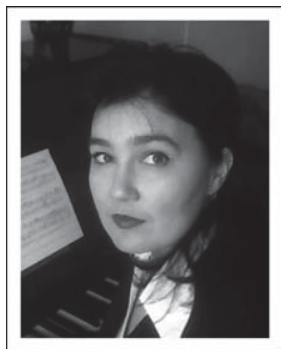


SONATA BINARĂ ÎN CREAȚIA PENTRU CLAVIR⁵⁰ A LUI JOSEPH HAYDN

Conf. univ. dr. MIRELA ȚÂRC,
Facultatea de Muzică a Universității din Oradea



Mirela ȚÂRC, muzicolog, doctor în Muzică – Stilistică muzicală (2007), conferențiar la Facultatea de Muzică a Universității din Oradea. Publicații în cotidianul *Adevărul* de Cluj, revistele *Intermezzo*, *Tribuna*, *Orașul*, *Studia Musica*, *Lucrări de muzicologie*, *Actualitatea muzicală*, *Muzica*, în diverse volume colective de studii de muzicologie. Volume publicate: *Articularea formei în creația compozitorilor clujeni*, 2007; *Cristalizarea formei de sonată în secolul al XVIII-lea*, 2007; *Curs practic de analiză a formei muzicale*, 2008.

Termenul de sonată binară utilizat în tratatele vestice de muzicologie desemnează un tip de arhitectură specifică unor dansuri ale suitei și ale unor părți ale sonatei baroce, care împarte structura acestora în două segmente. Dacă în primul segment, pornind de la tonalitatea de bază, ideile muzicale ajung pe „domeniul tonalității dominantei”, în cel de-al doilea segment acest drum se va parcurge invers: de la noua tonalitate către tonalitatea de bază. Muzicologii au identificat două tipuri de vehiculare a ideții muzicale formând tipare în care:

- cea de-a doua strofă se constituie din repetarea identică a primei jumătăți, urmând drumul tonal invers:

A-B:I:A-B:II

T- D D-T : tipul corellian

- și un al doilea tipar, în care repetarea materialului muzical din prima jumătate se face în cea de-a doua, parțial:

A-B:I:C-B:II

T - D D-T: tipul scarlattian

⁵⁰ Termenul se referă generic la toate instrumentele cu claviatură folosite în epocă și este folosit în special în literatura muzicologică germană. Termenul de „clavir” a fost propus de muzicologul Francisc László, acesta considerându-l potrivit și în limba română pentru întreaga literatură muzicală destinată instrumentelor cu claviatură ale vremii. Atâta timp cât Haydn, care a scris pentru clavecin, harpsichord, clavicord și pianoforte cu mecanisme germane, englezești ș.a., nu a specificat întotdeauna destinația exactă a sonatelor sale, mai precis pentru care anume dintre instrumentele cu claviatură ale vremii au fost create, considerăm că termenul generic de „sonate pentru clavir” este potrivit, fiind mai scurt și eficient în expunerea problematicii legate de forma de sonată.

Sonata binară reprezintă un prototip de organizare a materialului muzical pe care compozitorii clasicismului l-au preluat din gramatica muzicală a suitei și sonatei Barocului. Astfel, sonata clasică s-a constituit printr-un proces de deconstrucție, la nivelul limbajului, a unor elemente definitorii pentru sonata Barocului târziu, apoi reconstrucția, reintegrarea și revalorificarea acestora într-un discurs înnoit, preponderent omofon, generând noua sonată de tip preclasic-clasic. Numeroși cercetători ai fenomenului evoluției tiparului de sonată în secolul al XVIII-lea⁵¹ identifică mai multe etape în asimilarea și consolidarea unui tipar de formă stabil, cel al sonatei clasice standard: „etapa întâia, cuprinsă aproximativ între anii 1700-1735 a formei sonatei baroce binare, etapa a doua, între 1735-1770, a sonatei preclasice mono-bi-multitematice binare, sau ternare, și etapa a treia 1770-1800⁵², a sonatei formativ clasice, bitematice, ternare⁵³. Din punct de vedere al revoluției stilistice, în ceea ce privește limbajul sonatei instrumentale, Charles Rosen afirmă că aceasta s-a produs în două etape clare: prima, de la 1730 către 1765, etapă în care texturile stilului anterior (baroc) au fost radical simplificate, și a doua etapă, situată între 1765-1795, etapă în care „noilor forme și texturi li s-a dat o mai mare complexitate”⁵⁴.

G. W. Berger susține de asemenea existența acestei faze de trecere: „Între anii 1740-1760 se dezvoltă un prototip de sonată timpuriu clasică, restrânsă ca dimensiuni, care face trecerea de la forma binară a suitei (*Suitensatzform*) la cea a sonatei (*Sonatensatzform*)”. Tipologia acestor forme în devenire variază de la formele binare la formele ternare în tipare de trecere „de la forme desfășurătoare (înșiruite) la forme subsidiar sau discret dezvoltătoare”⁵⁵. Sonatele pentru clavier compuse de J. Haydn în deceniul șase reflectă această fază de trecere.

Dinamica transformărilor la care sunt supuse genurile și formele în perioada de trecere de la Baroc la Clasicism este uriașă și presupune o sferă de abordare mai largă: analitică, stilistică, estetică, dar și filozofică.

⁵¹ Vezi D’Indy, A. Hodeir, Selva Blanche, E. Borel, D.Fr. Torvey, W. S. Newman, R. Kirckpatrick, Charles Rosen, D. Bughici, G. W. Berger, V. Herman, V. Timaru ș.a. Preocupările personale sunt cuprinse în vol. *Cristalizarea formei de sonată în sec. XVIII*, Editura Universității din Oradea, 2007.

⁵² Charles Rosen, în lucrarea sa de referință *Sonata Forms*, trasează aceste coordonate în periodizarea unei posibile evoluții a genului și formei de sonată în secolul al XVIII-lea.

⁵³ Termenii de *binar* și *ternar* se referă la forma bi-, respectiv tristrofică a arhitecturii. Prof. dr. V. Timaru a clarificat problema terminologiei, înlocuind vechile denumiri de *bipartit* și *tripartit* cu *bistrofic* și *tristrofic*, mai proprii organizării la nivelul unei singure părți de formă alcătuită după principiul stroficității. În cazul acestor sonate, în care principiile stroficității sau cele ale tematismului nu sunt încă bine stabilizate într-o formă superioară de organizare, cum este sonata clasică de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, am preferat termenii de *binar-ternar* care, credem noi, exprimă mai bine aceste modele intermediare de formă.

⁵⁴ Charles Rosen, *Sonata Forms*, 1980, p.13.

⁵⁵ Georg Wilhelm Berger, *Clasicismul de la Bach la Beethoven*, Editura Muzicală, București, 1990, p.60.

Dezbaterea caracteristicilor genului și formei sonatei pentru *clavir* în creația timpurie a lui J. Haydn nu poate face abstracție de moștenirea înaintașilor. Astfel, de exemplu, sonatele lui C. Ph. Em. Bach, în care forma binară se întâlnește cu aceeași pondere ca cea ternară, îi servesc lui Haydn drept modele. Vorbind despre sonatele lui, acesta afirma: „Nu mă ridicam de la pian până nu le cântam de mai multe ori, iar cel ce vrea să mă cunoască în profunzime trebuie să știe cât de mult îi datorez lui C. Ph. E. Bach”⁵⁶.

Dacă sonatele lui C. Ph. E. Bach reprezintă tipare ale formelor de trecere, verigi de legătură între sonata binară preclasică și cea ternară clasică, analiza formei sonatelor binare pentru *clavir* compuse de J. Haydn în deceniul al șaselea este mărturia acestei perioade de căutări, de tatonări, ale unui gen și ale unei forme ce dorește să împlinească nevoia contemporanilor de intensificare a sentimentului dramatic în muzica instrumentală.

Dintre cele 11 sonate pentru *clavir* scrise de Haydn în acest deceniu al secolului al XVIII-lea, una aparține anului 1763 (numărul 22 din volumul II⁵⁷), una anului 1765 (numărul 22 din volumul II), două anului 1766 (*Sonatele: 37* din volumul IV și *26* din volumul III) alte șapte fiind create în 1767 (*Sonatele 9* și *11* din volumul I, *15,18,19* din volumul II, *29* volumul III, *43* din volumul IV).

În ceea ce privește stabilitatea dramaturgiei genului de sonată în acest deceniu, putem afirma că Haydn, preluând moda vremii, și în special modelul lui C. Ph. E. Bach, scrie cu preponderență sonate în trei părți (exceptând *Sonatele 19* și *22* din volumul II, care sunt bipartite și *Sonata 37* din volumul IV, care este tetrapartită).

Cele 23 de părți în formă de sonată reflectă o preocupare constantă pentru căutarea unui model stabil. În ceea ce privește forma de sonată, observăm că șase sunt scrise în formă binară și șaptesprezece în formă ternară, dovedind faptul că Haydn a preferat acest model ternar ce exprima cel mai bine nevoia de expansiune a proporțiilor sonatei, încă din acest deceniu.

Cuplarea mișcărilor în sonatele tripartite conține obligatoriu un menuet, (o noutate stilistică, față de sonatele lui C. Ph. Em. Bach). Menuetul este plasat în partea centrală în șase dintre cele șapte sonate care conțin acest dans, doar în *Sonata 11* din volumul I fiind plasat în partea finală. Fie că apare în partea întâia, a doua sau a treia, forma de sonată este omniprezentă în toate sonatele pentru *clavir*. Arhitectura sonatei binare nu este specifică unei părți anume. Ea poate fi uzitată de Haydn fie ca mișcare lentă, fie ca mișcare rapidă.

⁵⁶ Alexandru Leahu, *Maestrul claviaturii*, Editura Muzicală, București, 1976, p. 76.

⁵⁷ În Edition Peters, Leipzig, 1937 (C. A. Martienssen).

Analizând *Sonata în La major, numărul 22*, din volumul II, scrisă în 1763, observăm că cele trei părți *Allegro*, *Menuet cu Trio* și *Presto*, sunt compuse în formă de sonată binară, formă tristrofică mare, respectiv sonată ternară, compozitorul controlând cu măiestrie ambele modele de formă de sonată ale timpului. Prezența în partea întâia a formei binare, atât în *Sonata* numărul 22, din 1763 cât și în *Sonata numărul 37*, din 1766, demonstrează că allegro-ul de sonată în formă ternară⁵⁸ nu este încă o convenție, definitoriu pentru stilul sonatei timpului fiind mai degrabă caracterul acestei mișcări decât construcția formei. Partea întâia a Sonatei în La major, numărul 22 prezintă o expoziție în care o primă temă, de șase măsuri, reflectă o gândire motivică de tip introductiv, tributară unui stil mai degrabă baroc decât clasic. După o punte de 15 măsuri, cele trei segmente ale temei a doua sunt foarte clar diferențiate tonal și caracterologic, complexitatea acestui sector de formă fiind edificatoare pentru evoluția gândirii asupra dramaturgiei viitoarei sonate ternare: B₁ - **Mi** major, B₂ - **mi** minor, B₃ - **Mi** major. Folosirea tonalității omonimei cu funcție „dramatică” este prezentă foarte frecvent în aceste sonate ale deceniului șase, fiind un stilem în sonata instrumentală a timpului. Repriza readuce tema A în tonalitatea nouă, **Mi** major, și nu în cea de bază, precum și același contrast de trio între temele secunde, de data aceasta în: **La** major - **la** minor - **La** major. Interesant este însă faptul că, în lipsa unui sector al dezvoltării, puntea preia atât funcția de prelucrare, cât și extensia acestuia (are 32 de măsuri).

Tabel 1

Forma părții întâia a Sonatei în La major, numărul 22, volumul II

A	punte	B ₁	B ₂	B ₃	:II:	A	punte	B ₁	B ₂	B ₃
6	15	16	11	14		6	32	16	11	14
La major		Mi major	mi minor	Mi major		Mi major		La major	la minor	La major

Sonata prezintă o conturare foarte clară a secțiunilor formei, precum și a proporțiilor, demonstrând că sonata binară, abandonată începând cu deceniul următor, a fost uzitată din plin în această perioadă.

Sonata în Sol major, numărul 37, din volumul IV, scrisă în 1766, tetrapartită, prezintă în prima și a treia mișcare forme de sonată binară, în partea a doua un menuet cu trio, iar în cea finală o sonată ternară.

⁵⁸ Acest lucru apare evident și în sonatele lui Carl Ph. Emanuel Bach.

Atât în prima parte cât și în a treia, expoziția sonatelor binare are la bază câte o temă foarte scurtă, care reflectă o gândire motivică, tipic barocă.

1. Tema A din partea întâia a *Sonatei în Sol major, numărul 37, vol. IV.*



2. Tema A din partea a treia a *Sonatei în Sol major, numărul 37, vol. IV.*



În ambele sonate, limbajul, morfologia și sintaxa prezintă anumite asimetrii ritmice și structurale datorate stilului ornamentat și diminuțiilor ritmice, a diviziunilor excepționale și normale, reflectând acel stil *luxurians* prezent și în sonatele lui Carl Ph. Em. Bach, preluat din gustul baroc pentru ornamentare excesivă. În partea întâia observăm în tiparul formei aceeași importanță dată secțiunii punții, repriza formei preluând, se pare, prerogativele dezvoltării, în dorința de a menține tensiunea dramatică.

Tabel 2

Forma părții întâia a *Sonatei în Sol major, numărul 37.*

A	punte	B ₁ -B ₂	:II:	A	dezvoltare	punte	B ₁ -B ₂
2	8	4-4		2	10	9	4-4
Sol major		Re-re/Re maj-min-maj		Re major			Sol-sol/Sol maj-min-maj

3. *Sonata în Sol major, numărul 37, partea I.*



This page contains ten systems of musical notation for a piano piece. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music is characterized by intricate fingerings, often indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics such as *mf*, *mp*, *f*, and *cresc.* are used throughout. Section markers include *B₁*, *B₂*, and *A*. The word *dezvoltare* is written in the bass staff of the eighth system. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

The image displays a page of musical notation for a piano sonata, consisting of ten systems of staves. Each system typically includes a treble and bass clef staff. The notation is complex, featuring numerous trills (tr), slurs, and dynamic markings such as *cresc.*, *p*, *pp*, *mf*, and *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Performance instructions include *punte* and *Sol*. The piece is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The overall structure is dense and technically demanding.

Un exemplu edificator în ceea ce privește etapa „indeciziilor” structurale, datorate perioadei de „tatonare” a proporțiilor zonelor dezvoltătoare ale formei de sonată binară, apare

și în partea a III-a a *Sonatei în Re major*, numărul 15, din volumul II, compusă de J. Haydn în 1767. Este vorba despre acel aspect al „formeii cu repriză falsă” considerată de Charles Rosen ca fiind o precursoră a formei ternare născută din necesitatea de a lărgi cadrul desfășurării și tensiunii dramatice.

În capitolul „Evoluția formei de sonată”⁵⁹, Charles Rosen identifică în tiparul sonatei binare trei modele de formă care vor dispărea sau vor deveni manieriste în secolul al XIX-lea. Aceste modele reflectă stadii ale „nevoii de intensificare dramatică” care a dus în final la apariția dezvoltării ca sector de sine stătător în cadrul formei sonatei ternare clasice. Cele trei tipuri pornesc de la diverse modalități de expresie pe care compozitorii le caută pentru a evita monotonia aducerii temeii secunde în tonalitatea dominantei. Prima „modalitate” identificată de autor, care circulă pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, este readucerea în expoziție (prima jumătate) a subiectului al doilea, în tonalitatea omonimei dominantei, tiparul fiind următorul:

Tabel 3

A-----B	:II	A-----B
Do-----sol maj-min		sol-----Do ⁶⁰ min-maj

Cea de-a doua modalitate (autorul o numește stereotipie), este reprezentată de procedeul deschiderii reprizei cu tema întâia în tonalitatea relativei minore sau a omonimei⁶¹.

Aceste două cutume stilistice au dispărut pe la 1770, după cum afirmă Rosen, dar o a treia modalitate de extindere, de tensionare a „sentimentului”, poate fi considerată reprezentativă pentru aceste căutări și demonstrează o „confuză dorință pentru simetrie și efect dramatic”⁶². Este vorba despre așa numita „repriză falsă”, adică readucerea în repriză a unui singur segment din prima idee muzicală, în tonalitatea nouă, urmată apoi de o scurtă dezvoltare și de cel de-al doilea segment al primei teme, de data aceasta în tonalitatea de bază.

Tabel 4

A-----B	:II:	A - parțial	scurtă dezvoltare	A - continuare	B	:II
Do-----Sol major		Sol major	altele	Do major	Do major	

⁵⁹ Charles, Rosen, *Sonata Forms*, (1980), pp. 127-170.

⁶⁰ Identificate și în Simfoniile 12, 14, 15 (1761), în *Simfoniile Nr. 18, 20, 23*, unde minorul apare în B₂ și B₃.

⁶¹ De asemenea, în vogă pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, la Johann Schobart în *Trio cu pian în Fa* și *Cvartet cu pian în Mib op. 7*, la Mozart în *Sonata pentru vioară și pian în Sol K.V.9* (1764), Haydn *Simfonia nr. 45*, etc.

¹³ Charles Rosen, *Sonata Forms*, (1980), p. 156.

„De abia de-a lungul anilor 1770, compozitorii au readus ferm întreaga temă întâia în tonalitatea de bază, în repriză (cea de-a doua jumătate n.n)”. Se pare că a existat o „rezistență psihologică la concepția modernă a reprizei tonale și tematice”⁶³

Sonata pentru clavier în Re major, numărul 15, reprezintă modelul binar cu „repriză falsă”. Tema întâia, în Re major, prezintă aceleași asimetrii structurale, cuprinzând două fraze de câte cinci măsuri și cadențând pe funcțiunea dominantei. Puntea începe cu aceeași replică motivică precum începutul și continuă modulația la tonalitatea dominantei, **La** major, în 21 de măsuri, cuprinzând cinci idei muzicale scurte, asemănătoare punții mozaicate a sonatei preclasice. Tema a doua nu este altceva decât tot „un comentariu retoric” al primului motiv al expoziției, întărind afirmația înrudirii tematice a sonatelor haydniene.

4. Expoziția *Sonatei Re major, numărul 15*, vol. II, partea a III-a.

Ceea ce se întâmplă însă în cea de-a doua jumătate a formei binare reflectă cel mai bine modelul de formă în care tema întâia, A, nu este foarte bine conturată, ci se „diseminează” într-un comentariu dezvoltător, în tonalitatea omonimei care, după cum am

⁶³ Charles Rosen, idem.

văzut, joacă un rol important în limbajul dramatic al epocii. Un rol important îl are desigur și segmentul de tranziție, C, care poate fi identificat și ca un mic episod ce aduce vag ideea de dezvoltare. Ideile muzicale ale punții vor readuce „traseul” reprizei, iar tema A nu mai revine decât parțial în desenul B-ului înrudit.

Desenul formei este astfel următorul:

Table 5

A ₁	A ₂ , punte	B=A ₃	:II:	C	A _{1v}	dezvoltare	A ₂ , punte	B=A ₃
a a	a _v b-c-d-d _v	a _v -e		f	a _v		a _v b-c-d-d _v	a _v -e
10	21	12		6	6	16	25	12
Re maj.		La maj.			re min.		Re maj.	Re maj.
prima jumătate				a doua jumătate				
expoziția				repriza				

5. Repriza Sonatei în Re major, numărul 15, din vol. II, partea a III-a.

The image displays a musical score for the 15th sonata in D major, consisting of six systems of piano and violin parts. The score is divided into two main sections: the first half (labeled 'prima jumătate') and the second half (labeled 'a doua jumătate').

- System 1:** Features a piano introduction with a forte (f) dynamic and a violin part starting with a mezzo-forte (mf) dynamic. The key signature is D major.
- System 2:** The violin part is labeled 'a_v' and 're', indicating the first theme. The piano part has a piano (p) dynamic.
- System 3:** The piano part is labeled 'dezvoltare' (development), showing a more complex melodic line with a mezzo-forte (mf) dynamic.
- System 4:** Continues the development of the piano part with a forte (f) dynamic.
- System 5:** The piano part is labeled 'A₂' and 'punte' (bridge), indicating the second theme. The violin part has a mezzo-forte (mf) dynamic.
- System 6:** The final system shows the continuation of the piano part with a piano (p) dynamic.

The image displays a musical score for a piano sonata, consisting of six systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff. The score features various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *cresc.*, *mf*, *f*, *pp*, and *av*. There are also tempo or mood markings like *Allegretto* and *Andante*. The score is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Charles Rosen demonstrează filiația sonatei afirmând că „toate caracteristicile de formă care au fost mai târziu definitorii pentru sonata secolului al XIX-lea există într-un stadiu incipient, fără excepții, „în toate genurile muzicale până în jurul anului 1750”, și că „forma de sonată nu este decât o serie de procedee folosite de către compozitori pentru lărgirea, articularea și dramatizarea unor modele scurte binare sau ternare, de câte 2, 3, 4, fraze” identificate în suitele vremii. El clasifică trei tipuri de „forme”, modele binare în exclusivitate, în două, trei sau patru articulații muzicale (posibil perioade) denumite de Rosen fraze.

„forma de Menuet”	A	:II:	B	A	în trei articulații
	Do-Sol major		Sol major	Do ⁶⁴ major	

⁶⁴ Am folosit cele două tonalități în mod convențional în toată lucrarea evitând schemele propuse de autor, în care cu I este notată tonalitatea de bază și cu V tonalitatea dominantei, în notația autohtonă acestea putând fi confundate cu funcțiunile armonice ale unei tonalități.

„forma simplă binară” A B :II: A B în patru articulații

Do Sol Sol Do
 major major major major

„forma mișcării lente” A₁ :II: A₂ în două articulații

Do-Sol Do-Do
 major major

Dintre sonatele în **formă ternară** aflate la granița cu modelele binare datorită extensiei reduse a segmentelor formei, una dintre cele mai reprezentative este partea a treia, finală, a *Sonatei în La major numărul 29* din volumul al III-lea. Această sonată scurtă reflectă înrudirea cu mișcările dansante din sonata incipientă preclasică (sau din dansurile în formă binară ale suitei).

Temele scurte, asimetrice, ale expoziției (tema a doua cu incizii de joc major-minor), o dezvoltare de asemenea concisă, doar de 6 măsuri, precum și caracterul dansant în metru ternar întăresc ideea înrudirii sonatei instrumentale ca formă și gen cu suita instrumentală a barocului, mai precis cu dansurile cu formă ternară în care secțiunea mediană aduce un material melodic nou.

6. Sonata în La major, numărul 29, partea a III-a

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a 'Vivace' tempo marking and includes dynamic markings like *f* and *La* ⁴ *legato*. It features several measures with slurs and accents, and is labeled 'punte'. The second system includes dynamics *pp* and *p*, and is marked with *B₁* and 'Mi'. The third system has dynamics *mf* and *f*, and is marked with *B₂*, 'Cresc.', and 'Mi'. The fourth system includes dynamics *f* and *pp*, and is marked with 'C', 'deztvoltare', 'Mi', 'trA', 'repriza', and 'La V⁴ La'. The fifth system concludes with dynamics *f* and *pp*, and is marked with 'punte' and 'Re'.

Unitatea stilistică a celor trei părți ale *Sonatei în La major, numărul 29* se manifestă în ceea ce privește apartenența la modelele preclasice ale genului; în partea întâia, în formă de sonată ternară, atât desenul figurativ, motoric al întregii ideații muzicale, structura și profilurile melodice scurte, motivice, cât și nediferențierea retoric-dramatică a acestora pledează pentru această apartenență. Faptul conduce la imposibilitatea de a putea delimita ideea muzicală a temei a doua, tonalitatea nouă fiind tatonată de-a lungul unei punți foarte extinse, clarificându-se abia în ultimele trei măsuri. Este un model întâlnit atât în sonatele lui Domenico Cimarosa, cât și în cele ale lui Carl Philipp Emanuel Bach, la Domenico Scarlatti fiind chiar o importantă trăsătură de stil. Acest model ține însă de tipul specific al scriiturii muzicale instrumentale, foarte apropiată de cea a preludiului baroc.

7. Expoziția *Sonatei în La major, numărul 29, partea I.*



Dezvoltarea valorifică în mod liber formulele izoritmice ternare, precum și desenul arpeggiat-figurativ, ceea ce conferă sonatei caracteristici inovatoare.

Forma este următoarea:

Table 6

A	punte	b	:II:	dezvoltare	A	punte	b	:II
4	13	3		18	4	11	3	
La major		Mi major		Mi-Re-La major	La major	La major	La major	

Sonatele haydniene din deceniul șase, în particular părțile în formă de sonată binară, se înscriu pe linia sintezei modelelor de limbaj și formă existente în cele trei decenii de „experimentare” a noului stil al sonatei (1730-1770). Se observă la nivelul limbajului acea tendință de „simplificare” a sintaxei polifone și impunerea celei omofone, pe două voci, în care melodia acompaniată figurativ domină alcătuirea discursului. Se observă de asemenea, în sonatele lui D. Cimarosa și în unele sonate ale lui C. Ph. Em. Bach, inerența unei gândiri motivice asupra materialului tematic, de sorginte barocă, reflectată în desenele melodice scurte, secvențate sau repetate, precum și lipsa construcțiilor melodice coerente retoric pe suprafețe mari.

Majoritatea sonatelor au dimensiuni restrânse, dar unele dintre sonatele anului 1767 demonstrează totuși un control mai evident al proporțiilor, precum și al unei tematici mai încheiate discursiv-retoric. Folosirea în aproape toate sonatele a unui pasaj, a unei teme sau chiar a unei întregi dezvoltări în tonalitatea omonimei este de asemenea o demonstrație a faptului că Haydn preia constructiv toate modalitățile de „articulare dramatică” ale sonatelor contemporanilor. În sonatele pentru claviaturi ale deceniului următor, el va da o importanță mai mare vocilor mediane ale discursului muzical, redând o nouă complexitate sintaxei muzicale.

Ceea ce se impune cu evidență este însă articularea formei de sonată ternară, care este preferată celei binare, mai ales în partea întâia. Toate acestea creditează sonatele haydniene

din deceniul al șaselea ca fiind o etapă evolutivă în crearea stilului și formei sonatei clasice, perfect integrată timpului său.

Bibliografie:

- BERGER, Wilhelm Georg**, *Estetica sonatei baroce*, Editura Muzicală, București (1974)
- BERGER, Wilhelm Georg**, *Estetica sonatei baroce*, Editura Muzicală, București (1981)
- BERGER, Wilhelm Georg**, *Clasicismul de la Bach la Beethoven*, Editura Muzicală, București (1990)
- HAYDN, Joseph**, *Sonaten für Klavier zu zwei Händen, Band I,II,III,IV*, Edition C.F. Peters, Leipzig (1937)
- HERMAN, Vasile**, *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, Editura Muzicală, București (1976)
- HODEIR, André**, *Les formes de la musique*, Presses Universitaire de France (1951)
- LEAHU, Alexandru**, *Maestrul claviaturii*, Editura Muzicală, București (1976)
- NEWMANN, W. S.**, *The Sonata in the Baroque Era*, 3rd edition, The North Library, New York, (f. a.)
- RADCLIFFE, Philip**, *Keyboard Music*, in *New Oxford History of Music*, Vol. VII, Chapter X *The Age of Enlightenment (1745-1790)*, p. 274
- ROSEN, Charles**, *The Classical Style*, Faber and Faber, Ltd., 3 Queen Square, London (1971)
- ROSEN, Charles**, *Sonata Forms*, W. W. Norton & Company, New York London (1980)
- STERNFELD, John**, *Instrumental Masterworks and Aspects of Formal Design*, in *New Oxford Dictionary*, Ch. XI
- TOVEY, Donald-Francis**, *The Forms of Music*, edited by Hubert J. Foss London, Oxford University Press (f. a.)