

ACADEMIA DE MUZICĂ
"GHEORGHE DIMA" – CLUJ
D.I.D.

EDUARD TEREYI

GABRIELA COCA

CONTRAPUNCT SI FUGA

POLIFONIA RENASTERII

MODUL DE STUDIU I

**PENTRU STUDII UNIVERSITARE
PRIN ÎNVĂȚĂMÂNT LA DISTANȚĂ**

CUPRINS GENERAL:

Introducere	4
Unitatea de învățare nr. 1 Contrapunctul la 2 voci (Bicinium)	5
Contrapunct izoritmnic (nota contra notam), raport de 2:1 și raport de 4:1	6
Contrapunct pe Cantus firmus	9
Tipuri de imitație în contrapunct la 2 voci	12
Canonul la 2 voci în stil Palestrina	13
Formule speciale și armonice de întârziere în contrapunct la 2, 3 și 4 voci	17
Conducerea melodică cromatică, acorduri alterate în polifonia renașcentistă	18
Unitatea de învățare nr. 2 – contrapunctul la 3 voci	22
Contrapunct izoritmnic (nota contra notam), raport de 2:1 și raport de 4:1 în polifonia la 3 voci	23
Cantus firmus în contrapunctul la 3 voci	26
Structuri imitative la 3 voci	31
Redactare de canon pe trei voci	35
Unitatea de învățare nr. 3 – contrapunctul la 4 voci	39
Contrapunct izoritmnic (nota contra notam), raport de 2:1 și raport de 4:1 în polifonia la 4 voci	40
Cantus firmus în contrapunctul la 4 voci	47
Imitația în structura pe patru voci	52
Redactare de canon la 4 voci	56
Bibliografie generală	63

Introducere

Disciplina *Contrapunct și Fugă* constituie o materie de tehnologie a scrisului muzical polifonic, prin care studenții iau contact cu noțiunile specifice și cu un repertoriu muzical de mare importanță pentru formarea lor muzicală. Sunt învederate atât însușirea unor noțiuni teoretice, cât și dezvoltarea auzului și a simțului polifonic, precum și capacitatea analitică.

Împărțită după criterii istorico-stlistice, disciplina acoperă perioadele Renașterii, Barocului și secolului XX.

Într-o ultimă etapă se studiază Fuga, și se ia contact cu problematica scriiturii polifonice contemporane.

Structurat pe trei unități de învățare, primul modul cuprinde **Contrapunctul la 2 voci, Contrapunctul la 3 voci, Contrapunctul la 4 voci.**

Materiale aplicative: modulele cuprind două materiale aplicative (2 cd-uri) care conțin exemplele muzicale oferite de curs.

Testele de autoevaluare fac referire la cunoștințele prezentate pe parcursul modulului și au rolul de a transforma cunoștințele teoretice în competențe.

Lucrarea de verificare, prezentă la fiecare unitate de învățare, va fi predată tutorelui personal, menționându-se denumirea modulului, numărul lucrării, numele și adresa.

Timpul mediu necesar pentru parcurgerea modulului de studiu este de 14 ore, într-un ritm de 1 oră pe săptămână.

Unitatea de învățare nr. 1 Contrapunctul la 2 voci (Bicinium)

Cuprins:

Obiectivele unității de învățare nr.1	5
Contrapunct izoritmnic (nota contra notam), raport de 2:1 și raport de 4:1	6
Contrapunct pe Cantus firmus (la două voci)	9
Tipuri de imitație în contrapunct la 2 voci.....	12
Canonul la 2 voci în stil Palestrina	13
Formule speciale melodice și armonice de întârziere în contrapunctul la 2, 3 și 4 voci	17
Conducerea melodică cromatică, acorduri alterate în polifonia renașcentistă.....	18
Rezumatul unității de învățare nr.1	20
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare	20
Lucrare de verificare nr. 1	21
Bibliografie minimală	21

Obiectivele unității de învățare nr. 1

Prin parcurgerea unității de învățare nr.1, cursanții vor dobândi următoarele competențe:

- de a recunoaște auditiv tehnicile polifonice din lucrările lui Giovanni Pierluigi da Palestrina și ale compozitorilor epocii renașcentiste;
- de a analiza tehnicile de scriitură folosite în lucrările lui Palestrina și ale maeștrilor renașcentiști;
- însușirea scriiturii palestriniene prin exerciții de stil.

Contrapunct izoritmnic (nota contra notam), raport de 2:1 și raport de 4:1

Redactarea la două voci marchează într-o formă miniaturală, concentrată, elementele structurării armonice a polifoniei la 4 voci. Metodica predării contrapunctului insistă pe concepția structurării în intervale și nu pe extrase de acorduri. În această accepțiune, propune pe baza cercetărilor din secolul XX asupra lucrărilor lui Palestrina (Jeppesen), utilizarea consonanțelor perfecte (octavă, cvintă) și a consonanțelor imperfecte (terță mică și mare, respectiv sextă). Interzice intervalele disonante și cvarta perfectă. Acestea pot fi utilizate doar cu pregătire și rezolvare, ca note de pasaj, schimb și întârziere. Există însă câteva excepții. Astfel, după o notă lungă poate interveni o notă de pasaj disonantă, pe parte de timp accentuată, într-o melodie treptat descendentă. Această disonanță creează efectul unei întârzieri pregătite prin mers treptat descendent. Întârzierile, la orice interval pot fi direcționate, rezolvate doar descendent (în spiritul forței sonore gravitaționale).

Ex. 1 Johannes de Okeghem: Benedictus

Johannes de OKEGHEM

1420?-1495

(♩ = 100)

I Be- ne- di- ctus, qui ve- nit in no- mi- ne Do- mi- ni. Ho- san-na, ho-san-na, ho- san-na in ex- cel- sis!

II Be- ne- di- ctus, qui ve- nit in no- mi- ne Do- mi- ni. Ho- san-na, ho-san-na, ho- san-na in ex- cel- sis!

Obs. Cu o sută de ani înaintea lui Palestrina, Okeghem a alcătuit legile utilizării alternanței consonanță – disonanță, în cadrul înălțărilor armonice tonal-funcționale treptat conturate. Analiza armonică relevă acest lucru.

Ex. 2 Orlando di Lasso: Domine Deus

Orlando di LASSO
1532–1594

(♩ = 96)

S
Do-mi-ne De-us, Do-mi-ne De-us, Do-mi-ne De-us,

A
Do-mi-ne De-us, Do-mi-ne

Do-mi-ne De-us, A-gnus De-i, A-gnus

5 De-us, Do-mi-ne De-us, A-gnus De-i,

De-i, A-gnus De-i, Fi-li-us Pa-tris, *cresc.*

10 A-gnus De-i, Fi-li-us Pa-tris, *cresc.* Fi-li-us

Fi-li-us Pa-tris, Fi-li-us Pa-tris, mi-

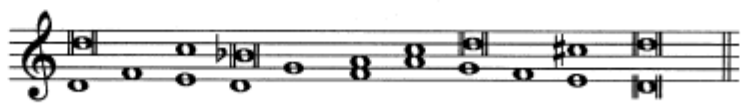
15 Pa-tris Fi-li-us Pa-tris,

se-re-re no-bis.

19 mi-se-re-re no-bis.

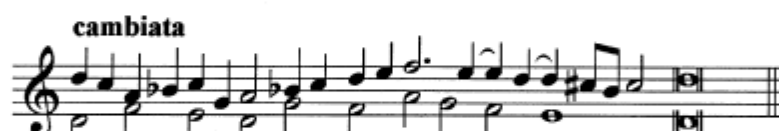
Obs. În acest motet la două voci, ce are structurare imitativă, găsim din belșug fragmente ilustrative pentru contrapunctul izoritmnic (nota contra notam), precum și pentru contrapunctul ce evoluează în raport de 2:1, și în raport de 4:1 (vezi fragmentele notate).

MODELE de exerciții contrapunctice la două voci:



c.f.
Intervale: 8 6 6 6 3 3 3 5 6 6 8

Cu valori de note brevis precum și note întregi (semibrevis) pot fi utilizate doar consonanțe.

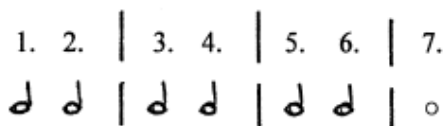


cambiata
8 7 3 4 6 3 5 3 4 6 7 6 7-6 7-6 7- 6-5 6 8
cambiata
disonante pasagere
întârzieri

Cu valori de doimi și pătrimi (minima și semiminima) sunt permise și disonanțele.

Contrapunct pe Cantus firmus

Lassus a scris o serie de motete la două voci, cu o tehnică virtuoasă de structurare contrapunctică și cu o forță expresivă artistică. Unul dintre cele mai interesante și mai ingenioase motete este construită pe un cantus firmus, pe șapte sunete:



- în original: ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
- denumirea notelor: sol la sol do si la sol

10,69 total = 28 ♪

Obs. Cantus firmusul apare și în inversare în oglindă: **mi – re – mi – si – do – re – mi** (măsurile 22 – 25).

- desenul melodic:

Trăsături caracteristice:

- contrapunct dublu
- treptat, pe parcursul diminuției cantus firmus-ul se schimbă din ○ în ●, apoi în ♪-mi, și chiar pe alocuri câte un sunet al cantus firmus-ului se scurtează în șaisprezecimi.
- saltul de cvartă al cantus firmus-ului în secțiunea de încheiere a motetului se schimbă de câteva ori în salt de octavă.

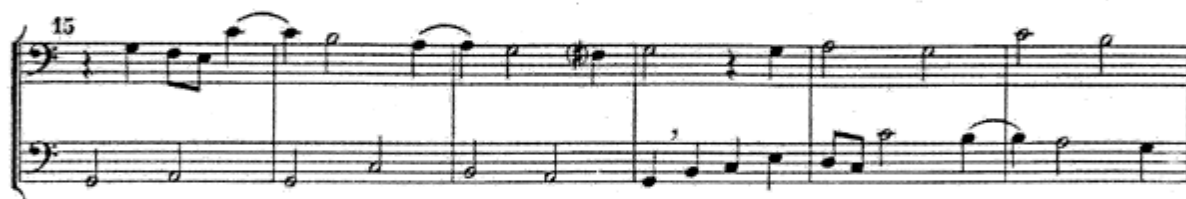
Ex. 1

Cantus firmus-ul în vocea inferioară



Cantus firmus-ul în vocea superioară







m. 51-52.



(Cantus firmus-ul în ambele voci
- canon stretto)

m. 53-54.



(Valorile de note se lungesc treptat)

Tipuri de imitație în contrapunct la 2 voci

Motetele la două voci ale lui Lassus conțin o varietate deosebită a variantelor imitative. Și în cadrul unui motet găsim rezolvări imitative reciproc contrastante. Cele 4 segmente de formă clar delimitabile ale citatului următor de motet utilizează patru rezolvări imitative distincte:

- Segmentul 1: imitație la cvintă inferioară cu intrare *stretto*, cu cadență de încheiere sub formă de canon;
- Segmentul 2 (canon): imitație la septimă inferioară, cu intrare stridentă de *stretto* până la sfârșit;
- Segmentul 3: imitație la primă cu răsturnarea în oglindă a motivului;
- Segmentul 4: imitație la octava inferioară cu intrare *stretto*, cu structurare îndelungată de canon.

Ex. 1 Lassus: Motetul nr. 3

segmentul 1

3 O - cu - lus non vi - dit, nec ... au -

6 ris au - di - vit nec in cor ho -

11 mi - nis scen - dit,

16 prae - pa - ra - vit De - us his, qui

22 di - li - gent ... il - lum, qui di - li -

27 gent ... il - lum.

segmentul 2

segmentul 3

segmentul 4

Canonul la 2 voci în stil Palestrina

Ex. 1 J. des Prez: Benedictus din misa Pange lingua

JOSQUIN DES PREZ
1450?-1521

(♩=56) Segment 1

I

II

Motiv 1.

Be- ne- di- ctus, Be- ne- di- ctus, Be- ne- di- ctus, Be- ne- di- ctus, qui

avântă superioară

secundă inferioară

M.1.

M.1.

M.1.

M.1.

M.1.

M.2.

6

ctus,

be- ne- di- ctus,

be- ne- di- ctus,

be- ne- di- ctus,

qui

M2.

12

ctus

qui

ve-

M3.

ve-

nit

qui

M3.

17

nit, qui

ve-

cadență

nit

ve-

nit

Segment 2.

M4.

M4.

in no-mi- ne

Do-

22

in no- mi- ne

Do-

27 mi- ni, in no- mi- ne

mi- ni, in no- mi- ne

31 Do- mi- ni, in

Do- mi- ni, in no- mi- ne

35 no- mi- ne Do- mi- ni, in

Do- mi- ni, in no- mi- ne

40 no- mi- ne Do- mi- ni,

Do- mi- ni, in

44 in no- mi- ne Do- mi- ni,

no- mi- ne Do- mi- ni,

Este un canon la două voci cu segmente imitative. Segmentele de formă sunt delimitate prin cadențe de încheiere: *mi frigic*, *la eolic*, *re doric*, *sol mixolidic*, apoi în modurile *la eolic* și *re doric*.

Ex. 2 Orlando di Lasso: Motet nr. 18

Obs. Exemplul de mai sus prezintă un canon ce se derulează pe parcursul a 23 de măsuri (cu o mică modificare în măsura 20). Se succed scurte segmente imitative oferind posibilitate alternanței raporturilor intervalice ale imitației sau inversării în oglindă a temei (măs. 9.)

										contrapunct liber	secvență
Motiv1	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.			10.
Inferior	8	8	5	6	7	9	6	11	2		6
										octavă	sextă

Ex. 3 Orlando di Lasso: Motet nr. 6

Qui se - qui-tur me, qui se - qui-tur me, qui se -
 Qui se - qui-tur me, qui se - qui-tur me, qui
 6
 - qui-tur me... non am - bu - lat, non am - bu -
 se - qui-tur me,..... non am - bu - lat, non am -
 11
 lat in, te - ne - ris, sed
 bu - lat in, te - ne - ris, sed ha - be -
 16
 ha - be - bit, sed ha - be - bit
 bit, sed ha - be -

Obs. Canon *stretto* cu cadență frică la *do#*; imitație la cvintă inferioară cu structurarea contrapunctică liberă a secțiunii de încheiere.

MODEL simplu pentru canon la două voci:

Motiv de început	Contrapunct 1	Contrapunct 2	Contrapunct 3		Cadența finală
				etc.	
Motiv de început	Contrapunct 1	Contrapunct 2			Cadența finală

Formule speciale și armonice de întârziere în contrapunct la 2, 3 și 4 voci

- Motiv muzical cu întârzieri succesive

Ex. 1 - citate din lucrări de Palestrina

a) secunde paralele, cvarte paralele

b) septime paralele, cvarte paralele

c)

d)

Obs. Paralelismul de secunde al exemplului a) prin schimbul de voci din cadrul exemplului b) se transformă în paralelism de septime. În exemplele c) și d) formula  - combină paralelismul de secunde cu notă de pasaj accentuată disonantă. Un interes aparte în cadrul exemplului d) prezintă secvența: se suprapun strâns două „cârlige” melodice cu o serie de paralelisme în secundă.

Ex. 2 - citate din lucrări de Palestrina

a) Pa - ter in ma - nus

b) no - bis Quo - ni - am

c)

Obs.

- a) relație falsă delimitată prin cezură;
- b) relație falsă nemijlocită cu înlanțuiri acordice continue;
- c) secvență armonică - fenomen deosebit de rar în muzica lui Palestrina.

Conducerea melodică cromatică, acorduri alterate în polifonia renascentistă

Stilul lui Palestrina se caracterizează prin utilizarea extremistă a diatoniei. Este o muzică transparent de cristal, în care în afara celor șapte trepte diatonice, intervin periodic doar **sib** (și ca armură) și **mib** între sunetele de bază (cu ocazia schimbărilor modale), însă și aceste două sunete se încadrează diatonic (ca trepte modale!) în discursul muzical. Sunetul **sub semitonium modi** (sensibila), apare ocazional, ca sunet accidental în cadențele cezurale sau finale. În muzica acelei epoci acestea din urmă nici nu sunt notate – în afara câtorva excepții rare (și în citatele noastre muzicale alterațiile sunt plasate de obicei deasupra sunetelor alterabile).

Ex. 1 Palestrina: Ahi, che quest'occhi miei (madrigal la 3 voci)

Obs. Cromatism ascuns în schimbul acordic **Re major – Fa major**;

Înlanțuire de acorduri aflate în înrudire de terță (vezi măsurile 2 și 6 ale fragmentului citat). Cele două voci superioare folosesc o tehnică obișnuită în terțe paralele (la Palestrina găsim cele mai multe terțe paralele!)

Alături de muzica lui Palestrina și de cea a urmașilor imediați a existat și o tendință muzicală cromatică. Compozitorul cel mai consecvent, mai pasionat, cu adâncă putere de pătrundere, al madrigalului cromatic este Don Carlo GESUALDO di VENOSA (1560-1614).

Ex. 2 Don Carlo GESUALDO di VENOSA: Moro lasso al mio duolo (madrigal)

Don Carlo GESUALDO di VENOSA
1560–1614

7

può dar ti - - - ta, E chi mi può dar ti - -

chi mi può dar ti - - - ta, E chi mi può

E chi mi può dar ti - - - ta, e

E chi mi può dar ti - - - ta, e

E chi mi

Obs. Primele șase măsuri ale fragmentului scurt de 10 măsuri utilizează o cromatică ce prevestește tendințele armonice ale lui Richard Wagner, după care schimbă brusc coloritul muzical în diatonie totală. Contrapunctul omofon (izoritm) este schimbat cu o tehnică imitativă, tradițională. Această alternanță este caracteristică pentru toată lucrarea și pentru întreaga creație a lui Gesualdo: evicențiază în mod deosebit contrastul celor două lumi (cromatism – diatonie). Segmentul în **la minor – Do major** caracterizat prin diatonie nu face aluzie prin nici un gest retroactiv la cromatismul intens al secțiunii anterioare (respectiv la atonalismul ei!).

Test de autoevaluare:

Test 1. Câte categorii de consonanțe avem în stilul palestrinian și care sunt acestea?

Test 2. Care sunt intervalele disonante din stilul palestrinian?

Rezumatul unității de învățare nr. 1

Contrapunctul izoritm – într-o melodie treptat descendentă, după o notă lungă putem avea o notă de pasaj disonantă, pe parte de timp accentuată, ce creează efectul unei întârzieri pregătite prin mers treptat descendent . Intervalele sunt raportate la vocea inferioară. Evoluția 2:1 sau 4:1 nu se realizează alternativ între cele 2 voci

Contrapunct pe cantus firmus – vocea conducătoare (o melodie anticipat aleasă utilizată ca voce de bază) este contrapunctată de o altă voce.

Tipuri de imitație în contrapunctul la 2 voci - după criteriul intervalului care desparte intrarea sunetului incipient al rispostei față de cel al propostei, vom putea avea imitații ascendente sau descendente pe toate treptele gamei. Epoca palestriniană preferă imitațiile la primă, cvintă, cvartă și octavă.

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare

Test 1: Două categorii – consonanțe perfecte (unisonul, octava și cvinta perfectă) și consonanțe imperfecte (terța mare-mică, sexta mare-mică și decima mare-mică).

Test 2: secunda, cvarta, septima, nona și toate intervalele mărite sau micșorate

Lucrare de verificare nr. 1

Realizați un motet la 2 voci, cu structură imitativă, compus din 2 secțiuni. Analize de texte.

Punctajul este: 5 puncte motet, 4 puncte analize, 1 punct din oficiu.

Lucrarea va fi expediată prin poștă tutorelui pe adresa Academiei de Muzică, menționându-se disciplina, numărul modulului, numărul lucrării de verificare, sau poate fi înmănată personal profesorului.

Bibliografie minimală

1. Eisikovits, M., *Polifonia Barocului, stilul bachian*, Ed. Muzicală, București, 1973
2. Eisikovits, M., *Polifonia vocală a Renașterii, stilul palestrinian*, Ed. Muzicală, București, 1966
3. Toduță, S., *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S.Bach*, vol.I-II-III, București, 1969, 1973, 1978
4. Țăranu, C., *Curs de stilistică muzicală contemporană*, Academia de Muzică "Gh.Dima", Cluj-Napoca, 1986
5. Țăranu, C., *Elemente de stilistică muzicală*, Conservatorul de Muzică "Gh.Dima" Cluj, 1981

Unitatea de învățare nr. 2 – contrapunctul la 3 voci

Cuprins:

Obiectivele unității de învățare nr. 2	22
Contrapunct izoritm (nota contra notam), raport de 2:1 și raport de 4:1 în polifonia la 3 voci (TRICINIUM).....	23
Cantus firmus în contrapunctul la 3 voci	26
Structuri imitative la 3 voci.....	31
Redactare de canon pe trei voci	35
Rezumatul unității de învățare nr. 2	37
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare	38
Lucrare de verificare nr. 2.....	38
Bibliografie minimală	38

Obiectivele unității de învățare nr. 2

În urma parcurgerii unității de învățare numărul 2 – Contrapunctul la 3 voci – veți dobândi următoarele competențe:

- veți cunoaște tipologiile contrapunctului izoritm, raport 2:1 și raport 4:1 în polifonia la 3 voci;
- veți putea identifica un cantus firmus și structuri imitative la 3 voci;
- veți putea realiza un canon pe 3 voci.

Contrapunct izoritmnic (nota contra notam), raport de 2:1 și raport de 4:1 în polifonia la 3 voci

În structurile la 3 voci pot fi întotdeauna regăsite elementele armonice ale scriiturii la 4 voci, cu deosebirea că lipsesc obișnuitele dublaje. În cele 4 exemple (2a, b, c; 3) ale lecției 1, am făcut deja referiri la faptul că putem crea și variante la 3 voci fără a sparge ordinea armonică.

Ex.1

I IV V I
T S D T

Obs. Dacă distanța între două voci este prea mare, atunci recurgem la mutarea ei la octavă. Dacă acordul este eliptic (lipsește terța!), acesta trebuie compensat. (ex.1b). Fiecare element al acordului trebuie să fie prezent în cadrul sonorității. Excepție fac cadențele de încheiere: structurile primei sau octavei (fără terță și cvintă).

Ex. 2 Palestrina: Jesu, Rex admirabilis

Pierluigi da PALESTRINA
1525-1594

(♩ = 60)

S Je-su, Rex ad-mi-ra-bi-lis et tri-um-phator no-bi-lis

A Je-su, Rex ad-mi-ra-bi-lis et tri-um-phator no-bi-lis

T Je-su, Rex ad-mi-ra-bi-lis et tri-um-phator no-bi-lis
Ma-ne no-bi-scum Do-mi-ne, et nos il-lu-stra lu-mi-ne

dul- ce- do in- ef- fa- bi- lis, to- tus de-
dul- ce- do in- ef- fa- bi- lis, to- tus de- si- de-ra- bi-
dul- pul- sa men- tis ca- li- gi- ne, mundum rep- le dul-ce-di-
si- de-ra- bi- lis, to- tus de- si- de-ra- bi- lis.
lis, to- tus de- si- de-ra- bi- lis.
lis, to- tus de- si- de-ra- bi- lis, ne, mundum re- ple dul- ce- di- ne.

Principii de structurare melodică în muzica polifonică renescentistă:

- intervale, în primul rând în cadru diatonic	ascendent : și descendent	1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, (9), 12. 1, 2, 3, 4, 5, 7, (8), 12.
- salturi intervalice	5, 7, 8 5, 7	- aceste salturi trebuie rezolvate fie prin mers treptat contrar saltului, fie prin salt contrar de interval mai mic.

Obs. Intervalele sunt redată în cifraj prin totalul secundelor mici (secunda mică = unitate de măsură) cuprinse în cadrul sonorității.

Ex. 3a

- saltul de cvintă poate fi urmat de o terță mică, dar numai în sens ascendent:

7 + 3



- cambiata descendentă:

*) 1 sau 2 urmat de 3 sau 4 apoi mers contrar treptat 1 sau 2.
*) 1 secundă mică; 2 secundă mare; 3 terță mică; 4 terță mare.

Ex. 3b

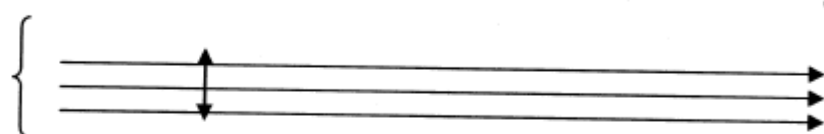
Obs. Cambiata se desfășoară de regulă în cadrul unei cvarte perfecte. Nu poate fi utilizată cvartă micșorată sau cvintă micșorată, de asemenea nici cvartă mărită.

Ex. 3c



Contrapunct notă contra notă:

MODEL



Cadență

Armonii pe trei voci - izoritmice

Conducere melodică liberă

Cantus firmus în contrapunctul la 3 voci

Cantus firmus în contrapunct la 3 voci

Ex. 1a, b Lassus: Quia apud Dominum

A

De profundis clamavi ad te Do - mi - ne,
Do - mine, exaudi vo-cem meam.

LASSUS

B

Altus. *mf*
Qui - a a - pud te pro-pi - ti -

Tenor. *mf*
Ad. Qui - a a - pud te

Bassus. *mf*
Qui - a a - pud te pro-pi - ti -

- a - ti - o, pro - pi - ti - a - ti - o est: et pro -
pro - pi - ti - a - ti - o est: et
- a - ti - o, pro - pi - ti - a - ti - o est: et pro -

pter le - gem tu - pter le - gem tu -
pro - pter le - gem tu - am su - sti -
pter le - gem tu - am su -

am su - sti - nu - i te Do - mi - ne.
nu - i te Do - mi - ne.
- sti - nu - i, su - sti - nu - i te Domi - ne.

LASSUS

Cantus. *mf*
Ad. Qui - a a - pud Do -

C. Altus. *mf*
Qui - a a - pud Do - mi -

Tenor. *mf*
Qui - a a - pud Do -

8

mi - num mi - se - ri - cor - di - a

- num mi-se - ri-cor - di a

8 - - - mi-num mi-se-ri-cor-di-a

et co - pi - o - sa a - pud

et co-pi - o - sa, et co - pi - o

8 et co-pi - o - sa, et co - pi - o

e - um re - dem - pti - o.

sa a - pud e - um re - dem - pti - o.

8 - - - sa a-pud e - um re - dem - pti - o.

Armonizare la trei voci pe o melodie dată, cu elaborarea cât mai complexă a liniilor melodice ale vocilor. Cantus firmusul este o melodie de alura unui ison, cu note lungi, ținute. Analiza armonică (basul cifrat) a următorului exemplu muzical ne arată importanța fundalului sonor acordic. În tricinium-ul din exemplul 1B cantus firmusul este intonat de tenor, iar în varianta 1C de către sopran. Compozitorul utilizează melodia originală a cantus firmusului 1A sub forma unor note întregi de pulsație uniformă, potrivit cu caracterul recitativ al melodiei. Cele două fragmente de cor abundă în mișcare contrapunctică în raport de 1:2 și 1:4. Iată câteva exemple din lucrare:

Ex. 1B

Ex. 1C

- Formule de întârziere frecvente în contrapunctul la 3 voci:

Ex. 2 I – în vocea superioară a) 7 - 6; b) 7 - 6; c) 6 - 5; etc.
4 - 3 4 - 3

Ex. 3 II – în vocea intermediară k) 4 - 3; l) 4 - 3; m) 6 - 5; etc.

Ex. 4 III – în vocea inferioară a) secunda la terță; b) secunda la terță.



- Întârzieri speciale în contrapunctul la 3 voci:

Ex. 5 2 – 1; 7 – 8; etc.



Ex. 6 4 4 - 3; 4 . 4 - 3; etc.



Ex. 7 Palestrina: Vide Domine

- vezi cvarta cu auto-pregătire (!) în măsura 12.

Vi - de Do - mi - ne, et
Vi - de Do - mi - ne, et con - si - de -
Vi - de Do - mi - ne, et con - si - de -

con - si - de - ra, quo - ni - am
- ra, et con - si - de - ra, quo - ni -
- ra, et con - si - de - ra, quo ni - am

fa - cta sum vi
- am fa - cta sum. vi
fa - cta sum vi lis,

lis, quo - ni - am fa - cta sum vi - lis.
lis, quo - ni - am fa - cta sum vi - lis.
quo - ni - am fa - cta sum vi - lis.

Contrapunct pe trei voci pe un cantus firmus dat:

MODEL

{	Cantus firmus	→	Cadență
	Voce liberă (armonică)	→	
	Voce liberă (armonică)	→	

Obs.
încheiere.

Armonizarea la trei voci a unei melodii date, cu utilizarea întârzierilor, și cu cadență de

Structuri imitative la 3 voci

Imitație la 3 voci scrisă pe cantus firmus

Ex. 1 Suriano: Et tu cum Jesu (Passio)

The image displays a musical score for a vocal and basso continuo setting. It is divided into three systems. The first system, labeled 'a)', shows a single melodic line with the lyrics 'Et tu cum Je - su Ga - li - lac - o e - - - - ras.' The second system, labeled 'b)', introduces three vocal parts: Cantus I, Cantus II, and Cantus III. Cantus I is marked 'cantus firmus' and features a long, sustained note. Cantus II and Cantus III provide harmonic support. The lyrics for these parts are 'Et tu cum Je - su, et tu cum Je - su Ga - li - lac - o e - - - - ras.' The third system continues the vocal parts, with Cantus I and Cantus II having lyrics 'li - lac - o e - - - - ras.' and Cantus III having lyrics 'Ga - li - lac - o e - - - - ras.'

Obs. Melodia utilizată de cantus firmus trece (începând din măsura 3) din vocea de sopran I (cantus I) în sopran 2 (cantus II). Acest segment îl imită (cu mici modificări) vocea inferioară.

Imitație la 3 voci – tip motet*

Ex. 2 Palestrina: Benedictus din misa „Lauda Sion” – parte de misă tip motet

Pierluigi da PALESTRINA
1525-1594

(♩ = 92)

S S A

Be - ne - di - ctus, qui ve - nit, qui ve -

Be - ne - di - ctus, qui ve -

(A) (S2)

* **Motet** = Gen polifonic în care mai multe voci de sine stătătoare se suprapun simultan, având texte diferite. Motetul se cristalizează în Renaștere, principiul său de redactare fiind următorul: motivul muzical de bază ce utilizează un grup de cuvinte de sine stătător este prezentat de către fiecare voce sub formă de imitație. Datorită acestui procedeu este considerat ca fiind un precursor al fugii.

Misa = Gen vocal sau vocal – instrumental ce are la bază cele cinci episoade ale *Ordinarium*-ului ceremonialului liturgic creștin (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*). În epoca polifoniei timpurii (sec. IX-XII) începe să se constituie ca gen muzical specific.



6

nit, be- ne- di-
 di- ctus, qui ve- nit, be- ne- di- ctus,
 nit,



10

ctus, qui ve-
 qui ve- nit, qui ve-
 be- ne- di- ctus, qui- ve-



14

nit in no- mi- ne Do-
 nit in no- mi-
 nit in no- mi- ne Do- mi- ni, in



18

mi- ni, in no- mi- ne Do-
 ne in no- mi- ne Do-
 no- mi- ne Do- mini,



22

mi- ni,
 mi- ni, in
 in no- mi- ne Do- mi- ni,



26

in no- mi- ne Do- mi- ni, in no- mi- ne
 no- mi- ne Do- mi- ni, in no- mi- ne
 in no- mi- ne Do-

30

Obs. Intrarea vocii $S_1 \rightarrow A$ este imitație la cvartă inferioară, iar intrarea $A \rightarrow S_2$ este imitație la cvintă superioară. Dacă comparăm vocea care intră prima cu vocea care intră a treia, obținem o imitație la interval de primă. Analizați intrările de voci ale începuturilor celorlalte secțiuni imitative, precum și realizați analiza armonică a fragmentului de misă (bas cifrat) după modelul dat.

Parte de misă la trei voci – cu caracter de motet

Ex. 3 Palestrina: Crucifixus din misa „Ave Regina Coelorum”

Piu mosso $\text{♩} = 84-88$

Altus.
Tenor.
Bassus.

mf Cru - ci - fi - xus p -

mf Cru - ci - fi - xus

mf Cru - ci -

ti - am pro no - bis, e -

e - ti am pro no -

fi - xus e - ti poe - rit. am pro no -

ti - am pro no -

bis, e - ti - am pro no - bis:

Obs. Cele două voci superioare au structură imitativă, vocea inferioară utilizând contrapunct liber.

Madrigal la trei voci

Ex. 4 Claude Le Jeune: Le beau de monde (madrigal)

Claude LE JEUNE
1528-1600?

The musical score is written for three voices: Soprano (S), Alto (A), and Bass (Br.). The time signature is 4/4. The lyrics are in French. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece with the lyrics "Le beau mon- de sè- fa- ce, Le beau du mon-". The second system continues the lyrics "de sè- fa- ce" and "de sè- fa- ce". The third system continues the lyrics "fa- ce sè- fa- ce Sou-dain comme un vent qui pas- se, Sou-dain comme un". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also annotations in italics: "distanta" (appearing twice), "dist. in timp." (appearing once), and "intervale" (appearing once). The score is numbered 5 and 9 at the beginning of the second and third systems respectively.

S
A
Br.

Le beau mon- de sè- fa- ce, Le beau du mon-
Le beau du mon- de sè- fa- ce, Le beau du mon-
Le beau du mon- de sè-

de sè- fa- ce
de sè- fa- ce

5
fa- ce sè- fa- ce Sou-dain comme un vent qui pas- se, Sou-dain comme un

9
vent qui pas- se: Soudain comme on void la fleur sans sa pre- mie- re cou-

Obs. Vocea a doua (A) debutează cu imitație falsă.

Redactare de canon pe trei voci

Descifrarea, analiza canonului pe trei voci de Palestrina.

Ex. 1

a

Il - lu-mi-na o - cu-los me

Il - lu - mi - na o - cu-los

Il - lu - mi -

os, ne un-quam ob-dormi-am in mor -

me - os, ne un-quam ob-dor-mi-

na o - culos me - os, ne

- te. Il - lu - mi-na o - culos

- am in mor - te. Il - lu - mi-

un-quam ob-dormi-am in mor - te

b

Il - lu-mi-na o - culos me

os, ne un-quam ob-dormi-am in mor - to.

(♩ = 100)

2. 3. [3]

Il - lu - mi - na o - cu - los me - os, ne

2. 1.

5 un-quam ob - dor - mi - am in mor - te.

2a) – **canone chiuso** (variantă melodică pe o singură voce cu notarea intrărilor de voci)

2b) – **canone aperto** (partitura descifrării pe trei voci)

Obs. **Canone chiuso** – canon închis scris sub forma unei singure voci.

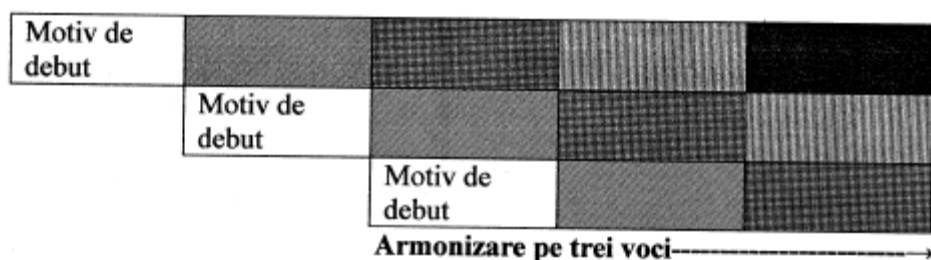
Canone aperto – canon deschis scris desfășurat pe mai multe voci. Vocile de canon redactate în scris au fost numite **Resolutio** (rezolvare).

Ex. 2 Michael Praetorius (1571-1621) : Viva la Musica!

- **canone chiuso:**

- **canone aperto:**

MODEL posibil de structurare de canon pe 3 voci:



ETC.

ÎNCHEIERE

Test de autoevaluare:

Test 1. Cum realizăm o cadență autentică?

Test 2. Cum realizăm o cadență plagală?

Rezumatul unității de învățare nr. 2

Contrapunctul izoritmnic – într-o melodie treptat descendentă, după o notă lungă putem avea o notă de pasaj disonantă, pe parte de timp accentuată, ce creează efectul unei întârzieri pregătite prin mers treptat descendent . Intervalele sunt raportate la vocea inferioară. Evoluția 2:1 sau 4:1 nu se realizează alternativ între cele 3 voci

Contrapunct pe cantus firmus – vocea conducătoare (o melodie anticipat aleasă utilizată ca voce de bază) este contrapunctată de alte 2 voci.

Tipuri de imitație în contrapunctul la 3 voci - după criteriul intervalului care desparte intrarea sunetului incipient al rispostei față de cel al propostei, vom putea avea imitații ascendente sau descendente pe toate treptele gamei. Epoca palestriniană preferă imitațiile la primă, cvintă, cvartă și octavă.

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare

Test 1: Treapta I trebuie să fie precedată de acordul treptei V sau VII.

Test 2: Treapta I trebuie să fie precedată de acordul treptei IV

Lucrare de verificare nr. 2

Realizați un motet la 3 voci, cu structură imitativă, compus din 2 secțiuni. Analize de texte.

Punctajul este: 5 puncte motetul, 4 puncte analizele, 1 punct din oficiu.

Lucrarea va fi expediată prin poștă tutorelui pe adresa Academiei de Muzică, menționându-se disciplina, numărul modulului, numărul lucrării de verificare, sau poate fi înmănată personal profesorului.

Bibliografie minimală

1. Eisikovits, M., *Polifonia Barocului, stilul bachian*, Ed. Muzicală, București, 1973
2. Eisikovits, M., *Polifonia vocală a Renașterii, stilul palestrinian*, Ed. Muzicală, București, 1966
3. Toduță, S., *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S.Bach*, vol.I-II-III, București, 1969, 1973, 1978
4. Țăranu, C., *Curs de stilistică muzicală contemporană*, Academia de Muzică "Gh.Dima", Cluj-Napoca, 1986
5. Țăranu, C., *Elemente de stilistică muzicală*, Conservatorul de Muzică "Gh.Dima" Cluj, 1981

Unitatea de învățare nr. 3 – contrapunctul la 4 voci

Cuprins:

Obiectivele unității de învățare nr. 3	39
Contrapunct izoritm (nota contra notam), raport de 2:1 și raport de 4:1 în polifonia la 4 voci	40
<i>Cantus firmus</i> în contrapunctul la 4 voci	47
Imitația în structura pe patru voci	52
Redactare de canon la 4 voci	56
Rezumatul unității de învățare nr. 3	61
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare	62
Lucrare de verificare nr. 3	62
Bibliografie minimală	62

Obiectivele unității de învățare nr. 3

În urma parcurgerii unității de învățare numărul 3 – Contrapunctul la 4 voci – veți dobândi următoarele competențe:

- veți cunoaște tipologiile contrapunctului izoritm, raport 2:1 și raport 4:1 în polifonia la 4 voci;
- veți putea identifica un *cantus firmus* și structuri imitative la 4 voci;
- veți putea realiza un canon pe 4 voci.

Contrapunct izoritmnic (nota contra notam), raport de 2:1 și raport de 4:1 în polifonia la 4 voci

1. Contrapunct izoritmnic (nota contra notam), raport de 2:1, și raport de 4:1 în polifonia la 4 voci

În istoria omenirii, în cadrul muzicii europene s-a realizat pentru prima dată elaborarea structurală a sunetelor, melodiilor (vocilor) intonate simultan. Aceasta poartă numele de tehnica polifonică.

Polifonia timpurie

La început, între secolele IX-XII, apare suprapunerea unor voci ce evoluează în paralel: *organum*, *gymel* apoi *fauxbourdon* (*falso bourdone*).

Ex. 1 Orientis partibus

(12-13.)

O- ri- en- tis par- ti- bus ad- ven- ta- vit a- si- nus,
pul- cher et for- tis- si- mus, sar- ci- nis ap- tis- si- mus Hez, sir as- ne, hez!

Tu Patris sempiternus

Organum

(9-10.)

Tu Pa- tris sempiternus es Fi- li- us.
Tu ad liberandum suscepturus ho- mi- nem,
non hor- ruiſti Virgi- nis u- te- rum.

Rex coeli Domine

Organum

(Musica Enchiriadis, II.)

I
II

Rex coe- li Do- mi- ne ma- ris un- di- so- ni,
Ti- ta- nis ni- ti- di squa- li- di- que so- li,
Te hu- mi- les fa- mu- li mo- du- lis ve- ne- ran- do pi- is,
Se ju- be- as fla- gi- tant va- ri- is li- be- ra- re ma- lis,

Cunctipotens genitor

cantus firmus

I. tonus

(II-12.)

Ky-ri- e e- lei- son.

T.
B.

Cun-cti- po- tens ge- ni- tor De- us, o- mni cre- a- tor,
Cun-cti- po- tens ge- ni- tor De- us, o- mni cre- a- tor,
e- lei- son, Chri- ste De- i splen- dor, vir- tus pa- tris- que
e- lei- son, Chri- ste De- i splen- dor, vir- tus pa- tris- que
So- phi- a e- lei- son, Am- bro- rum sa- crum
So- phi- a e- lei- son, Am- bro- rum sa- crum
spi- ra- men, ne- xus a- mor- que e- lei- son.
spi- ra- men, ne- xus a- mor- que e- lei- son.

Cunc- ti- po- tens

Cunc- ti- po- tens

ge- ni- tor De- us

ge- ni- tor De- us

o- mni cre- a- tor

o- mni cre- a- tor

e-

le- i- son-

le- i- son-

Jube Domine Organum

T. Ju- be do- mi- ne si- len- ti- um in au- res au- di- en-

B. c.f. Ju- be do- mi- ne si- len- ti- um in au- res au- di- en-

(b) ti- um ut pos- sint in- tel- li- ge- re et nos be- ne-

di- ce- re. Pri- mo tem- po- re al- le- vi- a- ta est

(b) ter- ra za- bu- lon et ter- ra neph- ta- lym,

Par- vu- lus e- nim na- tus est no- bis et fi- li- us

(b) da- tus est no- bis. Deo gra- ti- as

Muzica europeană a depășit repede această fază incipientă și a elaborat modelele de evoluție ale liniilor melodice în mișcări contrare. Acest tip de evoluție se impune ca principiu de bază în gândirea muzicală europeană.

Contrapunctul, provenind din prescurtarea expresiei latine *punctus contra punctum*, studiază structura lineară a vocilor polifonice și influența lor reciprocă verticală. Independența melodică (lineară) a vocilor în muzica polifonică se realizează doar în muzica modernă (vezi heterofonia) și în muzica atonală. Însă, până și în cadrul acestora este valabil un anumit sistem de structurare verticală (armonică). În muzica tonală, structura melodică a vocilor este subordonată legilor de rezonanță ale armoniei funcționale. Simpla cadență I – IV – V – I ce exprimă succesiunea acordică a funcțiunilor T S D T este rezonanța simultană a 4 voci contrapunctice. Dacă proiectăm această cadență tonală pe patru portative, fără să utilizăm bare de măsură, se evidențiază clar liniile melodice ale celor patru voci diferite:

Ex. 2 a

Contrapunct izoritm

Intervalele le raportăm la bas
(respectiv la vocea inferioară).

Obs. Putem realiza și extrase pe trei sau pe două voci. De exemplu:

A	S	S
T	T	A
B	B	B

sau

T	A	S
B	B	B

Ne putem imagina și varianta la două voci

S
A

, dar în acest caz se schimbă structurile armonice: I⁶ – IV – VII⁶ – I⁶.

Din acest motiv, în reducățiile la trei, respectiv la două voci devine obligatorie prezența basului (a vocii inferioare).

Ex. 2b

Contrapunct în raport de 2:1

În practica contrapunctică este valabil și principiul conform căruia evoluția în raport de 2:1 sau în raport de 4:1 nu se realizează alternativ între voci (în distribuție uniformă), ci se utilizează în cadrul aceleiași voci, în mod consecvent.

Obs. Până în secolul al XVI-lea muzica a fost notată cu ajutorul următoarelor valori de note:

⏏ (Brevis); ○ (Semibrevis); ♩ (Minima); ♪ (Semiminima); ♫ (Fusa), fără bare de măsură. *)

Sunetele disonante, de schimb sau de pasaj puteau fi introduse doar ca doimi (minima) sau valori de note mai mici. Această regulă este valabilă și în cazul întârzierilor.

[În notația muzicală contemporană, valorilor de doimi (minima) din Renaștere le corespund pătrimile.]

*) Prin introducerea barelor de măsură între portative ne referim la faptul că desfășurarea orizontală a liniilor melodice nu a fost secționată cu bare de măsură. În partitura tipărită a exemplului 2c, editorul redactor a utilizat de asemenea barele de măsură situate între liniile portativului.

Ex. 2c Gallus: Ecce, quomodo moritur **)

Jacobus GALLUS

1550-1591)

(♩ = 69)

pp

Ec - ce quo - mo - do mo - ri -

pp

tur ju - stus, et ne - mo per - ci - pit

pp

cor - de, et ne - mo per - ci - pit cor - de, Vi -

mf

ri ju - sti tol - lun - tur et - ne - mo

25

poco cresc.

con - si - de - rat. A fa - ci - e i - ni - qui -

33

poco cresc.

**) Fiecare fragment de partitură îl publicăm în transpoziție. În polifonia Renașterii muzica a fost notată fără armură, sau cu un singur bemol. Înălțimea sunetului a fost aleasă după plac, conform ambitusului (nefiind încă format acordajul temperat).

40 *mf* ta - tis sub - la - tus est ju - stus: et *(mf)*

48 *p* e - rit in pa - ce me - mo - ri - a e - jus, et *p*

57 *2. mf (poco più mosso)* jus. In pa - ce fa - ctus est lo - cus e - jus,

66 *f* et in Si - on ha - bi - ta - ti - o e - jus: *p* *

(Tempo I) *mf* Et e - rit in pa - ce me - mo - ri - a e - jus, *e - jus,*

83 *pp* et e - rit in pa - ce me - mo - ri - a e - jus. *e - jus.*

Madrigalul are adesea o structură omofonică – contrapunct izoritmnic (silabic).

Orlandus LASSUS

1532—1594)

1532-1594)

Andante

S A

T B

f

f

Io ti vo - ria con - tar la pe - na mi - a,

p

mf

7

Io ti vo - ria con - tar la pe - na mi - a Ma non ce ba - sta -

p

p

14

ria - no mil - le me - si, Ma non ce ba - sta - ria - no mil -

f

p

p

19

- le me - si; Ti di - co: voi me be - ne? tu mi re - spon - di:

p

f

p

f

25

si; Di - co: fà que - sto mò! tu di - ci: non si può. Ti può.

Cantus firmus în contrapunctul la 4 voci

Termenul latin de *cantus firmus* desemnează o voce conducătoare, o melodie anticipat aleasă, cu prelucrare contrapunctică fixă, utilizată ca voce de bază. În armonizările de corale ale lui J.S. Bach preluările melodice utilizate sunt de fapt voci de *cantus firmus*. În muzica renescentistă sunt frecvente fragmentele preluate din melodiile gregoriene. De asemenea, este frecventă utilizarea sub formă de *cantus firmus* a unor linii melodice aflate la modă în spațiul european. O astfel de melodie a fost și cântecul francez *L'homme armé*:

Ex. 1a Antoine Busnois : L'homme armé – chanson;

Antoine BUSNOIS (?)
?-1492))

(♩ = 69)

L'hom- me. l'hom- me. l'hom- me ar- mé, l'hom- me ar- mé,
l'hom- me ar- mé doit on dou- ter, doit on dou- ter? On a
fait par- tout cri- er, que chas- cun se viengue ar- mér d'un
haub- re- gon de fer. L'hom- me. l'hom- me, l'homme ar-
mé, l'homme ar- mé, l'homme ar- mé doit on dou- ter.

Ex. 1b Pierre de La Rue: Et incarnatus est „L'homme armé”

Pierre de LA RUE
1460?-1518)

(♩ = 69)

S Et in- car- na- tus
A Et in- car- na- tus est, de Spi- ri- tu
T Et in- car- na- tus est,
P

est, et in-car-
San-cto, de Spi-ri-tu San-cto, de
de Spi-ri-tu, de Spi-ri-tu San-
Et in-car-na-tus est,

na-tus est, et
Spi-ri-tu San-cto, de Spi-ri-tu San-cto,
cto, ex Ma-
et in-car-na-tus est,

in-car-na-tus est, et in-car-
Et in-car-na-tus est, ex Ma-
ri-a Vir-gi-ne, ex Ma-ri-a Vir-gi-
et in-car-na-tus est,

Etc.

Obs. *Cantus firmus*-ul păstrează de regulă în preluare doar linia melodică. Ritmul îl transformă într-o pulsație uniformă (îl simplifică) sau îl adaptează concepției de prelucrare contrapunctică, într-o nouă variantă ritmică. Rar se întâlnește utilizarea ritmului original al melodiei. Vocile contrapunctice ale prelucrării cântecului **L'homme armée** încă se conformează legilor muzicii modale. Melodia vocii de tenor o putem interpreta ca o voce de bas sau sopran dat al unei teme (exerciții) de armonie. Citatul coral din exemplul 1b), poate fi conceput și ca o armonizare a unei voci de tenor date. Lucrarea este încheiată prin cadență tonală.

Ex. 2 Pierre de La Rue: O salutaris hostia

Pierre de LA RUE
1460?-1518)

(♩ = 56) *pp*

S A

O sa-lu-ta-ris ho- sti- a, ho- sti a,

T

O sa-lu-ta-ris ho- sti- a,

B

O sa-lu-ta-ris ho- sti- a,

C.F.

8. *p* 11. *p* 12. *mp* 15. *mp*

quae coe-li pan-dis o-sti- um, bel- la pre-

quae coe-li pan-dis o-sti- um, bel- la pre-

quae coe-li pan-dis o-sti- um, bel- la pre-

C.F.

16. 17. ho- 18. sti- 19. - 20. li- a, da ro- bur, da

munt ho- sti- li- a, da ro- bur, da

munt ho- sti- li- a, da ro-bur, fei

16 munt ho- sti- li- a, da ro- bur,

C.F.

25. ro- bur, fer au-xi-li- um, fer au-xi- li- um.

ro- bur, fer au- xi- li- um.

fer au- xi-li- um, fer au- xi- li- um.

25 da ro- bur, fer au-xi- li- um.

Piesa corală **O salutaris hostia** de P. de La Rue are cantus firmus tot la tenor.

Fragmentele încercuite reprezintă modele de contrapunct izoritm (nota contra notam), contrapunct raport 2:1 și raportat 4:1.

În analiza exemplurilor de mai jos prezentăm câteva disonanțe specifice:

Ex. 2a, m. 11. 12.

Soprano
Alto
Tenor
Bass

etc.

VI IV V

Disonanță accentuată prezentată ca notă de pasaj descendentă în succesiunea unei valori lungi.

b, m. 15. 16. 17.

S
A
T
B

etc.

I * V

c, m. 18. 19. 20.

S
A
T
B

9-8

Ex. 3 Ingegneri: O bone Jesu

Marco Antonio INGEGNERI
1545-1592)

(♩=69) *pp*

S
A
T
B

pp O bo- ne Je- su mi- se-

fp *fp* *fp* *fp*

re- re no- bis, Qui- a tu cre-

re- re no- bis Qui- a tu cre-

contrap. izoritm

mf *cresc.* *mf* *cresc.*

a- sti nos, tu re- de- mi- sti nos

a- sti nos, tu re- de- mi- sti nos

San - gui - ne tu - o pre - ti - o - si - si - mo.

Analizați întârzierile, cu ajutorul basului cifrat.

Armonizare pe patru voci

a)

MODELS.	{	Cantus firmus ----->	Cadență
A.		----->	
T.		----->	
B.		----->	

b)

MODELS.	{	----->	Cadență
A.		Cantus firmus----->	
T.		----->	
B.		----->	

c)

MODELS.	{	----->	Cadență
A.		>	
T.		Cantus firmus...>	
B.		----->	

d)

MODELS.	{	----->	Cadență
A.		----->	
T.		----->	
B.		Cantus firmus..>	

Imitația în structura pe patru voci

Imitația este o denumire ce se referă la identitatea turnurilor melodice de început ale vocilor ce intri succesiv. Fiecare dintre voci debutează cu aceeași celulă sau motiv muzical. În forma ei cea mai simplă, atât înălțimea cât și formula ritmică sunt perfect identice (imitația la primă sau la octavă). În practica muzicală, motivul melodic imitat poate porni de pe orice alt sunet. Primul sunet al vocilor de imitație îl raportăm întotdeauna la primul sunet al vocii de pornire. În funcție de intervalul stabilit pe această cale putem avea imitație la cvintă, cvartă, terță sau orice alt interval. Motivul muzical de debut poate fi imitat în inversare (recurență), oglindă (inversarea oglinzii), sau recurența oglinzii.

Ex. 1 Palestrina: Lauda Sion – Sequentia

Pierluigi da PALESTRINA
1525-1594

(♩ = 96-100) tema 1.

Soprano: Lau-da, Si-on Sal-va-to-rem, Lau-da du-cem et pa-sto-rem.

Alto: Lau-da, Si-on Sal-va-to-rem, Lau-da du-cem et pa-sto-rem.

Tenor: Lau-da, Si-on Sal-va-to-rem, Lau-da du-cem et pa-sto-rem.

Bass: Lau-da, Si-on Sal-va-to-rem, Lau-da du-cem et pa-sto-rem.

Cantus firmus - o melodie gregoriană

Lauda Sion Salva-to-rem, Lau-da ducem, et pa-sto-rem. In hymnis et can-ti-cis.

Bo-ne pa-tor, pa-nis ve-re, Ie-su no-stri mi-se-re-re-re: Tu nos pa-sce,

nos tu-e-re, Tu nos bona fac vi-de-re In ter-ra vi-venti-um. A-men.

Tehnica imitației are un rol de bază în motet, în părțile de misă și în madrigal. Cu toate că în madrigal este frecvent contrapunctul izoritmnic (silabic), respectiv modul de structurare omofon (vezi **Lecția nr. 1 – Lassus: Io ti voria contar**), găsim din belșug în acest gen laic exemple de utilizare a tehnicii imitative de maximă complexitate.

Ex. 3 Marenzio: Scaldava il sol*

Luca MARENZIO

1553–1599

(♩ = 96-100)

Soprano (S): *tema 2* *mf* *in oglinda* *Scal- da- va il sol,* *t.2.* *scal- da- va il*

Mezzo-soprano (Ms): *tema 2* *Scal- da- va il sol,* *t.2.* *scal- da- va il sol, di* *mf*

Alto (A): *tema 1.* *Scal- da- va il sol,* *t.2.* *scal- da- va il sol, di* *mf*

Tenor (T): *tema 1.* *Scal- da- va il sol,* *t.2.* *scal- da- va il sol,* *t.2.* *scal-*

Bass (B): *in oglinda* *Scal- da- va il sol,* *tema 1.* *scal- da- va il* *p*

Scal- da- va il

Soprano: *sol di me- zo- gior- no l'ar- co,*

Mezzo-soprano: *me- zo- gior- no l'ar- co, l'ar-*

Alto: *da- va il sol di me- zo- gior- no l'ar- co,*

Tenor: *sa di me- zo- gior- no l'ar-*

Bass: *sol di mez- zo- gior- no l'ar- co, l'ar- co,*

Obs. Contrapunctul motivului de debut este imitație variată (*contrapunctus floridus*), ca rezultat al utilizării inversării în oglindă și al variației ritmice. Acest bloc contrapunctic este imitat de blocul sonor contrapunctic al următoarelor două voci.

* Acest exemplu îl consacram prezentării structurării la 5 voci. În epoca Renașterii a fost frecventă utilizarea structurării pe 5 voci (S – MS – A – T – B).

MODEL posibil pentru imitație la 4 voci:

Faza a)	Faza b) - începutul imitațiilor *)				Faza c) Continuare liberă	Faza d) Încheiere
Armonizarea	S motiv de debut	?	?	?	⇒	CADENȚĂ
A	Motiv de debut	?	?	?		
T			Motiv de debut	?		
B				Motiv de debut		

*) Vocile pot intra în orice ordine.

Pentru început se recomandă armonizarea motivului de debut. Ne putem imagina o succesiune mai lungă de acorduri (cel puțin 4 acorduri) utilizând vocea superioară a ei (sau o altă voce), (fără armonii) drept motiv de debut. Acest motiv de debut îl introducem și într-o voce nouă, alăturându-i la alegere o voce de contrapunct din cadrul armonizării. Apoi, introducem la altă voce motivul de început, și de data aceasta îi alăturăm la alegere două voci de contrapunct din cadrul armonizării. Pe urmă, intră și vocea a patra cu motivul de bază, de data aceasta alăturându-i trei voci contrapunctice din cadrul armonizării. Aceasta o continuăm cu armonizare liberă la patru voci, și îi atașăm o cadență de încheiere.

Ex. 4

armonizare liberă

CADENȚĂ

una dintre formulele de încheiere

Obs. Vezi în citatele muzicale publicate până acum formulele de întârziere, precum și tipurile de cadențe finale.

Redactare de canon la 4 voci

Redactarea de canon este rezultatul tehnicii imitative duse în fiecare voce consecvent până la capăt. Intrările succesive de voci nu imită doar motivul de debut al primei voci, ci imită vocea în întregime, de la început până la sfârșit. Redactarea de canon la 4 voci pretinde o tehnică armonică și contrapunctică de înalt nivel, precum și fantezie componistică. Una dintre primele moșteniri polifonice îl constituie „*Canonul varc*” din secolul XIII. În suportul canonului celor 4 voci superioare răsună și un canon de bază la 2 voci. Acesta din urmă este doar canonul unui motiv melodic scurt, ostinato (repetat cu îndărătnicie).

Ex. 1 Fornsete: Summer is icumen in

(♩ = 108) John of FORNSETTE
1225

[A]

1. 2.

Su- mer is i- cu- men in ——— Lhu- de sing cuc- cu,

3. 4. [IV.]

5 Gro- weth sed and bloweth med, And springth the w- de- nu;

[III.] [II.]

9 Sing cuc- cu; Aw- e ble- theth af- ter lamb, Lhouth

[I.]

13 af- ter cal- we cu; Bul- luc ster- theth, bu- cke ver- theth,

17 Mu- rie sing cuc- cu. Cuc- cu, cuc- cu, —

21 wel sin- ges thu cuc- cu, Ne swik thu na- ver nu.

[B]

5. (10 1/2) [V.] 6. (10) [VI.]

Sing cuc- cu, nu sing cuc- cu.

Obs. Schema armonică cuprinde doar trei acorduri: I (trison major), II (trison minor) și treapta VII⁶ (sextacord micșorat). Treptele II și VII⁶ apar alternativ sau succesiv, între două acorduri majore de treapta I:



Contrapunctul ce evoluează izoritmnic este doar pe alocuri preschimbat cu evoluție ritmică în raport de 2:1.

Și lucrarea contrapunctică la 4 voci poate deveni „melodie” de canon dacă un al doilea ansamblu coral o intonează sub formă de ecou. În acest sens un exemplu deosebit îl constituie compoziția „O la! O che bon eco!”

Ex. 2 Lassus: O la! O che bon eco!

Orlando di LASSO
1532-1594

(♩=90)

The score is for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and includes a basso continuo line. The music is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 90. The lyrics are: "O la! O che bon e-co! Pi-gliamo ci pi-a-ce-re! ha ha ha ha ha! Ri-dia-mo tut-ti!"

9

f *pp* *f*

O bon com-pa-gno! Che voi tu? Vo-ria che tu can-tas-si

O bon com-pa-gno! Che voi tu? Vo-ria che tu can-tas-si

O bon com-pa-gno! Che voi tu? Vo-ria che tu can-tas-si

13

pp *mf*

u-na can-za-na. Per-chè? Per-chè sì? Per-chè

u-na can-za-na. Per-chè? Per-chè sì? Per-chè

u-na can-za-na. Per-chè? Per-chè sì? Per-chè

18

ff *mf* *p*

no? Per-chè non vo-glio. Per-chè non voi? Per-chè non mi pia-ce!

no? Per-chè non vo-glio. Per-chè non voi? Per-chè non mi pia-ce!

no? Per-chè non vo-glio. Per-chè non voi? Per-chè non mi pia-ce!

22

f *ff* *mf*

Ta-ci, di-co! Ta-ci tu! O gran pol-tron! Si-gnor, sì!

Ta-ci, di-co! Ta-ci tu! O gran pol-tron! Si-gnor, sì!

Ta-ci, di-co! Ta-ci tu! O gran pol-tron! Si-gnor, sì!

26

p *mf* *f* *pp*

Or- su non più! An- dia- mo! Ad- dio bon e- co, ad- dio bon e-

Or- su non più! An- dia- mo! Ad- dio bon e- co, ad- dio bon e-

30

p *mf* *p* *mf*

co, Rest' in pa- ce! Ba- sta! Ba- sta! Ba-

co, Rest' in pa- ce! Ba- sta! Ba- sta! Ba-

34

p *pp* (◡)

sta, ba- sta! Ba- sta, ba- sta! Ba- sta!

sta, ba- sta! Ba- sta, ba- sta! Ba- sta!

Unul dintre modelele posibile de redactare de canon în contrapunct la 4 voci, este următorul:

Schema formei:

Faza a)	Faza b)	Faza c)						Faza d)
Motiv de debut	Motiv de debut	Motivul 2	Motivul 3	Motivul 4	Motivul de debut	Motivul 2	Motivul 3	OPRIRE
Motivul 2		Motiv de debut	Motivul 2	Motivul 3	Motivul 4	Motivul 1	Motivul 2	
Motivul 3			Motiv de debut	Motivul 2	Motivul 3	Motivul 4	Motivul 1	
Motivul 4				Motiv de debut	Motivul 2	Motivul 3	Motivul 4	

Armonizare

- Desfășurarea melodică a celor 4 voci

I IV V₂ I₆
T S D T

Canonul se scrie sub forma unei singure voci, intrările de voci fiind notate prin cifre, iar încheierile lor prin coroane:

Test de evaluare:

Test 1. Cum putem realiza falsa relație în contrapunctul la 4 voci?

Test 2. Care este ideea generatoare a canonului și a fugii duble a epocii Renașterii?

Rezumatul unității de învățare nr. 3

Contrapunctul izoritmnic – într-o melodie treptat descendentă, după o notă lungă putem avea o notă de pasaj disonantă, pe parte de timp accentuată, ce creează efectul unei întârzieri pregătite prin mers treptat descendent . Intervalele sunt raportate la vocea inferioară. Evoluția 2:1 sau 4:1 nu se realizează alternativ între cele 4 voci

Contrapunct pe cantus firmus – vocea conducătoare (o melodie anticipat aleasă utilizată ca voce de bază) este contrapunctată de alte 3 voci.

Tipuri de imitație în contrapunctul la 4 voci - după criteriul intervalului care desparte intrarea sunetului incipient al rispostei față de cel al propostei, vom putea avea imitații ascendente sau descendente pe toate treptele gamei. Epoca palestriniană preferă imitațiile la primă, cvintă, cvartă și octavă.

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare

Test 1: Prin alternarea unui trison major și minor (sau invers) pe o fundamentală comună; prin succesiunea la interval de 3m superioară sau inferioară a două trisonuri majore;

prin legarea unui trison major de unul minor a căror fundamentale sunt în raport de triton.

Test 2: Imitația dublă.

Lucrare de verificare nr. 3

Realizați un motet la 4 voci, cu structură imitativă, compus din 2 secțiuni. Analize de texte.

Punctajul este: 5 puncte motetul, 4 puncte analizele, 1 punct din oficiu

Lucrarea va fi expediată prin poștă tutorelui pe adresa Academiei de Muzică, menționându-se disciplina, numărul modulului, numărul lucrării de verificare, sau poate fi înmănată personal profesorului.

Bibliografie minimală

1. Eisikovits, M., *Polifonia Barocului, stilul bachian*, Ed. Muzicală, București, 1973
2. Eisikovits, M., *Polifonia vocală a Renașterii, stilul palestrinian*, Ed. Muzicală, București, 1966
3. Toduță, S., *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S.Bach*, vol.I-II-III, București, 1969, 1973, 1978
4. Țăranu, C., *Curs de stilistică muzicală contemporană*, Academia de Muzică "Gh.Dima", Cluj-Napoca, 1986
5. Țăranu, C., *Elemente de stilistică muzicală*, Conservatorul de Muzică "Gh.Dima" Cluj, 1981

Bibliografie generală

1. ***, *Antologie Patestrina*, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, 1978
2. ***, *Ezet ev korusa*, Forrai Miklos gyujtemenye, Budapest, Editio Musica, 1977
3. Comes, Liviu, Ciocan, Dinu, Țuțuianu, Teodor, *Studii de contrapunct. Contrapunctul Palestrinian – 1, 2 și 3 voci*, București, Conservatorul Ciprian Porumbescu, 1976
4. Comes, Liviu, *Lumea polifoniei*, București, Editura Muzicală, 1984
5. Comes, Liviu, *Melodica palestriniană*, București, Editura Muzicală, 1971
6. Comes, Liviu, Nemțeanu-Rotaru, Doina, *Contrapunct*, manual pentru liceele de muzică, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1977
7. Comes, Liviu, Rotaru, Doina, *Tratat de contrapunct vocal și instrumental*, București, Editura Muzicală, 1986
8. Eisikovits, Max, *Polifonia vocală a Renașterii. Stilul palestrinian*, București, Editura Muzicală, 1966
9. Grigoriev, S., Müller, T., *Manual de polifonie*, București, Editura Muzicală, 1963
10. Jeppesen, Knud, *Contrapunctul. Tratat de polifonie vocală clasică*, București, Editura Muzicală, 1967
11. Negrea, Marțian, *Tratat de contrapunct și fugă*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956
12. Voiculescu, Dan, *Antologie corală renașcentistă*, pentru uzul cursului de polifonie, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, 1975