). Measures 59, 62, and 64 contain eighth-note patterns, while measures 60, 61, 63, and 64 contain quarter-note patterns. The second staff is for the Vibraphone (Vib.), which has a key signature of one sharp (F#). It plays eighth-note patterns in measures 59, 62, and 64, and quarter-note patterns in measures 60, 61, 63, and 64. The third staff is for the Maracas (Mar.), which has a key signature of one sharp (F#). It plays eighth-note patterns in measures 59, 62, and 64, and quarter-note patterns in measures 60, 61, 63, and 64. The fourth staff is for the Glockenspiel (Glock.), which has a key signature of one sharp (F#). It plays eighth-note patterns in measures 59, 62, and 64, and quarter-note patterns in measures 60, 61, 63, and 64. The fifth staff is for the Timpani (Timp.), which has a key signature of one sharp (F#). It plays eighth-note patterns in measures 59, 62, and 64, and quarter-note patterns in measures 60, 61, 63, and 64. The score is written in 4/4 time.

65 66 67 68

P.1

mf *f*

Mar.

P.3

Glock. *mf* *f*

P.4

Timp.

69 70 71 72 73 74

P.1

mf

P.2

mf

P.3

mf

P.4

mf

Timp.

75 76 77 78 79 80

Viol. I

mf

Viol. II

mf

Viola

mf

Cello

mf

Double Bass

Timp.

81 82 83 84

P.1

Viol.

P.2

Mar.

P.3

Glock.

P.4

Timp.

85 86

P.1

Vibf.

mp

P.2

Mar.

mp

P.3

Glock.

mp

P.4

Timp.

mp

87 88

P.1

Vibf.

mf *mf*

P.2

Mar.

mf *mf*

P.3

Glock.

mf *mf*

P.4

Timp.

mf *mf*

89 90

P.1

Vibf.

P.2

Mar.

P.3

Glock.

P.4

Timp.

91 92

P.1

Vibf.

f

P.2

Mar.

P.3

Glock.

P.4

Timp.

93 94

P.1

Vibf. *mf* 5 *f* 6

P.2

Var. *mf* 6 *f* 6

P.3

Glock. *mf* *f*

P.4

Timp. *mf* *f*

95

P.1

Vibf.

mf

5

P.2

Mar.

mf

6

P.3

Glock.

mf

P.4

Timp.

mf

96

P.1

mf

f

6

6

6

P.2

mf

f

6

6

6

P.3

Glock.

mf

f

P.4

Timp.

mf

f

mf

f

97

P.1

mf *f*

P.2

mf *f*

P.3

Glock.

mf *f*

P.4

Imp.

mf *f*

98

P.1

Viol.

f

mp

P.2

Mar.

f

mp

P.3

Glock.

P.4

Timp.

f

mp

99

P.1

Viol.

f *mp*

P.2

Mar.

f *mp*

P.3

Glock.

P.4

Temp.

f *mp*

f *mp*

100

P.1

Vib.

f

mp

P.2

Mor.

f

mp

P.3

Glock.

P.4

Timp.

f

mp

101

P.1

Vib.

f

mp

P.2

Mar.

f

mp

P.3

Glock.

P.4

Timp.

f

mp

f

mp

102

P.1

mf *f*

P.2

mf *f*

P.3

Glock.

mf *f*

P.4

Timp.

mf *f*

103 104 105 106

P.1

Vibf.

mf *f*

P.2

Mar.

mf *f*

P.3

Glock.

mf *f*

P.4

Timp.

mf *f*

107 108 109

The musical score is arranged in a system of seven staves, each representing a different percussion instrument. The staves are labeled as follows:

- P.1 (Percussion 1)
- Vibf. (Vibraphone)
- P.2 (Percussion 2)
- Mar. (Maracas)
- P.3 (Percussion 3)
- Glock. (Glockenspiel)
- P.4 (Percussion 4)
- Timp. (Timpani)

Measures 107 and 108 show a variety of rhythmic patterns across the instruments, with a forte (*f*) dynamic marking. Measure 109 shows a change in dynamics to mezzo-forte (*mf*) for the Timp. and a continuation of the rhythmic pattern for the other parts.

110 111 112

P.1

Vib.

P.2

Mar.

P.3

Glock.

P.4

f *mf* *mf*

113 114 115 116 117 118

P.1 *mf*

Vibf.

P.2 *mf*

Mar.

P.3 *mf*

Glock.

P.4 *mf*

f *mf*

119 120 121 122 123 124 125 126

Tuba

Vib.

Mar.

Glock.

Timp.

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 119 through 126. The score is written for five instruments: Tuba, Vibraphone (Vib.), Maracas (Mar.), Glockenspiel (Glock.), and Timpani (Timp.). Each instrument has a staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The Tuba part features a melodic line with various note values and rests, starting with a first fingering (1) on measure 119. The Vibraphone part plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Maracas part provides a steady rhythmic accompaniment. The Glockenspiel part plays a melodic line similar to the Tuba. The Timpani part is mostly silent, with a few notes in measure 126. The page number 160 is centered at the bottom.

127 128 129 130 131 132

P.1

Vib.

P.2

Mar.

Glock.

Timp.

mp *mf* *mp* *mf*

mp *mf* *mp* *mf*

mp *mf* *mp* *mf*

mp *mf* *mp* *mf*

mp *mf* *mp* *mf*

mp *mf* *mp* *mf*

133 134 135 136 137 138

P.1

Vibf.

mf *f* *mf* *f*

P.2

Mar.

mf *f* *mf* *f*

P.3

Glock.

mf *f* *f* *mf* *f*

P.4

Timp.

mf *f* *mf* *f* *mf* *f*

139 140 141 142

P.1

Vibf.

mf *f* *mf*

P.2

Mar.

mf *f* *mf*

P.3

Glock.

mf *mf* *f* *f*

P.4

Timp.

mf *f* *mf*

Detailed description: This is a musical score for measures 139 through 142. The score is written for a percussion ensemble. The staves are as follows: P.1 (Bass clef, mostly rests), Vibf. (Treble clef, mostly rests), P.2 (Bass clef, mostly rests), Mar. (Treble clef, eighth notes), P.3 (Bass clef, mostly rests), Glock. (Treble clef, eighth notes), P.4 (Bass clef, mostly rests), and Timp. (Bass clef, eighth notes with triplets). Dynamics are indicated by *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). Measure 139 starts with *mf* for P.2, Mar., and Timp. Measure 140 has *mf* for P.2, Mar., and Timp. Measure 141 has *f* for P.2, Mar., and Timp. Measure 142 has *mf* for P.2, Mar., and Timp. The Glock. part has *mf* in measures 139 and 140, and *f* in measures 141 and 142. The Timp. part has triplets in all measures.

164

146 147

P.1

Vibf.

mf

P.2

Mar.

mf

P.3

Glock.

mf

P.4

Timp.

mf

148 149

P.1

Vibf.

P.2

Mar.

P.3

Glock.

P.4

Imp.

f

f

f

f

150 151

P. 1

Vibf.

mf

P. 2

Mar.

mf

P. 3

Glock.

mf

P. 4

mf

mf

152 153 154 155

P.1

Vibf.

P.2

Mar.

P.3

Glock.

P.4

Imp

mp

mp

mp

mp

dedicated to
Sue McClellan

Good Morning, Sue.

flute and piano

LIANA ALEXANDRA
(19-20 January, 2003)

$\text{♩} = 140$

Vln

Pno

9

Vln

Pno

16

Vln

Pno

24

Vln

Pno

31

Vln

Pno

37

Vln

Pno

42

Vln

Pno

47

Vln

Pno

52

Vln

Pno

58

Vln

Pno

63

Vln

Pno

69

Vln

Pno

Cuprins

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

1. The first step in the process of creating a business plan is to determine the purpose of the business. This involves identifying the market, the target audience, and the unique value proposition of the business.

2. The second step is to conduct a market analysis. This involves researching the industry, the competition, and the target market. The goal is to understand the market landscape and identify opportunities for the business.

3. Business Plan Components

Executive Summary

The executive summary is a brief overview of the business plan. It should include the following information:

• The purpose of the business

• The market analysis

• The business model

• The financial projections

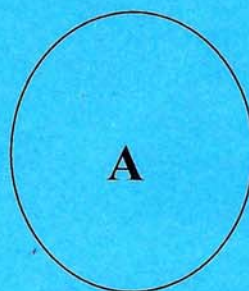
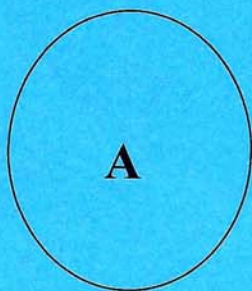
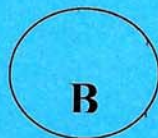
• The management team

• The marketing strategy

• The legal structure

• The appendix

Capitolul VII 1 CD cu înregistrarea exemplelor muzicale



ISBN 973-7857-27-5