

PETRU STOIANOV
CITIRE DE PARTITURI
Citirea în chei
Ediția a II-a

© Editura Fundației *România de Mâine*, 2009
Editură acreditată de *Ministerul Educației, Cercetării și Inovării*
prin *Consiliul Național al Cercetării Științifice*
din Învățământul Superior

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
STOIANOV, PETRU

Citire de partituri. Citirea în chei, Petru Stoianov.
Ediția a II-a București: Editura Fundației *România de Mâine*, 2009

Bibliogr.

ISBN 978-973-163-491-3

781.24 (075.8)

Reproducerea integrală sau fragmentară, prin orice formă
și prin orice mijloace tehnice, este strict interzisă
și se pedepsește conform legii.

*Răspunderea pentru conținutul și originalitatea textului
revine exclusiv autorului/autorilor.*

Redactor: Constantin FLOREA
Tehnoredactare: Florentina STEMATE
Vasilichia IONESCU
Coperta: Cornelia PRODAN

Bun de tipar: 26.10.2009; Coli tipar: 18
Format: 8/61 × 86

Editura Fundației *România de Mâine*
Bulevardul Timișoara, nr.58, București, Sector 6
Tel./Fax:021/444 20 91; www.spiruharet.ro
e-mail: contact@edituraromaniademaine.ro

UNIVERSITATEA *SPIRU HARET*

PETRU STOIANOV

CITIRE DE PARTITURI
Citirea în chei

Ediția a II-a

EDITURA FUNDAȚIEI *ROMÂNIA DE MÂINE*
București, 2009

Coperta I. JOHANNES OCKEGHEM – *KYRIE DE LA MISSA ECCE ANCILLA DOMINI* Fs. Vatican

Coperta IV. JOSQUIN DE PRES – *KYRIE DE LA MISSA DE BEATA VIRGINE* Fs. Vatican

CUPRINS

<i>Cuvânt-înainte</i>	7
Argument	9
Îndrumări metodice	14
Citirea în chei	14
Capitolul I. Teme de studiu pentru citirea în chei. Două voci	19
A. Cheia Sol cu celelalte chei	19
B. Cheia Fa cu celelalte chei	29
C. Combinarea celorlalte chei	35
Capitolul II. Teme de studiu pentru citirea în chei. Trei voci	53
A. Cheia Sol și Fa cu celelalte chei	53
B. Cheia Sol cu celelalte chei	62
C. Cheia Fa cu celelalte chei	73
D. Combinarea celorlalte chei	85
Capitolul III. Teme de studiu pentru citirea în chei. Cheile unui trio de coarde	97
Capitolul IV. Teme de studiu pentru citirea în chei. Patru voci	111
A. Cheia Sol și Fa cu celelalte chei	111
B. Cheia Sol cu celelalte chei	131
C. Cheia Fa cu celelalte chei	144
D. Combinarea celorlalte chei	157
Capitolul V. Teme de studiu pentru citirea în chei. Cheile unui cvartet de coarde	164
Capitolul VI. Teme de studiu pentru citirea în chei. Cheile vechi corale	182
Capitolul VII. Teme de studiu pentru citirea în chei. Teme pentru aplicarea transpoziției	199
A. Două voci	199
B. Trei voci	213
C. Patru voci	222
Capitolul VIII	
<i>Compozitori – note biografice</i>	229
<i>Dicționar explicativ de termeni muzicali</i>	250
<i>Manuscrise</i>	263
<i>Note</i>	263
<i>Abrevieri</i>	264

Anexe	
Anexa I. Indexul lucrărilor utilizate ca teme de studiu: pe capitole, genuri și forme muzicale	267
Anexa II. Indexul alfabetic al lucrărilor utilizate ca teme de studiu	271
Anexa III. Indexul temelor de studiu: pe forme și genuri muzicale	275
Anexa IV. Indexul alfabetic al compozitorilor cu indicarea lucrărilor utilizate ca teme de studiu pe capitole	280
Anexa V. Indexul alfabetic al compozitorilor cu indicarea temelor de studiu	283
Bibliografie	286
Bibliografie de repertoriu/editori	287

CUVÂNT-ÎNAINTE

În pregătirea unui muzician, în cadrul sistemului academic de învățământ, nu poate să lipsească Citirea de partituri, o disciplină care le deschide studenților o largă perspectivă asupra universului operei muzicale ca atare. Semiografia muzicală, cuprinzând un întreg corpus de semne și coduri grafice necesare în procesul (re)descoperirii unei partituri muzicale, reprezintă background-ul pe care îl utilizează Citirea de partituri. În ultimă instanță, prin citirea unei partituri descifrăm microstructurile de limbaj ale unui opus, îl înțelegem mai bine din punctul de vedere al fluxului sonor propriu-zis, dar și din acela al valorii sale de semnificație.

Volumul CITIRE DE PARTITURI - Citirea în chei semnat de Petru Stoianov, distins compozitor și profesor universitar, Decan al Facultății de Muzică a Universității Spiru Haret din București, reprezintă o realizare de înaltă ținută în acest domeniu al artei muzicale.

Structurat în opt capitole – precedate de un Argument și urmate de Anexe, Bibliografie și Bibliografie de repertoriu/editori – cursul de față aduce o contribuție remarcabilă la explicitarea principalelor elemente care stau la baza acestei discipline complexe, Citirea de partituri, cu accent pe Citirea în chei.

Obiectivele pe care și le stabilește autorul în preambulul lucrării sale au în vedere atât „dezvoltarea capacității de operare cu tehnici specifice, constând în transformarea semnelor grafice în dat sonor pe orizontală, în toate cheile, inclusiv în vechile chei corale”, cât și „dezvoltarea capacității de citire ordonată în același timp pe orizontală și pe verticală, în sisteme de două, trei sau patru portative, fiecare cu informație diferită, în chei diferite”, toate acestea putând fi considerate procese de studiu esențiale în metodică modernă a predării.

Citirea în chei constituie, însă, doar o primă etapă în studiul descifrării unei partituri muzicale. O a doua etapă, la fel de importantă, este cea a Studiului transpoziției.

Cursul de Citire de partituri operează cu elemente de sinteză și cu informații interdisciplinare, muzicianul în formare – care va îmbrățișa fie cariera de profesor, compozitor sau muzicolog, fie pe cea de dirijor sau interpret – putând să ia contact cu ceea ce aș numi „setul de valori” al unei partituri muzicale. Aceasta este studiată – conform metodologiei propuse de cursul universitar semnat de prof. univ. dr. Petru Stoianov – pe toate palierele ei de semnificație: începând cu structurile de limbaj și încheind cu cele care țin de viziunea estetică a compozitorului, de zona stilistică în care acesta se încadrează.

Relevante și demne de apreciat, într-adevăr, în cursul la care ne referim sunt noutatea absolută, nota de originalitate a concepției și a conținutului; o primă coordonată o constituie temele de studiu, inedite în covârșitoarea lor majoritate, teme al căror curs propune inclusiv o parcurgere cronologică a materialului muzical utilizat, încă de la exemple de secol XII.

O altă noutate o reprezintă capitolul dedicat Notelor biografice. Sunt aici prezentate biografii artistice de compozitori începând cu Alexander Agricola (compozitor renescentist, 1445/1446-1506), și încheind cu Adrian Willaert (1490-1562), compozitor flamand din aceeași „epocă de aur a polifoniei vocale”.

Sunt apoi prezentate Manuscrisele cuprinse în colecția de cântece sacre și laice la 3 sau la 4 voci, intitulată Glogauer Liederbuch (apărută în jurul anului 1480), și manuscrisul intitulat Libre Vermell de Montserrat, apărut la Barcelona, la sfârșitul secolului al XIV-lea.

Seria noutăților în materie de elaboare a unui curs universitar de citire de partituri continuă cu un Dicționar explicativ de termeni muzicali. Ideea autorului trebuie salutată tocmai pentru aparatul critic complex, pe care îl pune la dispoziția studenților în încercarea lor de a pătrunde în universul muzical al operei studiate.

Sunt, toate acestea, contribuții de esență la elaborarea unei metodologii de curs moderne, adaptate cerințelor de învățare și de studiu din zilele noastre.

Numai simplul contact auditiv cu o lucrare muzicală nu poate suplini analiza în amănunt a substanței muzicale propriu-zise. De altfel, autorul include în volumul său un corpus de Anexe în care sistematizează lucrările utilizate ca teme de studiu, precum și o bibliografie, inclusiv o bibliografie de repertoriu/editori, orientând demersurile muzicologice ulterioare în direcții clare de acțiune.

Prin apariția acestui curs universitar semnat de unul dintre cei mai reprezentativi profesori de citire de partituri din învățământul superior muzical românesc, studenții au la dispoziție o lucrare definitorie, de mare valoare științifică, care îi va ajuta, sunt convins, să ia contact cu fenomenul muzical în toate coordonatele sale de expresie.

*SORIN LERESCU
București, aprilie 2008*

ARGUMENT

CITIREA DE PARTITURI, fiind una dintre cele mai complexe discipline, și, în egală măsură, o „disciplină muzicală de sinteză teoretică și practică”,¹ este un curs ce are ca obiectiv principal studierea modului de codificare și decodificare a partiturii generale, fie ea corală, camerală, simfonică, vocal-simfonică sau de muzică destinată execuției scenice: lirico-dramatică, dans (balet).

Această disciplină de sinteză vizează asumarea unei tehnici care să permită în același timp rapida decodificare și recompunere a textului muzical în alți parametri decât cei inițial notați în partitură, totuși cu respectarea tuturor indicațiilor de frecvență, metrică, ritmică, dinamică, agogică, expresie.

CITIREA DE PARTITURI este una din puținele direcții de abordare a muzicii care nu se studiază de regulă decât în învățământul muzical universitar, ea presupunând parcurgerea unui stadiu mediu în obiectivarea altor discipline de ale căror cunoștințe de bază se servește.

Mult mai complexă decât disciplinele pentru care semiografia muzicală se exprimă pe o voce – cel mult două – în datele cunoscute ale unei singure chei muzicale (cel mult două), cursul **CITIRE DE PARTITURI** transformă studentul în decodificator al informației muzicale receptate și recodificator instantaneu al acesteia, pe care trebuie să o transmită mai departe.

De aceea, pentru prima ei fază **Citirea în chei** își stabilește următoarele obiective:

- dezvoltarea capacității de operare cu tehnici specifice, constând în transformarea semnelor grafice în dat sonor pe orizontală, în toate cheile, inclusiv în vechile chei corale;
- dezvoltarea capacității de citire, ordonată în același timp pe orizontală și pe verticală, în sisteme de două, trei sau patru portative, fiecare cu informație diferită, în chei diferite.

Competența astfel obținută se constituie în bază pentru pașii următori de studiu, când – în baza asumării principiilor citirii în chei pe două, trei sau patru voci – studentul poate realiza inclusiv transpoziția orală, ca prim pas pentru viitoarea etapă de studiu.

O a doua fază de studiu a citirii de partituri, vizând o complexitate în mod constant crescută a textului muzical, o va constitui **Studiul transpoziției**, etapă superioară a formării viitorului muzician.

Predarea și însușirea bazelor teoretico-practice ale cursului **CITIRE DE PARTITURI** se desfășoară exclusiv individual, ca și unele discipline instrumentale sau canto, urmărind – concomitent cu asimilarea de cunoștințe teoretice și practice noi – dobândirea unor deprinderi și a unei tehnici aparte de interpretare, însușiri proprii, necesare celui care se dedică practicii conducerii formațiilor corale, instrumentale sau celui mai complex instrument: orchestra simfonică sau complexul vocal-simfonic

¹ Giuleanu, Victor, Prefață la *Citire de partituri. Studiul cheilor corale. Texte muzicale din creația românească și universală*, București, 1983, p. 1

Însușirea teoretică și practică a acestui curs îl formează pe muzician, înzestrându-l cu acele calități specifice care îl fac capabil să deslușească și să înțeleagă integral și profund sensul operei muzicale de orice gen: cântec (pe una dar și pe mai multe voci, inclusiv instrumentale), cor (*a cappella*, cu acompaniament sau cu soliști), aranjament instrumental sau vocal-instrumental, lucrare camerală sau simfonică (balet), vocal-simfonică (cantată, oratoriu), operă etc.; ca atare, de informațiile și practica pe care le presupun parcurgerea, însușirea și stăpânirea cât mai aproape de perfecțiune a etapelor acestui curs nu se poate lipsi niciun autentic profesionist în formare, indiferent de formația sa viitoare.

Fiind prin definiție o disciplină de mare complexitate – în care percepția vizuală, audiția internă și realizarea la pian a reducăiei structurilor sonore acționează simultan și sincretic, în continuă și permanentă potențare în scopul restrângerii tuturor traseelor sau a cât mai multor linii melodico-ritmico-armonice, fixate prin semiografie clasică și modernă (sau în combinarea acestor două tipuri fundamentale, cu toate aspectele lor particulare) – *citirea de partituri* contribuie în mod nemijlocit la formarea personalității creatoare a muzicianului cu înaltă calificare profesională, cu activitate în aria vieții cultural-muzicale sau a învățământului formativ.

Ca atare, ea face parte – în mod obișnuit – din programul de studiu al semestrelor terminale de învățământ muzical superior, după ce studenții au parcurs etapa citirii în chei sau – în unele cazuri – chiar în paralel cu perioada în care studenții fac cunoștință cu studiul cheilor corale la disciplina *Teoria muzicii – solfegiu – dictat*; de altfel, la solfegiu, studenții exersează conștientizând și solfegiind (doar pe o singură voce!) aplicarea cunoștințelor dobândite în mod teoretic.

Deoarece cursul *CITIRE DE PARTITURI* contribuie în mare măsură la formarea profilului muzicianului complex, fie el profesor, dirijor, compozitor sau muzicolog (firește, în proporție diferită, de la caz la caz, dar necesarmente indispensabilă fiecărei categorii profesionale din cele mai sus menționate), el a devenit obligatoriu pregătirii de nivel universitar; doar stăpânindu-l cu temeinicie și seriozitate se poate favoriza contactul viu cu opera muzicală, se poate realiza citirea directă a oricărei partituri, de la cele mai simple la cele mai complexe, descoperind astfel procesul de gândire și creație ce a dus la punerea ei în pagină.

De asemenea, între beneficiile aduse studentului de acest curs, nu trebuie neglijat nici acela al dezvoltării memoriei muzicale, al aprecierii corecte a datelor stilistice sau de interpretare din perspectivă proprie a respectivei partituri, date cernute prin propria personalitate a studentului în lumina unui *sumum* de cunoștințe dobândite pe parcursul anilor de formare ca muzician la discipline ca *Teoria muzicii, Istoria muzicii, Armonie, Contrapunct și fugă (Polifonie), Dirijat coral* etc., date întregite de cunoștințe și deprinderi tehnice pianistice, care se vor articula armonios celor ce vor veni să împlinească profilul specializării prin studiul altor discipline: *Forme și analize muzicale, Stilistică muzicală, Estetică muzicală, Teoria instrumentelor și orchestrație* etc.

Doar astfel, procesul ascultării inteligente și conștiente a muzicii – fie că este vorba despre profesorul de muzică, fie că este vorba despre dirijorul de cor, de orchestră, de creatorul de muzică sau de comentatorul acesteia – poate avea și chiar se cere să aibă, într-un procent însemnat, replica recreării parțiale sau integrale a partituri de către cel care o analizează sau doar o ascultă și care se dovedește a fi un muzician avizat, în postura de cercetător activ, de descoperitor al celor mai ascunse intenții încifrate de compozitor în paginile hârtiei cu portative.

Pentru ca procesul stăpânirii citirii de partituri în toate aspectele ei să fie facilitat în mod considerabil, studenții trebuie deprinși să dorească să descifreze și să citească partituri, la început simple, apoi din ce în ce mai complicate, fără a pierde din vedere osatura armonică, punând totodată în valoare factorii de culoare, acele părți ce individualizează articularea discursului muzical în fiecare segment al acestuia, liantul ce asigură interdependența vocilor,

detaliile semnificative sau pasajele în care demersul componistic „se cere” subliniat, evidențiat în prim plan – totul cu respectarea indicațiilor de tempo, de nuanțe sau de „stări” notate de compozitor.

Imperios necesare sunt – după cum consideră marii pedagogi dedicați studierii acestei discipline² – „contactul direct, descifrarea și interpretarea nemijlocită a operei de artă”.

Acest contact direct, la rândul lui, trebuie să fie o preocupare susținută și continuă, dublată de mijloacele mecanice sau electronice ce stau la îndemâna studenților, dar niciodată înlocuită de acestea, pentru că niciun tip de audiție sau vizionare pe casetă video (inclusiv cu partitura în față) a unui concert nu poate ține locul descifrării respectivei partituri la pian.

Tuturor acestora li se poate adăuga – potrivit nivelului de cunoștințe acumulat de student sau capacității sale de sinteză teoretică și redare cu mijloace specifice, pianistice, potrivit și sensibilității proprii – un coeficient variabil de interpretare personală, de trăire afectivă și recrearea partituri, de transmitere a mesajului ideilor muzicale cuprinse în aceasta.

Recrearea partituri la pian prin descifrarea ei oferă studentului, viitor muzician satisfacția descoperirii unor amănunte semnificative, a frumuseții derulării fenomenului muzical, a procedeele realizării muzicale pentru care a optat compozitorul și, mai mult decât atât, a reluării – pe pasaje – a unor fragmente, a stăruirii asupra lor pentru a se putea sonda adâncimea gândului creator.

În acest fel, *CITIREA DE PARTITURI* este dublată și de o privire analitică ce poate conduce la trăirea la alte cote a fenomenului descoperirii și redescoperirii continue, inclusiv a unor trasee ce păreau cunoscute și familiare dar care oferă noi perspective din care pot fi analizate sau din care pot fi făcute legături subtile cu alte coordonate, până atunci neglijate sau lăsate pe alt plan.

Doar așa se poate face o analiză la detaliul semnificant, foarte aproape de a fi exhaustivă, a substanței muzicale, pentru că doar din deseale opriri – cauzate inclusiv de dificultăți de redare tehnică, la pian –, dar și din revenirile frecvente pe aceleași trasee se poate obține tabloul complexe texturi muzicale, dezvăluind, cât mai aproape de adevărul ultim, gândirea compozitorului și maniera sa de instrumentație, de tratare motivică, de intersectare de stări.

Chiar dacă propria execuție poate fi imperfectă, nimic nu se poate compara cu momentul în care lucrarea trece – la propriu – „prin propriile tale degete și care, într-un fel, nu poate fi egalată nici de cea mai strălucită interpretare audiată la pick-up, magnetofon sau radio”.³

Pentru ca acest proces, deosebit de complex, să fie în mod considerabil mai ușor de stăpânit de către student, iar deprinderile pe care le presupune pregătirea studenților să se formeze în mod logic, legic și ritmic, este necesar ca „pașii” să fie foarte judicios gândiți, iar citirea de partituri să urmeze – în mod obligatoriu – un parcurs de la simplu și atractiv la din ce în ce mai dificil și mai incitant, astfel încât învățarea să se poată face exclusiv în mod activ, prin descoperire, oferind studentului satisfacții majore de ordin estetic, demonstrându-i că doar o practică și un exercițiu susținut îl pot pune – fără mijlocitor – în fața frumuseților și bogăției de idei a oricărei lucrări muzicale.

În consecință, materialul muzical aferent parcurgerii etapelor de studiu, așa cum sunt propuse în cursul de față, este de așa manieră conceput și ordonat, încât să ofere satisfacția lucrului direct cu partitura prin rezolvarea celor mai variate situații ce pot fi întâlnite în studiul individual al studentului.

Așadar, cursul este conceput pe linia unei progresii gândite în sensul creșterii dificultății de citire și redare la pian a temelor propuse – în fapt, partituri integrale sau fragmente din

² Grefiens, Vinicius, *Cuvântul autorului*, în *Curs practic pentru citire de partituri. Citirea în chei*, Editura Muzicală, București, 1966, p. 7.

³ Grefiens, Vinicius, *op. cit.*, p. 7.

cunoscute lucrări ale literaturii muzicale ilustrând stiluri, direcții sau perioade ale istoriei muzicii, într-un interval cuprins între secolul XII și secolul XVII⁴.

S-a respectat traiectul însușirii treptate a deprinderilor de citire în chei mergându-se gradat și continuu de la problematici cunoscute, stăpânite către cele noi cu necesara lor fundamentare atât în plan teoretic, cât și ca realizare practică, de la simplu la complex.

În acest fel, orizontul cultural, în general, și cel muzical, în special, al studentului se îmbogățesc substanțial prin parcurgerea „pe viu”, prin experiență personală, a unor partituri despre care a studiat, pe care le-a audiat sau chiar le-a interpretat fie din postura de membru al ansamblului coral, fie din cea practică – dar dintr-o altă perspectivă – cea a dirijorului de formație corală.

Prin conținutul și obiectivele stabilite, cursul de față conferă viitorului muzician statutul de complexitate necesarmente subînțeles, făcându-l pe acesta să tindă în permanență spre definirea cât mai precisă a țărilor sale imediate și de perspectivă, stimulându-i totodată spiritul competitiv, creator în domeniul interpretării muzicale, deschizându-i noi și noi orizonturi în abordarea complexă a fenomenului muzical și lărgindu-i orizontul de cunoaștere și înțelegere.

Mai mult, citirea de partituri îi devine instrument de lucru necesar în cazul în care – dincolo de nevoile sale personale de a parcurge, a analiza și a putea asculta prin contact nemijlocit orice partitură integrală sau pe fragmentele dorite – este nevoie de a exemplifica diferite procedee componistice sau originalitatea opțiunii compozitorului în fața unui auditoriu: comunicări științifice, conferințe, emisiuni de radio sau de televiziune, activitatea de secretariat muzical, cea de îndrumător al unor formații artistice în învățământul muzical sau general la toate nivelurile.

Așadar, partea întâi a cursului de *CITIRE DE PARTITURI* va fi cea a parcurgerii materialului didactic necesar însușirii unei corecte *Citiri în chei*, pornind de la combinația a doar două chei, respectiv cea mai frecventă combinație, întâlnită în partiturile pianistice sau în reducții pentru pian ale tuturor opusurilor destinate unui număr de două sau mai multe instrumente, respectiv întreaga literatură camerală, simfonică, vocal-sinfonică sau cea destinată scenei (dans, balet sau creații lirico-dramatice).

În această etapă, studentului i se cer descifrarea, parcurgerea și stăpânirea unui material didactic format din „teme de studiu” de citire simultană în două chei diferite, în combinații uzuale sau mai puțin uzuale ale acestora, rezultatul final scontat fiind însușirea deprinderilor de citire cursivă și exersarea acestora în sensul dobândirii agilității necesare redării la „prima vista” a oricărei partituri notate în combinațiile respective de chei. Precizăm că, deși, pentru unii studenți, buni „cititori”, a descifra vizual o partitură nu pune reale probleme, același proces, la care se adaugă și etapa secvență contactului vizual respectiv, obligativitatea realizării pianistice poate genera o serie de impedimente, lesne depășite printr-un studiu susținut și continuu.

Deprinderea de a citi bine orice partitură, indiferent de gradul ei de dificultate, este extrem de importantă pentru viitorii muzicieni, deoarece doar așa se poate pătrunde în esența lucrărilor muzicale respective, ei realizând propria lor transcripție pentru pian, inclusiv pentru cazurile în care aceste transcripții nu există încă.

Deoarece cursul de *CITIRE DE PARTITURI* se adresează studenților care au parcurs și parcurg în continuare inclusiv cursul de pian, curs la care se practică citirea în combinația cheilor *Sol* și *Fa*, în prezentul curs nu au fost selectate decât puține exemple în această combinație; ele totuși există pentru a oferi studenților posibilitatea de a cunoaște și un alt repertoriu decât cel uzual instrumental, dar și pentru a le asigura un imbold în studiu.

⁴ În lucrarea de față se abordează problematica citirii în chei la 2, 3 și 4 voci, terminând cu principiile tehnicii de transpoziție orală pe 2, 3 și 4 voci; un alt volum (în programul de studii al ciclului II de studii de masterat) va fi dedicat studiului transpoziției, deci instrumentelor transpozitorii, utilizându-se exemple muzicale din secolele XVIII-XX.

Mai mult chiar, au fost inserate și studii în combinațiile cheilor *Sol – Sol* și *Fa – Fa*.

În concluzie, *CITIREA DE PARTITURI* este o disciplină ce presupune cel puțin trei momente în succesiunea următoare:

a) citirea partituri prin contact exclusiv vizual, fără instrument (ceea ce presupune activarea auzului interior și a capacității de reducere mentală a planurilor orizontale cu sinteza lor pe verticala acordică);

b) realizarea instrumentală, la pian, a citirii oricărei partituri corale, orchestrale sau vocal-orchestrale (ceea ce confirmă inclusiv executantului în ce măsură reprezentarea partituri în auzul interior a fost sau nu fidelă originalului);

c) cunoașterea și stăpânirea altor discipline, anterior studiate sau care se studiază concomitent cu aceasta, și anume:

- bazele cântatului la pian;
- posibilitatea descifrării cu ușurință a partiturilor „la prima vedere” la acest instrument;
- cunoașterea teoriei muzicii și a bazelor solfegiului în chei;
- cunoașterea bazelor armoniei tonale și modale;
- deprinderea de realizare la pian a succesiunilor armonice;
- cunoașterea bazelor gândirii contrapunctului vocal și instrumental;
- deprinderea de realizare la pian a unor planuri polifone;
- cunoașterea principiilor de instrumentație, cu particularitățile tehnice și sonore ale instrumentelor orchestrei simfonice;
- cunoașterea principalelor tipuri de notare pentru instrumentele transpozitorii sau semitranspozitorii.

Tehnica citirii de partituri implică:

a) formarea capacității de gândire rapidă – analitică și sintetică – ce se manifestă concret prin redarea corectă a:

- notelor scrise în diferite chei;
- liniilor melodico-ritmico-armonice dispuse simultan pe mai multe portative în sens omofon sau polifon;
- conținutului muzical notat pentru diferite instrumente transpozitorii;

b) dezvoltarea unei tehnici manuale specifice, utilizându-se cunoștințele dobândite prin studiul pianului sau al altui instrument cu claviatură asemănător pianului, cu posibilități armonice sau polifonice de redare a textului muzical;

c) dezvoltarea și perfecționarea neîntreruptă a auzului interior – pornind de la solfegiu prin armonie, contrapunct (polifonie) și orchestrație –, care duc treptat la capacitatea imaginării conținutului real al textului muzical, reprezentat prin semne grafice (semiografie, codificare). Acest auz interior dezvăluie „cititorului” – chiar și fără producerea concretă a sunetelor – conținutul structurii (oricât de complexă ar fi aceasta), expresivitatea compoziției „citite”.

Însemnătatea studiului citirii de partituri:

a) deschide calea către cunoașterea integrală a operei muzicale și însușirea practică a caracteristicilor stilistice ale creației muzicale universale și românești din toate marile epoci ale istoriei culturilor muzicale, reprezentativă pentru principalele curente, direcții, orientări stilistice sau estetice;

b) abordând, practic, un bogat și extrem de variat repertoriu – ceea ce reflectă corelația dialectică între creația universală și cea națională –, cursul Citire de partituri contribuie la

instruirea și educarea studenților și devenirea lor ca muzicieni profesioniști cu o înaltă calificare profesională, capabili să formeze, la rândul lor, profesioniști meniți să îndrume tinerii porniți pe drumul desăvârșirii lor profesionale ca muzicieni complecși.

Îndrumări metodice

În scopul perfecte înșușiri a deprinderilor corecte privind citirea de partituri, studentul trebuie îndrumat îndeaproape de către cadrul didactic în direcția unei discipline severe în urmărirea orizontalei, a liniei melodice scrise într-o anumită cheie; în cazul în care studiul se face pe două voci, în funcție de nivelul pregătirii pianistice anterioare a studentului, se va trece fie direct la citirea pe cele două voci, fie la citirea lor separat și apoi la asamblarea lor pe fragmente scurte, pe motive sau fraze muzicale, ajungându-se treptat la conjugarea orizontalei cu verticala.

Se va acorda o atenție deosebită respectării indicațiilor de înălțime și de durată a sunetelor, totul în datele păstrării riguroase a tempoului enunțat la începutul piesei sau al temei respective.

Desigur, indicația legată de tempo poate fi, pentru început, eludată, recurgându-se la o mișcare convenabilă celui ce descifrează respectiva partitură; insistăm însă asupra ideii că odată propus, un tempo – oricare ar fi acesta – va fi respectat pe toată durata piesei, iar apoi, prin exerciții repetate, se va ajunge și la redarea tuturor indicațiilor partiturii. Abia atunci când nu se mai simte nicio ezitare sau nicio oprire „de control”, nici una „de pregătire” a salturilor sau a momentelor mai dificile, se poate spune că citirea respectivei teme sau a respectivului fragment a fost o citire perfectă și se poate trece la următoarea piesă. Pentru a obține o astfel de citire continuă, devin obligatorii trecerea, lunecarea privirii spre nota sau notele următoare încă din clipa în care degetele ating clapa (clapele) pentru sunetul dinaintea acesteia sau a acestora, realizându-se astfel dezideratul continuității.

Acțiunii de mai sus trebuie să i se cupleze – în timp – și aceea de lunecare vizuală și pe verticală, de preferință *de jos în sus*, aceeași cu citirea acordurilor în cazul temelor de armonie. În acest fel, privirea va premerge întotdeauna percepției conștiente la nivel mental, care, la rândul ei, premerge realizarea practică, actul citirii prin redarea pianistică.

Cu timpul, prin practicarea acestui timp de acțiune disciplinată, se va ajunge la dorita uniformitate și continuitate a citirii, prin care – dincolo de corecta redare a unui text muzical scris în chei diferite, fie ele și mai puțin uzitate – încep să se creeze reflexe și deprinderi necesare abordării unor partituri din ce în ce mai complexe.

Se recomandă, de asemenea, ca studiul citirii de partituri să se facă în mod ritmic, zilnic cel puțin o jumătate de oră, pentru a se putea acorda ritmul vizual -conștientizare – motoric; în cadrul intervalului de timp afectat studiului, se recomandă reluarea pieselor cunoscute, pentru că doar prin repetare se pot sedimenta informațiile și se pot forma și consolida deprinderile.

Citirea în chei

Am optat pentru combinațiile de chei propuse de magistrala lucrare a celui care mi-a sădit dragostea pentru citirea de partituri și care mi-a îndrumat studiul în anii de formare la Conservatorul bucureștean, maestrul Vinicius Grefiens. Ca atare, însăși suita acestor combinații de chei urmează traseul din *Cursul practic de citire de partituri* editat de domnia sa în anul 1968, volum premiat de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor pentru valoroasa sa contribuție adusă pe această direcție a pedagogiei muzicale românești.

În ceea ce privește exemplele muzicale utilizate în prezentul curs, facem două precizări:

– am căutat să păstrăm titulatura originală a pieselor, așa cum au fost ele preluate din tratate, cursuri sau antologii, editate în țară sau în străinătate;

– pentru fiecare compozitor, gen sau formă muzicală pe care studentul le întâlnește la contactul direct cu partiturile propuse drept material de studiu, am întocmit o scurtă fișă de prezentare, cu scopul declarat de a propune punți interdisciplinare (istoria muzicii universale și românești, forme muzicale, stilistică muzicală etc.).

Explicațiile își au un loc aparte în economia lucrării, ele constituindu-se într-un capitol aparte, ordinea expunerii fiind cea alfabetică.

Revenind la citirea propriu-zisă în chei, trebuie precizat de la bun început că în practică întâlnim un număr de nouă chei cu ajutorul cărora se realizează notarea sunetelor în partitură.

Așadar, pe lângă cele mai uzitate și cunoscute chei, respectiv cheile *Sol* și *Fa*, în cadrul acestui curs studenții fac cunoștință cu încă șapte chei și învață – în cazul în care nu știau deja – numele acestora, nume ce face directă trimitere fie la vocile corale, fie – în cazul cheii *Sol* – la registrul instrumental.

Cele nouă chei întrebuițate se clasifică astfel:

Cinci chei *Do*:

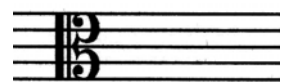
– cheia de *sopran* – notată pe prima linie a portativului



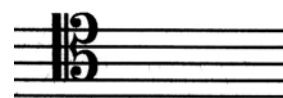
– cheia de *mezzo – sopran* – notată pe linia a doua a portativului



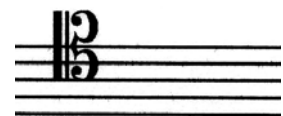
– cheia de *alto* – notată pe linia a treia a portativului



– cheia de *tenor* – notată pe linia a patra a portativului



– cheia de *bariton* – notată pe linia a cincea a portativului



Fiecare din aceste chei indică – prin poziția sa pe portativ – locul notei *Do central*, iar utilizarea lor este necesară pentru a degreva scrierea muzicală de liniuțele suplimentare.



Astfel, plasarea cheii de sopran și a celei de mezzo-sopran pe prima și, respectiv, pe a doua linie a portativului indică, în mod indirect, faptul că notarea sub portativ este minimă.

În schimb, cheile de tenor și bariton, plasate pe liniile a patra și, respectiv, a cincea, induc informația potrivit căreia se preferă notarea pe portativ, conform cu registrul vocii respective. Precizăm că în cazul cheii *Do* pe linia a cincea – cheia de *bariton* –, deși utilizată în veacurile trecute, acum se preferă înlocuirea ei cu cheia *Fa* pe linia a treia a portativului; se poate spune, așadar, că în ceea ce privește cheia de bariton, aceasta se prezintă sub două forme: cheia *Do* pe linia a cincea și cheia *Fa* pe linia a treia.

Cheile *Do* au fost frecvent întrebuințate în trecut exclusiv pentru notarea părților vocale, motiv pentru care se și numesc, în prezent „vechile chei corale”.

Toate registrele vocale, întregul diapazon al vocilor omenești puteau fi notate în cele cinci chei *Do*, la care se adaugă cunoscuta cheie *Fa* pe linia a patra: „cheia de bas”.

Trei din cheile *Do* – mai precis cheile de sopran, de mezzo-sopran și cea de alto – erau utilizate pentru scriitura partiturilor feminine și a vocilor de copii. Facem mențiunea că doar la două dintre ele – cheile de sopran și de alto – se recurgea în mod cvasiobligatoriu în permanență, cheia de mezzo-sopran apărând în partituri doar din când în când, atunci când era cazul.

Pentru vocile bărbățești apăreau în prim plan alte trei chei: cheile *Do* de tenor, de bariton și cheia *Fa* „de bas”; deoarece pentru diapazonul vocii de bariton se prefera cheia *Do* pe linia a cincea; cheia *Fa* pe linia a treia – destinată notării aceleiași voci – avea o mai restrânsă utilizare.

În concluzie, ansamblul obișnuit al celor patru voci omenești se nota în partiturile corale cu ajutorul a trei chei *Do* și a unei chei *Fa*.

Și partiturile instrumentale beneficiau de notare în cheile *Do*; avem în vedere cheia de alto – în care și astăzi se scrie pentru violă, iar în trecut se întrebuința pentru „viola da braccio” sau pentru „viola d’amore” și, uneori, pentru trombon – și cheia de tenor, aceasta din urmă fiind utilizată pentru trombon, fagot, violoncel și, ocazional, pentru contrabas.

Cele două chei *Sol* sunt următoarele:

– cheia de *violină* – pe linia a doua a portativului



– cheia *veche franceză* – pe prima linie a portativului



Prima cheie este deosebit de cunoscută, dată fiind întrebuințarea ei frecventă, mai ales în partiturile contemporane, în această cheie fiind notate pe partitură majoritatea instrumentelor din orchestră – de la cele de suflat (cu excepția fagotului în registrul lui nu foarte înalt) sau percuție (cu excepția timpanelor și a tobei mari) la harpă, pian și violină. Totodată, pentru registrele foarte înalte ale violei, violoncelului și contrabasului se apelează la cheia *Sol*.

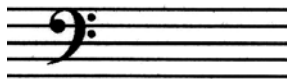
În ceea ce privește partiturile corale, din cea de-a doua jumătate a secolului XIX acestea au început să fie notate majoritar în cheia *Sol* – vocile de sopran, alto și tenor – și *Fa* – vocea de bas.

Menționăm că efectul vocii de tenor este la o octavă în grav față de notarea pe portativ.

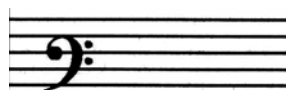
Cazul vechii chei franceze este special, ea fiind extrem de rar întâlnită; cel mai celebru caz îl constituie utilizarea ei în știma celor două flaute din *Concertul brandenburgic nr. 4*, în *Sol major* de Johann Sebastian Bach.

Cele două chei *Fa* sunt următoarele:

– cheia de *bas* – pe linia a patra a portativului



–cheia de *bariton* – pe linia a treia a portativului



Ca și în cazul cheilor *Sol*, și aici una din cheile *Fa*, respectiv cea de *bas*, este mai cunoscută, în special, pianiștilor.

Aceeași cheie are și rol de cheie suplimentară pentru corn și este valabilă pentru clarinetul bas și trombonul bas.

În partiturile vocale, cheia de bas servește la notarea acestei voci, precum și a celei de bariton.

Cheia *Fa* pe linia a treia se întâlnește extrem de rar, ea fiind prezentă exclusiv în vechile partituri corale.

Doar cunoscând și practicând la nivelul cel mai înalt citirea în toate cheile de mai sus, se poate accede la eficiență și perfecțiune în citirea de partituri. Ca atare, studiul disciplinei va pune accent pe dezvoltarea deprinderilor de citire în una, două sau trei chei, în diferitele lor combinații; scopul final este ca citirea în oricare din cheile mai puțin utilizate în practica zilnică să devină la fel de familiară ca și citirea în cheile de violină și bas.

Pentru a spori atractivitatea cursului, între marile sale capitole – respectiv trecerile de la două la mai multe portative – au fost inserate, cu titlu documentar, exemple de scriitură veche (neumatică) utilizată în serviciul liturgic la Basilica San Marco.

Autorul

CAPITOLUL I.
TEME DE STUDIU PENTRU CITIREA ÎN CHEI.
DOUĂ VOCI

A. CHEIA SOL CU CELELALTE CHEI

**"Ave verum"
- Motet -**

Josquin des Pres
(1455? - 1521)

Prima Pars

1



"Madrigal"

Constanzo Festa
(1490 - c.1545)

2

The musical score is written for two staves, Treble and Bass clef, in the key of D major (two sharps) and common time (C). The piece is in 2/4 time. The first system shows measures 2 and 3. The second system shows measures 4 and 5. The third system shows measures 6 and 7. The fourth system shows measures 8 and 9. The fifth system shows measures 10 and 11. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, naturals). The piece is a madrigal, characterized by its secular and often witty lyrics, though the lyrics are not present in this image.



"Per illud ave prolatum"

(fragment final)

Josquin des Pres

3

The first system of musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in common time (C). The music begins with a whole rest on the top staff and a whole note on the bottom staff. The melody on the top staff is: G4 (half), A4-B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (quarter), G4 (half). The bass line on the bottom staff is: G3 (half), A3-B3 (quarter), C4 (quarter), B3-A3 (quarter), G3 (half).

The second system of musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music continues from the first system. The top staff melody is: G4 (half), A4-B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (quarter), G4 (half). The bass line is: G3 (half), A3-B3 (quarter), C4 (quarter), B3-A3 (quarter), G3 (half).

The third system of musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music continues from the second system. The top staff melody is: G4 (half), A4-B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (quarter), G4 (half). The bass line is: G3 (half), A3-B3 (quarter), C4 (quarter), B3-A3 (quarter), G3 (half).

The fourth system of musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music continues from the third system. The top staff melody is: G4 (half), A4-B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (quarter), G4 (half). The bass line is: G3 (half), A3-B3 (quarter), C4 (quarter), B3-A3 (quarter), G3 (half).

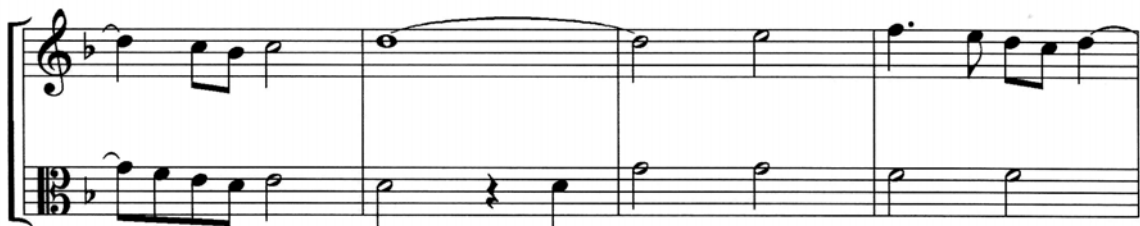
The fifth system of musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music continues from the fourth system. The top staff melody is: G4 (half), A4-B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (quarter), G4 (half). The bass line is: G3 (half), A3-B3 (quarter), C4 (quarter), B3-A3 (quarter), G3 (half).

"Missa Mente tota" - Agnus Dei -

Antoine de Fevin
(1437 - c.1515)

4

II.





"Io son un pelegrin"

- Balatta -

Giovanni da Florentia

(fl.c. 1350)

5

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked with a '3' and a bracket. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It begins with a half note G3, followed by a half note A3, and a half note B3.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked with a '3' and a bracket. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It begins with a half note G3, followed by a half note A3, and a half note B3.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It begins with a half note G3, followed by a half note A3, and a half note B3.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It begins with a half note G3, followed by a half note A3, and a half note B3.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It begins with a half note G3, followed by a half note A3, and a half note B3.



"Imperayritz de la ciutat ioyosa"

- Motet -

Autor necunoscut
(sec. XIV)

6





B. CHEIA FA CU CELELALTE CHEI

"Scribantur"

Orlando di Lasso
(1532 - 1594)

7

The musical score is written for two staves, Treble and Bass, in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The score consists of five systems of music. The first system is marked with a '7' in the left margin. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats). The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth system.

"Farewell too faire" - Madrigal -

John Dowland
(1562 - 1626)

8

The musical score is written for a single melodic line on a two-staff system (treble and bass clef). The time signature is 3/4, and the key signature has one flat (B-flat). The score is divided into five systems. The first system is marked with a large '8' to its left. The music consists of a series of notes and rests, with some accidentals (sharps and naturals) indicating the key signature. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth system.

"Nuper rosarum flores" (fragment)

Guillaume Dufay
(1400 - 1474)

9

The first system of musical notation for 'Nuper rosarum flores' is presented in two staves. The upper staff is in the soprano clef (C1) and the lower staff is in the bass clef (C2). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/2. The music begins with a half note G2 in the bass and a half note G4 in the soprano. The melody in the soprano staff consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2. The bass staff provides a harmonic accompaniment with half notes: G2, Bb2, D3, F3, A3, Bb3, D4, F4, A4, Bb4, D5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2.

The second system of musical notation continues the piece. The soprano staff features a half note G4, followed by quarter notes: A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2. The bass staff continues with half notes: G2, Bb2, D3, F3, A3, Bb3, D4, F4, A4, Bb4, D5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2.

The third system of musical notation continues the piece. The soprano staff features a half note G4, followed by quarter notes: A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2. The bass staff continues with half notes: G2, Bb2, D3, F3, A3, Bb3, D4, F4, A4, Bb4, D5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2.

The fourth system of musical notation continues the piece. The soprano staff features a half note G4, followed by quarter notes: A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2. The bass staff continues with half notes: G2, Bb2, D3, F3, A3, Bb3, D4, F4, A4, Bb4, D5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2.

The fifth system of musical notation continues the piece. The soprano staff features a half note G4, followed by quarter notes: A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2. The bass staff continues with half notes: G2, Bb2, D3, F3, A3, Bb3, D4, F4, A4, Bb4, D5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2.

"Angelica bilita"
- Madrigal -

Francesco Landini
(1325/35 - 1397)

10

The musical score is written for a two-staff instrument, likely a lute or harp, in a 3/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of five systems of two staves each. The first system is marked with a '10' on the left. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats). There are repeat signs at the beginning of the third and fifth systems. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth system.

"Cuatro textos sacros"

- Introduccion libre -

Hildegard von Bingen

(1098 - 1179)

11



"Benedictus"
de la Missa Pange Lingua
(fragment)

Josquin des Pres

12

The musical score is written for two staves in C major, 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), while the second staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is a fragment of the 'Benedictus' from Josquin des Pres's 'Missa Pange Lingua'. The score consists of five systems of two staves each. The first system is marked with the number '12'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, bar lines, and accidentals. The music is written in a style typical of the Renaissance period, with a focus on harmonic structure and melodic lines.

C. COMBINAREA CELOR LĂLTE CHEI
"Hymn"

Orlando di Lasso

13

The musical score consists of five systems of two staves each, written in 15th-century notation. The first system is preceded by the number '13'. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers), rests, and accidentals (sharps, flats). The music is written in a style characteristic of the early 16th century, with a focus on melodic and harmonic development. The first system shows a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff. The subsequent systems continue this pattern, with varying rhythmic patterns and melodic contours. The notation is clear and legible, with a focus on the melodic and harmonic structure of the piece.



"Hodie Cristus natus est"

(fragment)

Heinrich Schutz (1585 - 1672)

14

14

[illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features two staves: a vocal line on a soprano staff (treble clef) and a piano accompaniment line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is simple and folk-like, with the piano accompaniment providing a steady harmonic and rhythmic foundation.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features two staves, a treble staff and a bass staff, both in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score consists of five measures. The first measure has a treble staff with a quarter note G4 and a bass staff with a quarter note G2. The second measure has a treble staff with a quarter note A4 and a bass staff with a quarter note A2. The third measure has a treble staff with a quarter note B4 and a bass staff with a quarter note B2. The fourth measure has a treble staff with a quarter note C5 and a bass staff with a quarter note C3. The fifth measure has a treble staff with a quarter note D5 and a bass staff with a quarter note D3. The score ends with a double bar line.

"In nets of golden wyers"

Thomas Morley
(1557 - 1602)

15

The musical score consists of five systems of two staves each, written in 15th-century notation. The top staff of each system uses a soprano clef (C1) and the bottom staff uses an alto clef (C3). The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers), rests, and accidentals (sharps, naturals). The music is a lute setting, with the upper staff representing the melody and the lower staff representing the lute accompaniment. The first system (measures 15-16) shows the beginning of the piece with a whole note in the upper staff and a half note in the lower staff. The subsequent systems continue the melody and accompaniment, featuring various rhythmic patterns and melodic lines.

A

B



"Dye not beefore thy day"
(fragment)

John Dowland

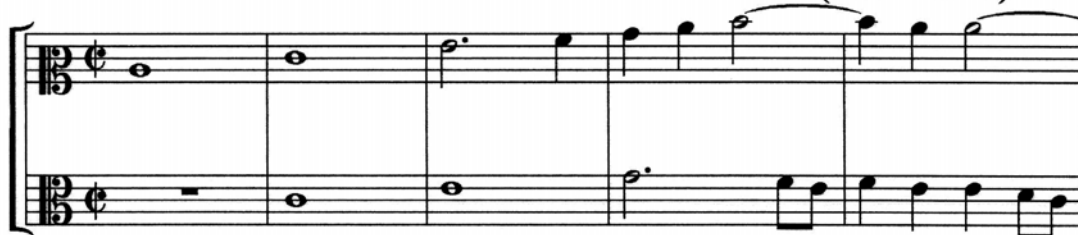
16

The musical score consists of five systems of two staves each, written in 16th-century lute tablature notation. The notation uses letters A-G on the staff lines to represent fret positions, with a key signature of one flat (B-flat). The first system is marked with a large '16'. The music is a fragment of a larger piece, showing a variety of rhythmic values and melodic lines across the two staves.

"Ascendisti in altum"

Adam Gumpelzhaimer
(1559 - 1625)

17





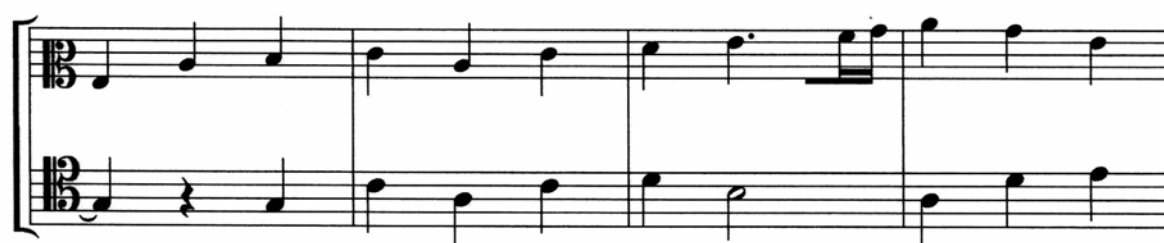
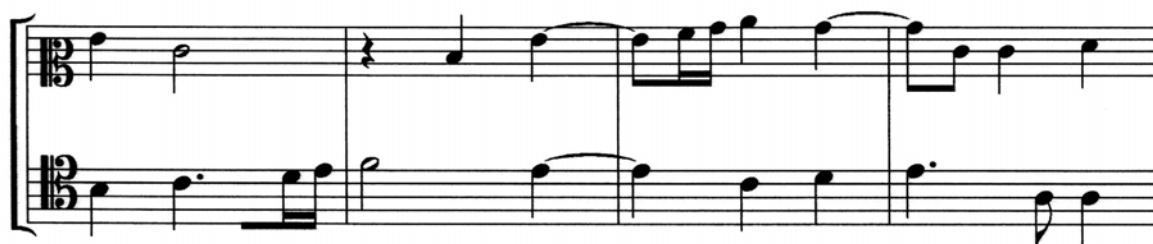
"Missa Sine nomine"

- Agnus Dei II -

Jacob Obrecht
(1430 - 1505)

18





"Nel mezzo" (fragment)

Giovanni da Florentia

19



"Plus dure"

- Virelai -

Guillaume de Machaut
(1300 - 1377)

20

The musical score is written for a Virelai in 13/4 time. It consists of five systems, each with two staves. The first system is marked with a '20'. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers) and rests, with a key signature of one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line and repeat dots in the final measure of the fifth system.

"Domine, non secundum peccata nostra"
(fragment)

Josquin des Pres

Secunda Pars

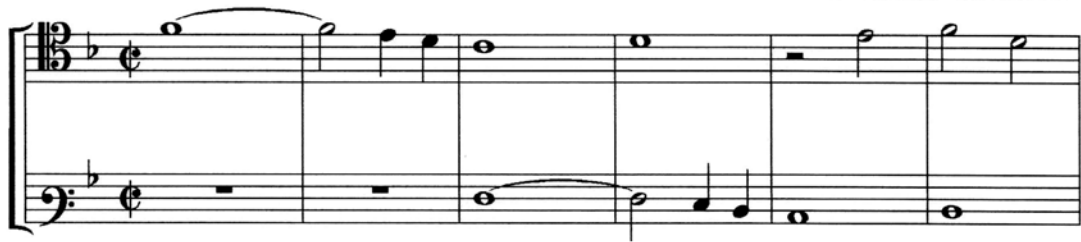
21

The musical score is written for two staves, Treble and Bass, in a 16th-century style. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score consists of five systems of two staves each. The first system begins with a treble clef and a common time signature. The melody in the treble staff features a series of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The second system continues the melody with a more complex rhythmic pattern. The third system shows a change in the bass line, with more active movement. The fourth system features a more intricate melodic line in the treble. The fifth system concludes the fragment with a final cadence, marked by a double bar line and a repeat sign.

"Justi tulerunt spolia impiorum"

Orlando di Lasso

22







LLELUJA - *Canto della Messa dopo la seconda lettura*

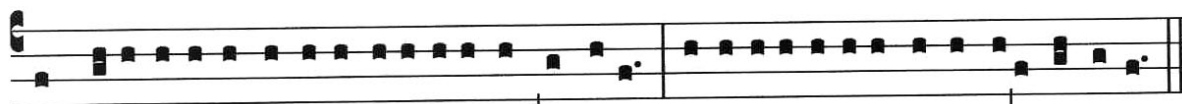
Melodia comune nei repertori liturgici della chiesa romana e ambrosiana
intonazione consigliata: dalla nota **Sol**



l-le-lu-ja, Al- le-lu-ja – Al-le- lu- ja.

Salmodia secondo il tempo liturgico – prima strofa del Salmo:

Tempo pasquale - Ps. 104



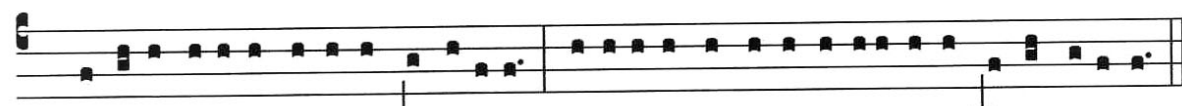
1- Con-fi-te-mi-ni Do-mi-no et in-vo-ca-te no-mene-jus, an-nun-ti-a-te in-ter gen-tes o-pe-ra- e – jus.

Tempo di Natale - Ps. 116



2 - Lau-da-te Do-mi-num om-nes gen-tes, lau-da-te e-um om-nes- po- pu -li

Tempo ordinario - Ps. 96



3 - Do-mi-nus re-gna-vit de-co-rem in-du-tus est, in-du-tus est Do-mi-nus for-ti-tu-di-nem et prae-cin-xit se.

Serviciu liturgic: Basilica di San Marco, Milano – Abația din Chiaravalle, Milano.
Transcriere de Giovanni Vianini, Milano, Schola Gregoriana Mediolanensis, 2002
(Sursa: Canto-Ambrosiano – Spartiti)



AETERNE RERUM CONDITOR

Inno di S. Ambrogio 340 /397 Inno dell'aurora – *Ad galli cantum*

Intonazione consigliata: dalla nota La



1- Ae-ter-ne re-num Con-di-tor, no-ctem di-em que qui re-gis et tem-po-num das tem-po-ra ut al-le-ves fa-sti-di-um.



2- Prae-co di-e-i jam so-nat, no-ctis pro-fun-dae per-vi-gil, no-ctur-na lux vi-an-ti-bus, a no-cte noc-tem se-gre-gans.



3- Hoc ex-ci-ta-tus lu-ci-fer, sol-vit po-lum ca-li-gi-ne, hoc o-mnis er-ro-num co-hors vi-as no-cen-di de-se-rit.



4- Hoc nau-ta vi-res col-li-git, pon-ti-que mi-tes-cunt fre-ta, hoc i-psa Pe-traEc-cle-si-ae, ca-nen-te cul-pam di-lu-it.



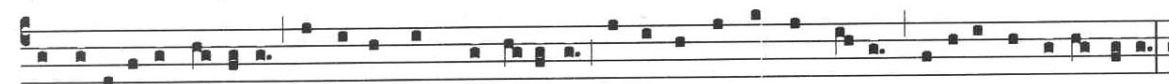
5- Sur-ga-mus er-go stre-nu-e, gal-lus ja-cen-tes ex-ci-tat, et som-no-len-tos in-cre-pat, gal-lus ne-gan-tes ar-gu-it.



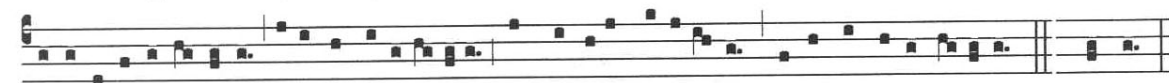
6- Gal-lo ca-nen-te spes-re-dit, ae-gris sa-lus re-fun-di-tur, mu-cro la-tro-nis con-di-tur, la-psis fi-des re-ver-ti-tur.



7- Je-su la-ban-tes re-spi-ce, et nos vi-den-do cor-ri-ge, si re-spi-cis la-psus ca-dunt, fle-tu-que cul-pa sol-vi-tur.



8- Tu lux re-ful-ge sen-si-bus, men-ti-sque som-num di-scu-te, Te no-stra vox pri-mum so-net, et or-a sol-va-mus-ti-bi.



9- De-o Pa-tri sit glo-ri-a, e-ju-sque so-li Fi-li-o, cum Spi-ri-tu Pa-ra-di-to, in sem-pi-ter-na sae-cu-la. A-men

Serviciu liturgic: Basilica di San Marco, Milano – Abația din Chiaravalle, Milano.
Transcriere de Giovanni Vianini, Milano, Schola Gregoriana Mediolanensis, 2002
(Sursa: Canto-Ambrosiano – Spartiti)

Capitolul II

TEME DE STUDIU PENTRU CITIREA ÎN CHEI.

TREI VOCI

A. CHEIA SOL ȘI FA CU CELELALTE CHEI

"Son questi i crespi crini"

Claudio Monteverdi
(1567 - 1643)

1

The musical score is written for three voices (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) in G major (two sharps) and 4/4 time. It consists of three systems of three staves each. The first system is marked with a '1' in a large bracket on the left. The music features various melodic lines and rests across the three voices. The second system ends with a double bar line and repeat signs. The third system also ends with a double bar line and repeat signs.

"Conditor alme siderum"

- Motet -

Guillaume Dufay

2

First system of musical notation, measures 1-4.

Second system of musical notation, measures 5-8.

Third system of musical notation, measures 9-12.

Fourth system of musical notation, measures 13-16.

(fragment)

(1446 - 1506)

[illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features three staves: a treble staff and two bass staves. The key signature has one flat (B-flat). The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the two bass staves. The music is in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have bass clefs and a key signature of one flat. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with a final measure containing a whole note. The accompaniment consists of a series of quarter and eighth notes, with a final measure containing a whole note. The music is written in a simple, clear style.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is written in the bass staves. The music is in 4/4 time. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, then a quarter note B-flat4, and a quarter note C5. The accompaniment starts with a whole note G3 in the first bass staff and a whole note B-flat3 in the second bass staff. The melody continues with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The accompaniment continues with a half note G3, a half note B-flat3, a half note D4, and a half note F4. The melody ends with a quarter note G5, a quarter note F5, a quarter note E5, and a quarter note D5. The accompaniment ends with a half note G3, a half note B-flat3, a half note D4, and a half note F4.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features three staves: a treble staff and two bass staves. The key signature has one flat (B-flat). The melody is in the treble staff, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, then a quarter note C5, and a half note B4. The first bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter notes G3, F3, E3, and D3. The second bass staff has whole rests in the first two measures, followed by a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3. The piece concludes with a final whole note G3 in the second bass staff.

"Uno spirto celeste" - Madrigal -

Giovanni Maria Nanino
(1544? - 1607)

4

The first system of musical notation consists of three staves (treble, alto, and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a series of eighth and quarter notes, with a large number '4' positioned to the left of the staves.

The second system of musical notation continues the piece with three staves. It includes various note values and rests, maintaining the one-sharp key signature and common time.

The third system of musical notation continues the piece with three staves. It features a mix of eighth, quarter, and half notes, with some measures containing rests.

The fourth system of musical notation concludes the piece with three staves. It includes a variety of note values and rests, ending with a double bar line.

"Lauda anima mea dominum"

- Choral -

Jacobus Clemens non Papa
(1510 - 1556)

5

The first system of musical notation consists of three staves (treble, alto, and bass clefs) in G major (one sharp) and common time. The music begins with a five-measure phrase. The treble staff starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, and ends with a half note D5. The alto and bass staves provide harmonic support with various note values including half, quarter, and eighth notes.

The second system continues the musical piece. It features a repeat sign (double bar line with two dots) after the third measure. The melody in the treble staff has a descending line, while the bass staff maintains a steady harmonic accompaniment.

The third system shows further development of the choral texture. The treble staff has a more active melody with eighth and sixteenth notes. The alto and bass staves continue to provide a solid harmonic foundation.

The fourth system concludes the piece. It features long, sustained notes in the treble and alto staves, indicating a final, held chord or phrase. The bass staff continues with a steady accompaniment until the final measure.

"Tanta beltad`e in voi" (fragment)

Constanzo Festa

6

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All staves have a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music begins with a whole rest on the top staff, followed by a half note G4, and then a series of eighth and sixteenth notes across the remaining staves.

The second system continues the musical piece with three staves. It features a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The melody is primarily carried by the top staff, with the middle and bottom staves providing harmonic support.

The third system of the score shows further development of the musical theme. It includes a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The instrumentation remains consistent with the previous systems, using treble, alto, and bass clefs.

The fourth and final system of the fragment concludes the piece. It features a final melodic phrase on the top staff, supported by the middle and bottom staves. The system ends with a double bar line, indicating the end of the musical fragment.

"Soy contento y vos servida"

- Madrigal -

Juan del Encina
(1468 - 1529)

7

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All three staves are in the key of B-flat major (one flat) and common time (C). The music begins with a whole note in the alto and bass staves, followed by a half note in the treble staff. The system concludes with a whole note in the alto and bass staves, and a half note in the treble staff.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All three staves are in the key of B-flat major (one flat) and common time (C). The music begins with a whole note in the alto and bass staves, followed by a half note in the treble staff. The system concludes with a whole note in the alto and bass staves, and a half note in the treble staff.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All three staves are in the key of B-flat major (one flat) and common time (C). The music begins with a whole note in the alto and bass staves, followed by a half note in the treble staff. The system concludes with a whole note in the alto and bass staves, and a half note in the treble staff.

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All three staves are in the key of B-flat major (one flat) and common time (C). The music begins with a whole note in the alto and bass staves, followed by a half note in the treble staff. The system concludes with a whole note in the alto and bass staves, and a half note in the treble staff.



"Al dolor de mi cuidado"

(fragment)

Juan Perez de Gijon
(fl.1460 - 1500)

8

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music is in common time (C). The first staff begins with a whole rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The middle and bottom staves provide a harmonic accompaniment with various note values and rests.

The second system continues the musical piece. The top staff features a long melodic line with several whole notes and a final half note. The middle and bottom staves continue their accompaniment, with the bottom staff showing a steady eighth-note pattern.

The third system shows further development of the melody in the top staff, which includes a half note and a quarter note. The accompaniment in the middle and bottom staves remains consistent with the previous systems.

The fourth system concludes the fragment. The top staff ends with a half note. The middle and bottom staves provide a final accompaniment, with the bottom staff featuring a half note and a quarter note.

B. CHEIA SOL CU CELELALTE CHEI

"Laudate Dominum"

Gregor Aichinger
(1564 - 1628)

9

Musical score for the first system of "Laudate Dominum". It features three staves: a treble staff and two bass staves. The music is in a key with one flat (B-flat) and common time. The first staff begins with a whole rest followed by a half note G4, then a half note A4, and a half note Bb4. The second staff has a whole rest for the first two measures, then a half note G3, a half note A3, and a half note Bb3. The third staff starts with a half note G2, a half note A2, and a half note Bb2, followed by a half note G2, a half note A2, and a half note Bb2. The system concludes with a double bar line.

Musical score for the second system of "Laudate Dominum". It features three staves: a treble staff and two bass staves. The first staff continues with a half note C5, a half note Bb4, and a half note A4, followed by a half note G4, a half note F4, and a half note E4. The second staff continues with a half note G3, a half note A3, and a half note Bb3, followed by a half note G3, a half note A3, and a half note Bb3. The third staff continues with a half note G2, a half note A2, and a half note Bb2, followed by a half note G2, a half note A2, and a half note Bb2. The system concludes with a double bar line.

Musical score for the third system of "Laudate Dominum". It features three staves: a treble staff and two bass staves. The first staff continues with a half note D5, a half note C5, and a half note Bb4, followed by a half note A4, a half note G4, and a half note F4. The second staff continues with a half note G3, a half note A3, and a half note Bb3, followed by a half note G3, a half note A3, and a half note Bb3. The third staff continues with a half note G2, a half note A2, and a half note Bb2, followed by a half note G2, a half note A2, and a half note Bb2. The system concludes with a double bar line.

Musical score for the fourth system of "Laudate Dominum". It features three staves: a treble staff and two bass staves. The first staff continues with a half note E4, a half note D4, and a half note C4, followed by a half note Bb3, a half note A3, and a half note G3. The second staff continues with a half note G3, a half note A3, and a half note Bb3, followed by a half note G3, a half note A3, and a half note Bb3. The third staff continues with a half note G2, a half note A2, and a half note Bb2, followed by a half note G2, a half note A2, and a half note Bb2. The system concludes with a double bar line.

"Missa Secunda"

- Benedictus -

Hans Leo Hassler
(1564 - 1612)

10



"Tria me exhilarant" (fragment)

Johannes Schultze
(1582 - 1653)

11

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All staves have a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music features a mix of whole, half, and quarter notes, with some slurs indicating phrasing.

The second system of musical notation continues the piece with three staves. It includes various rhythmic values and melodic lines across the different clefs.

The third system of musical notation continues the piece with three staves, showing further development of the musical themes.

The fourth system of musical notation concludes the fragment with three staves, featuring a variety of note values and rests.

"De gli occhi"
- Madrigal -

Luca Marenzio
(1553 - 1599)

12

The musical score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) in a key of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The score consists of four systems of three staves each. The first system is labeled with the number '12' on the left. The music features a variety of note values including minims, crotchets, and quavers, with some passages involving beamed sixteenth notes. A repeat sign with first and second endings is present at the end of the second system. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fourth system.

"Veni Creator Spiritus" - fauxbourdon -

Gilles Binchois
(c.1400 - 1460)

13

The musical score is presented in four systems, each containing three staves. The first system is preceded by the number '13'. The notation is as follows:

- System 1:** The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The middle and bottom staves are in alto and bass clefs, respectively, with a 3/4 time signature. The music begins with a series of eighth and quarter notes, followed by a half note and a quarter rest.
- System 2:** Continues the melodic line in the top staff, featuring a half note and a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes.
- System 3:** The top staff features a half note and a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The middle and bottom staves provide harmonic support with various note values.
- System 4:** The final system, ending with a double bar line. It continues the melodic and harmonic development of the piece.

"Rex Virtutis"

Giovanni Pierluigi da Palestrina
(1525? - 1594)

14



Missa "O quam gloriosum"

- Benedictus -

Tomas Luis de Victoria
(1548 - 1611)

15



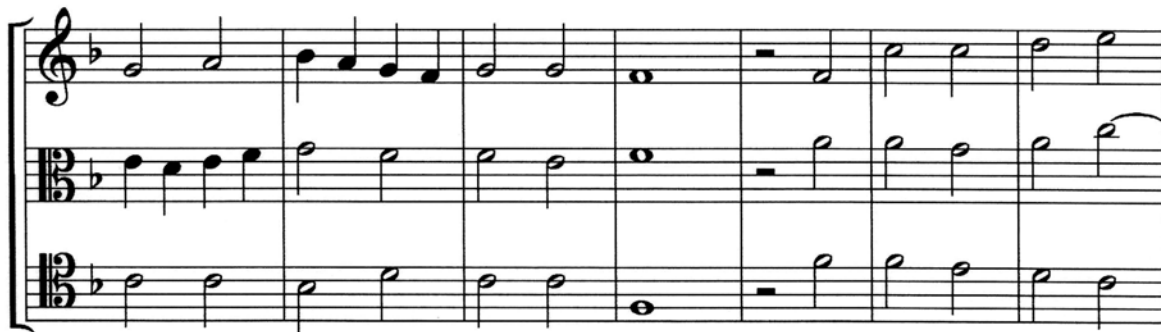


"Nous voyons que le hommes"

(fragment)

Jakob Arcadelt
(1507 - 1568)

16

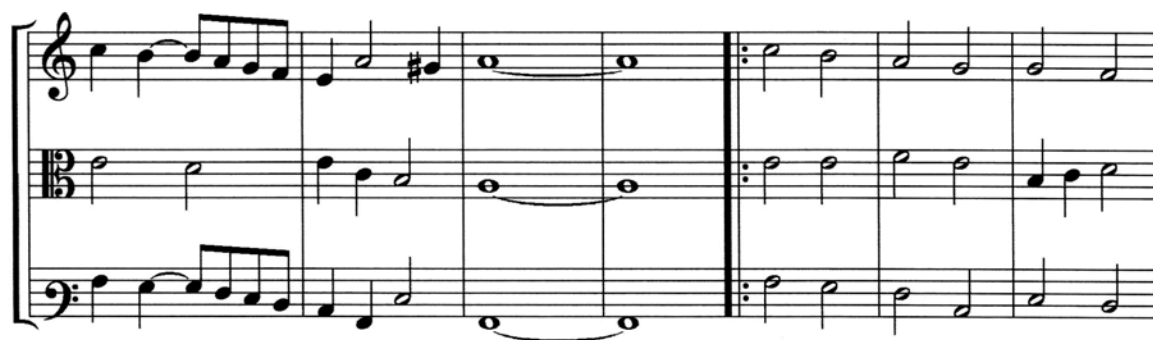


"No debo dar culpa"

- Villancico -

Pedro de Escobar
(1465 - 1535)

17

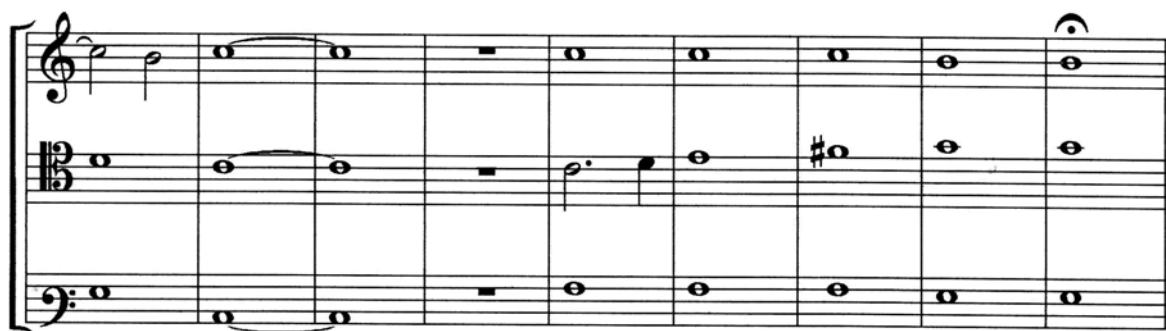
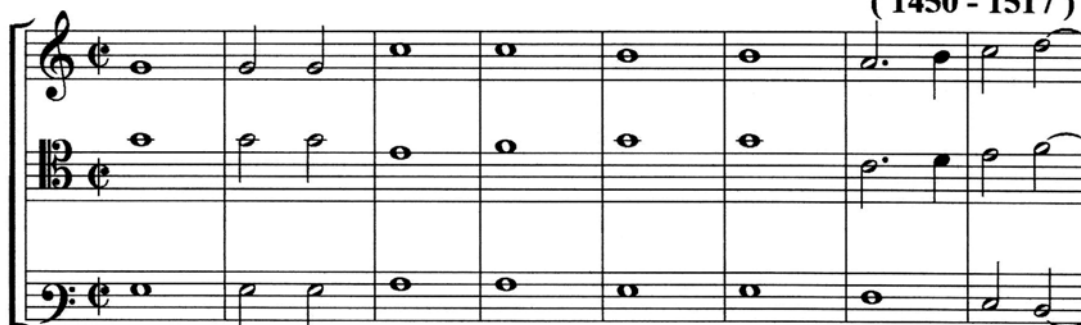


"Fammi una gratia, amore"

- Madrigal -

Heinrich Isaac
(1450 - 1517)

18



C. CHEIA FA CU CELELALTE CHEI

"Al suon"

Felice Anerio
(1560 - 1614)

19



"In tua memoria" (fragment)

Arnold de Lantis
(1380 - 1450)

20

The musical score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) in a 3/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of four systems of three staves each. The first system is labeled with the number '20' on the left. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats). The music is a fragment of a larger piece.

"Valgame, Senora mia"

- Madrigal -

Enrique VIII
(1491 - 1547)

21

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music features a mix of half notes, quarter notes, and eighth notes, with some measures containing rests.

The second system of the musical score consists of three staves. It begins with a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. The music continues with various note values and rests, maintaining the one-flat key signature and common time.

The third system of the musical score consists of three staves. It begins with a repeat sign followed by a first ending bracket labeled '1'. The music continues with various note values and rests, maintaining the one-flat key signature and common time.

The fourth system of the musical score consists of three staves. It begins with a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. The music continues with various note values and rests, maintaining the one-flat key signature and common time.

"Il fait bon aimer l'oiselet"

(fragment)

Antoine de Fevin

22

The musical score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music is in a 16th-century style, featuring a mix of whole, half, quarter, and eighth notes, as well as rests. The first system is marked with the number 22. The score is divided into four systems, each containing three staves. The music is written in a single system, with the first system starting at measure 22. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

"O vos omnes"
(fragment final)

Jacob Obrecht

23

The musical score is presented in four systems, each containing three staves (Soprano, Alto, and Bass). The notation is in mensural style with a common time signature (C). The first system (measures 23-24) shows the beginning of the fragment. The second system (measures 25-26) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 27-28) features a key signature change to one sharp (F#) in the soprano part. The fourth system (measures 29-30) concludes the fragment with a final cadence. The score is written for three voices, with the Soprano part on the top staff, the Alto part in the middle, and the Bass part on the bottom.

"Domine Deus, Agnus Dei"

del himno Gloria in Excelsis Deo

Cristobal de Morales

(1500 - 1553)

24

The musical score is written for three staves (Soprano, Alto, and Bass) in a three-part setting. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score consists of four systems of three staves each. The first system starts with measure 24, indicated by the number '24' to the left. The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with rests and accidentals (sharps and flats). The music is written in a style characteristic of the Spanish Renaissance, with clear phrasing and a balanced distribution of notes across the voices.

"No me digais mal"

- Villancico -

Alonso de Alba
(? - ca.1519)

25

The musical score is written for three staves, likely representing a lute or guitar. The first system begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation consists of eighth and quarter notes. The second system continues the melody and includes a repeat sign at the end. The third system is marked 'Fin' and includes a double bar line. The fourth system is marked 'D.C.' and includes a double bar line. The score is written in a style typical of early 16th-century Spanish lute music.

"Justa fue mi perdicion"

(fragment)

Francisco de la Torre
(1470 - 1520)

26



"Missa pro defunctis" - Offertorium -

Johannes Ockeghem
(1410 - 1497)

27

The image displays a musical score for the Offertorium of the Mass for the Dead by Johannes Ockeghem. It consists of four systems of three staves each, representing a three-part setting. The notation is in mensural style with a 3/4 time signature and a C-clef on the first staff of each system. The first system begins at measure 27, marked with a '27'. The music features a variety of note values including minims, crotchets, and quavers, with some notes beamed together. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system shows a more active texture with frequent sixteenth-note passages in the upper parts. The fourth system concludes the excerpt with sustained notes and a final cadence-like structure.



"Dixi confitebor"

- Motet -

Orlando di Lasso

28

This musical score is for the motet "Dixi confitebor" by Orlando di Lasso, specifically measures 28 through 31. The score is written for three staves, likely representing different vocal parts. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system (measures 28-31) shows a vocal line with a melodic contour that rises and then falls, and a bass line with a more active, rhythmic pattern. The second system (measures 32-35) continues the vocal line with a melodic contour that rises and then falls, and the bass line with a more active, rhythmic pattern. The third system (measures 36-39) shows the vocal line with a melodic contour that rises and then falls, and the bass line with a more active, rhythmic pattern. The fourth system (measures 40-43) shows the vocal line with a melodic contour that rises and then falls, and the bass line with a more active, rhythmic pattern.



D. COMBINAREA CELOR LALTE CHEI

"Benedictus"

Lodovico Viadana
(1564 - 1627)

29



"Ave maris stella" (fragment)

William Byrd
(1540 - 1623)

30

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff begins with a treble clef and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a half note at the end. The middle and bottom staves are in bass clef and contain whole notes and rests, providing a harmonic foundation for the melody.

The second system continues the piece with three staves. The top staff features a melodic line with various note values and rests. The middle and bottom staves provide harmonic support with sustained notes and rests.

The third system of the score shows the continuation of the musical fragment. The top staff has a melodic line, while the middle and bottom staves provide a steady harmonic accompaniment.

The fourth and final system of the score concludes the fragment. It features three staves with a melodic line in the top staff and harmonic accompaniment in the middle and bottom staves.

"Il risentito" - Madrigal -

Giovanni G. Gastoldi
(1556 - 1622)

31



"Wie die Liebe blind ward"

Thomas Morley

32

This musical score is for the piece "Wie die Liebe blind ward" by Thomas Morley. It consists of four systems of three staves each, representing a three-part setting. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. The first system begins with a treble clef on the top staff, while the subsequent systems use alto and bass clefs for the top staves. The score shows measures 32 through 35, with the final measure of the fourth system ending with a repeat sign.



"Farewell my love" (fragment)

Alexander Agricola

33





"Angelus Domini descendit" (fragment final)

William Byrd

34



"Ave Regina Coelorum"

- Motet -

Guillaume Dufay

35



"Missa pro defunctis"

- Graduale -

Giovanni Matteo Asola

(1528? - 1609)

36



"Viel schöner Kunst und Gaben"

(fragment)

Sethus Calvisius
(1556 - 1615)

37



"A solis ortus cardine"

- Motet -

Gilles Binchois

38



Capitolul III
TEME DE STUDIU PENTRU CITIREA ÎN CHEI.
CHEILE UNUI TRIO DE COARDE*

"Royne du ciel"
- Rondeau -

Loyset Compere
(d. 1518)

1

The first system of the musical score for 'Royne du ciel' is written for three staves: Treble, Bass, and Bass. The time signature is common time (C). The Treble staff begins with a G4 quarter note, followed by A4, B4, and a half rest. The Bass staff begins with a whole rest, followed by G2, A2, and B2. The Bass staff continues with a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The system concludes with a quarter note G4 in the Treble, a quarter note A4 in the Bass, and a quarter note B4 in the Bass.

The second system of the musical score continues the piece. The Treble staff features a G#4 quarter note, followed by A4, B4, and a half rest. The Bass staff begins with a G2 quarter note, followed by A2, B2, and a half rest. The system concludes with a quarter note G4 in the Treble, a quarter note A4 in the Bass, and a quarter note B4 in the Bass.

The third system of the musical score continues the piece. The Treble staff features a G4 quarter note, followed by A4, B4, and a half rest. The Bass staff begins with a G2 quarter note, followed by A2, B2, and a half rest. The system concludes with a quarter note G4 in the Treble, a quarter note A4 in the Bass, and a quarter note B4 in the Bass.



(fragment final)

(c. 1460)

2

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (alto clef), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody is simple and folk-like, with a repeating pattern of eighth and quarter notes. The piano accompaniment provides a steady harmonic foundation with chords and single notes. The bass line follows the harmonic structure, often doubling the piano accompaniment or providing a simple bass line.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of three staves: a treble staff (top), an alto staff (middle), and a bass staff (bottom). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The melody is primarily in the treble staff, with the alto and bass staves providing harmonic support. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in alto clef, and a bass line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody is simple and folk-like, with a repeating pattern of eighth and quarter notes. The piano accompaniment provides a steady harmonic foundation with chords and single notes. The bass line follows the vocal melody in a lower register. The score is presented in a clean, black-and-white format with standard musical notation.

"Veni redemptor"

- Organ hymn -

John Redford
(1485 - 1545)

3

The first system of musical notation for the organ hymn "Veni redemptor" by John Redford. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The Treble staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a half note B-flat4, a quarter note C5, a half note B-flat4, a quarter note A4, a half note G4, and a whole rest. The Alto staff begins with a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a half note B-flat3, a quarter note C4, a half note B-flat3, a quarter note A3, a half note G3, and a whole rest. The Bass staff begins with a whole rest, followed by a half note G2, a quarter note A2, a half note B-flat2, a quarter note C3, a half note B-flat2, a quarter note A2, a half note G2, and a whole rest.

The second system of musical notation for the organ hymn "Veni redemptor" by John Redford. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The Treble staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a half note B-flat4, a quarter note C5, a half note B-flat4, a quarter note A4, a half note G4, and a whole rest. The Alto staff begins with a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a half note B-flat3, a quarter note C4, a half note B-flat3, a quarter note A3, a half note G3, and a whole rest. The Bass staff begins with a whole rest, followed by a half note G2, a quarter note A2, a half note B-flat2, a quarter note C3, a half note B-flat2, a quarter note A2, a half note G2, and a whole rest.

The third system of musical notation for the organ hymn "Veni redemptor" by John Redford. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The Treble staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a half note B-flat4, a quarter note C5, a half note B-flat4, a quarter note A4, a half note G4, and a whole rest. The Alto staff begins with a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a half note B-flat3, a quarter note C4, a half note B-flat3, a quarter note A3, a half note G3, and a whole rest. The Bass staff begins with a whole rest, followed by a half note G2, a quarter note A2, a half note B-flat2, a quarter note C3, a half note B-flat2, a quarter note A2, a half note G2, and a whole rest.

The fourth system of musical notation for the organ hymn "Veni redemptor" by John Redford. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The Treble staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a half note B-flat4, a quarter note C5, a half note B-flat4, a quarter note A4, a half note G4, and a whole rest. The Alto staff begins with a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a half note B-flat3, a quarter note C4, a half note B-flat3, a quarter note A3, a half note G3, and a whole rest. The Bass staff begins with a whole rest, followed by a half note G2, a quarter note A2, a half note B-flat2, a quarter note C3, a half note B-flat2, a quarter note A2, a half note G2, and a whole rest.



(fragment)

Guillaume Dufay

4

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of three staves: a treble clef staff for the melody and two bass clef staves for accompaniment. The melody is in G major (one sharp) and 2/4 time. The accompaniment is in a simple harmonic style, with the left hand providing a steady bass line and the right hand playing chords. The score is divided into six measures, with the first measure containing a key signature change from C major to G major.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features three staves: a treble clef staff for the melody and two bass clef staves for accompaniment. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, ending with a whole note rest. The accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a series of chords in the right hand.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features three staves: Treble, Alto, and Bass. The Treble staff has a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The Alto and Bass staves have a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 3/4 time signature. The music is written in a simple, folk-like style with eighth and quarter notes. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the Bass staff.

"Here, lieve Here" - Hymn -

Clemens non Papa

5

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All three staves are in common time (C). The music begins with a half note G4 in the treble, a half note E3 in the alto, and a half note C2 in the bass. The melody in the treble staff moves stepwise: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The accompaniment in the alto and bass staves provides a harmonic foundation with various intervals and rests.

The second system continues the melody and accompaniment. The treble staff features a half note G5, followed by a half note F5, and then a half note E5. The alto and bass staves continue their respective parts, with the bass staff showing a half note C2 and a half note B1.

The third system shows the continuation of the hymn. The treble staff has a half note D5, followed by a half note C5, and then a half note B4. The alto staff has a half note G4, followed by a half note F4, and then a half note E4. The bass staff has a half note D3, followed by a half note C3, and then a half note B2.

The fourth system concludes the hymn. The treble staff has a half note A4, followed by a half note G4, and then a half note F4. The alto staff has a half note E4, followed by a half note D4, and then a half note C4. The bass staff has a half note B3, followed by a half note A3, and then a half note G3. The system ends with a double bar line.

"Balletto di villanelle"

- Madrigal -

Adriano Banchieri

(1568 - 1634)

6

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 3/4. It contains four measures of music. The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature and time signature, also containing four measures of music. A large bracket on the left side groups all three staves together.

The second system of musical notation consists of three staves in the same clefs and key signature as the first system. It contains four measures of music. A large bracket on the left side groups all three staves together.

The third system of musical notation consists of three staves in the same clefs and key signature as the first system. It contains four measures of music. A large bracket on the left side groups all three staves together.

The fourth system of musical notation consists of three staves in the same clefs and key signature as the first system. It contains four measures of music. A large bracket on the left side groups all three staves together.



"Now let us go and bid the morning"

(fragment final)

Thomas Elsbeth

(ca.1555 - 1624)

7

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature 'C'. The middle staff is in alto clef with a common time signature 'C'. The bottom staff is in bass clef with a common time signature 'C'. The music begins with a whole rest on the top staff, followed by a series of eighth and quarter notes across the three staves.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef. The middle staff is in alto clef and changes to a treble clef halfway through the system. The bottom staff is in bass clef. The music continues with various note values and rests.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef. The middle staff is in treble clef and changes to an alto clef halfway through the system. The bottom staff is in alto clef and changes to a bass clef halfway through the system. The music continues with various note values and rests.

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef. The middle staff is in alto clef and changes to a bass clef halfway through the system. The bottom staff is in bass clef. The music concludes with a final cadence.

"Ricercar"
- for instruments -

Adrian Willaert
(1485 - 1562)

8

The image displays a musical score for a piece titled "Ricercar" by Adrian Willaert, specifically for instruments. The score is presented in four systems, each containing three staves (treble, alto, and bass clefs). The time signature is common time (C). The first system is marked with a large '8' on the left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and beams, indicating a complex instrumental composition. The score is written in black ink on a white background.



Alleluia - Candor est lucis aeternae - VII modo - Sap. 7, 26
In Trasfiguratione Domini - Die 6 Augusti

Graduale romano - pagina 585



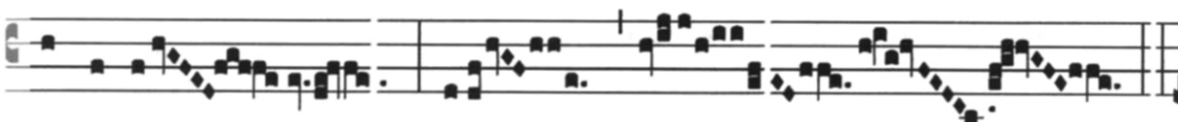
Al-le-----lu-----ja



Can-dor - est lu-----cis ae-ter----- nae spe-cu-lum sine



ma----- cu-la-- et i-ma-----go



Bo-ni-ta-----tis--- il-li-----us (s)



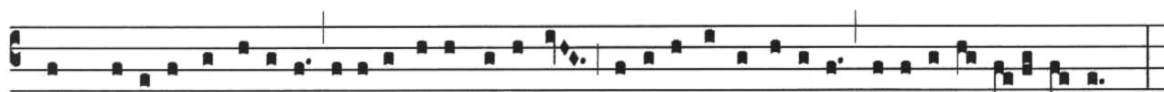
Al-le-----lu-----ja

Transcriere Giovanni Vianini, 2006, Milano, Basilica di San Marco
(Sursa: Canto-Ambrosiano – Spartiti)

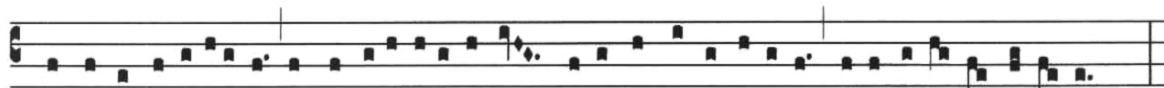
PLENDOR PATERNAE GLORIAE – S. Ambrogio 340 / 397

Inno dell'Aurora – Ad laudes, in Aestate

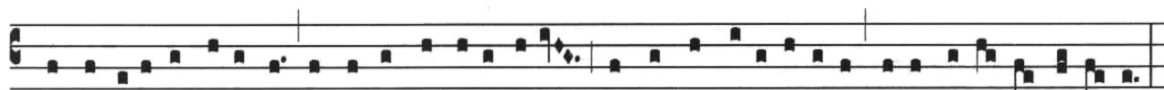
Intonazione consigliata: dalla nota Sol



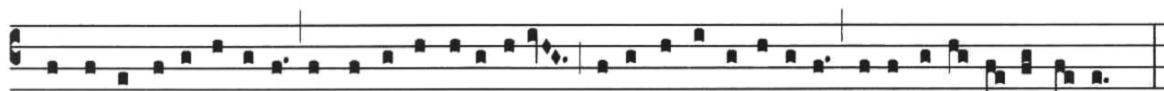
1 – Splen-dor Pa-ter-nae glo-ri-ae, de lu-ce lu-cem pro-fe-rens,-- Lux lu-cis et fons lu-mi-nis, di-em di-es- il-lu-mi-nans.



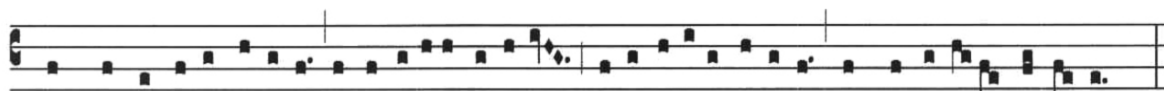
2 – Ve-nu-sque sol il-la-be-re, mi-cans ni-to-re per-pe-ti,--- iu-bar-que San-cti Spi-ri-tus, in-fun-de no-stri-sen-si-bus.



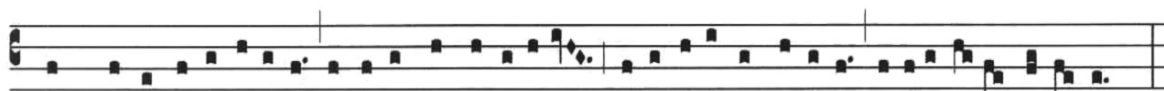
3 – Vo-tis vo-ce-mus et Pa-trem, Pa-trem pe-ren-nis glo-ri-ae,--- Pa-trem po-ten-tis gra-ti-ae, cul-pam re-le-get- lu-bri-cam.



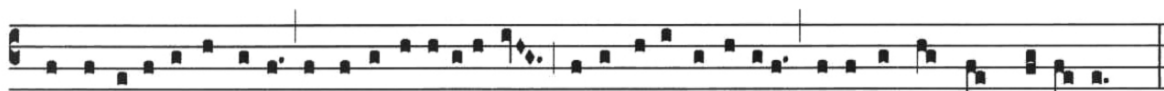
4 – In-for-met ac-tus stre-nu-os, den-tem re-tun-dat in-vi-di, --- ca-sus se-cun-det a-spe-ros, do-net ge-ren-di gra-ti-am.



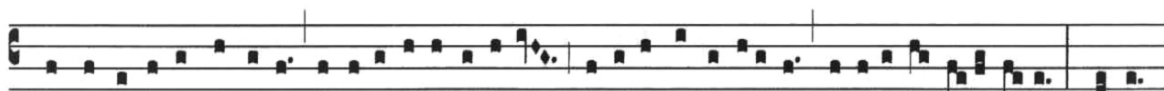
5 – Men-tem gu-ber-net et re-gat, ca-stos fi-de-li cor-po-re,-- Fi-des ca-lo-re fer-ve-at, frau-dis ve-ne-na- ne-sci-at.



6 – Chri-stu-sque no-bis sit ci-bus, po-tu-sque no-ster sit fi-des,-- lae-ti bi-ba-mus so-bri-am, e-bri-e-ta-tem Spi-ri-tus.



7 – Lae-tus di-es hic tran-se-at, pu-dor sit ut di-lu-cu-lum,-- fi-des ve-lut me-ri-di-es, cre-pu-scu-lum-mens- ne-sci-at.



8 – Au-ro-ra cur-sus pro-ve-hit, Au-ro-ra to-tus pro-de-at,-- in Pa-tre to-tus Fi-li-us, Et to-tus in Ver-bo Pa-ter. A- men.

Sursa: Canto-Ambrosiano – Spartiti

Capitolul IV
**TEME DE STUDIU PENTRU CITIREA ÎN CHEI.
PATRU VOCI**

A. CHEIA SOL ȘI FA CU CELELALTE CHEI

"O vos omnes"
(fragment)

Tomas Luis de Victoria

1



"Cantate Domino" (fragment)

Hans Leo Hassler

2

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom two staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The music is written in a 16th-century style, featuring a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and a final measure ending with a double bar line.

The second system of musical notation continues the piece with four staves. It maintains the same key signature and time signature as the first system. The notation includes various rhythmic values and melodic lines across the staves, ending with a double bar line.

The third system of musical notation is the final system on the page, consisting of four staves. It continues the musical fragment with the same key signature and time signature, featuring intricate melodic and rhythmic patterns that conclude with a double bar line.

"Et Filius Datus Est Nobis"

(fragment)

Ludwig Senfl
(1486 - 1542)

3

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melody of eighth and sixteenth notes, including a sharp sign. The second staff is in treble clef with a common time signature, containing a single eighth note. The third staff is in treble clef with a common time signature, containing a single eighth note. The fourth staff is in bass clef with a common time signature, containing a single eighth note.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a common time signature, containing a melody of eighth and sixteenth notes. The second staff is in treble clef with a common time signature, containing a melody of eighth and sixteenth notes. The third staff is in treble clef with a common time signature, containing a melody of eighth and sixteenth notes. The fourth staff is in bass clef with a common time signature, containing a melody of eighth and sixteenth notes.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature, containing a melody of eighth and sixteenth notes. The second staff is in treble clef with a common time signature, containing a melody of eighth and sixteenth notes. The third staff is in treble clef with a common time signature, containing a melody of eighth and sixteenth notes. The fourth staff is in bass clef with a common time signature, containing a melody of eighth and sixteenth notes.



"Descendi in ortum meum"

(fragment final)

John Dunstable

(1390 - 1453)

4

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a 3/4 time signature, containing five measures of whole rests. The second staff is an alto clef with a 3/4 time signature, containing five measures of music: a quarter rest, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note. The third staff is a bass clef with a 3/4 time signature, containing five measures of whole rests. The fourth staff is a bass clef with a 3/4 time signature, containing five measures of music: a quarter rest, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a 3/4 time signature, containing five measures of whole rests. The second staff is an alto clef with a 3/4 time signature, containing five measures of music: a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. The third staff is a bass clef with a 3/4 time signature, containing five measures of whole rests. The fourth staff is a bass clef with a 3/4 time signature, containing five measures of music: a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a 3/4 time signature, containing five measures of music: a quarter rest, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note. The second staff is an alto clef with a 3/4 time signature, containing five measures of music: a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. The third staff is a bass clef with a 3/4 time signature, containing five measures of music: a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. The fourth staff is a bass clef with a 3/4 time signature, containing five measures of music: a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melody of eighth and quarter notes, with a sharp sign on the third measure. The second staff is in alto clef and contains whole rests. The third staff is in alto clef and contains a melody of eighth and quarter notes. The bottom staff is in bass clef and contains whole rests.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melody of eighth and quarter notes. The second staff is in alto clef and contains a melody of eighth and quarter notes. The third staff is in alto clef and contains a melody of eighth and quarter notes. The bottom staff is in bass clef and contains a melody of eighth and quarter notes.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melody of eighth and quarter notes, with a sharp sign on the fourth measure. The second staff is in alto clef and contains a melody of eighth and quarter notes. The third staff is in alto clef and contains a melody of eighth and quarter notes. The bottom staff is in bass clef and contains a melody of eighth and quarter notes.

"Ave Maria"

- Motet -

Jacques Arcadelt

5

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three staves are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music features a series of eighth and quarter notes, with some rests, creating a steady, flowing melody.

The second system of musical notation continues the piece with four staves. The top staff shows a more active melodic line with some sixteenth-note passages. The bottom three staves provide a harmonic foundation with sustained notes and some movement.

The third system of musical notation concludes the piece with four staves. The top staff features a final melodic flourish. The bottom three staves end with sustained notes, providing a calm and resolved conclusion to the motet.



"Sancte Deus" (fragment)

Thomas Tallis
(1505? - 1585)

6

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three staves are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. A large number '6' is positioned to the left of the first staff.

The second system of the musical score consists of four staves, continuing the composition from the first system. It maintains the same key signature and time signature, featuring similar rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

The third system of the musical score consists of four staves, continuing the composition. It features more complex rhythmic figures, including sixteenth-note runs, and concludes with a final measure containing a whole note chord.

"Es ist ein Ros entsprungen"

- Coral -

Michael Praetorius

(1571 - 1621)

7



"Cantate Domino canticum novum"

(fragment)

Heinrich Schutz

8

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the fourth is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/2. The music begins with a whole rest on the first staff, followed by a half note G4, a half note F4, and a half note E4. The second staff has a whole rest, followed by a half note D4, a half note C4, and a half note B3. The third staff has a whole rest, followed by a half note A3, a half note G3, and a half note F3. The fourth staff has a whole rest, followed by a half note E3, a half note D3, and a half note C3.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the fourth is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/2. The music begins with a half note G4, a half note F4, and a half note E4. The second staff has a half note D4, a half note C4, and a half note B3. The third staff has a half note A3, a half note G3, and a half note F3. The fourth staff has a half note E3, a half note D3, and a half note C3.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the fourth is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/2. The music begins with a half note G4, a half note F4, and a half note E4. The second staff has a half note D4, a half note C4, and a half note B3. The third staff has a half note A3, a half note G3, and a half note F3. The fourth staff has a half note E3, a half note D3, and a half note C3.



The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three staves are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is written in a 4/4 time signature. The first staff has a whole rest in the first measure, followed by a half note G4 in the second, a half note F4 in the third, a whole note E4 in the fourth, and a whole rest in the fifth. The second staff has a whole rest in the first measure, followed by a half note G3 in the second, a half note F3 in the third, a whole note E3 in the fourth, and a half note D3 in the fifth. The third staff has a half note G3 in the first, a half note F3 in the second, a half note E3 in the third, a half note D3 in the fourth, and a half note C3 in the fifth. The fourth staff has a half note G2 in the first, a half note F2 in the second, a half note E2 in the third, a half note D2 in the fourth, and a half note C2 in the fifth.



The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three staves are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is written in a 4/4 time signature. The first staff has a whole rest in the first measure, followed by a whole rest in the second, a whole rest in the third, a whole rest in the fourth, and a whole rest in the fifth. The second staff has a whole note G3 in the first, a whole note F3 in the second, a whole note E3 in the third, a whole note D3 in the fourth, and a whole note C3 in the fifth. The third staff has a half note G3 in the first, a half note F3 in the second, a half note E3 in the third, a half note D3 in the fourth, and a half note C3 in the fifth. The fourth staff has a half note G2 in the first, a half note F2 in the second, a half note E2 in the third, a half note D2 in the fourth, and a half note C2 in the fifth.



The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three staves are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is written in a 4/4 time signature. The first staff has a whole rest in the first measure, followed by a half note G4 in the second, a half note F4 in the third, a half note E4 in the fourth, a half note D4 in the fifth, and a whole note C4 in the sixth. The second staff has a half note G3 in the first, a half note F3 in the second, a half note E3 in the third, a half note D3 in the fourth, a half note C3 in the fifth, and a whole note B2 in the sixth. The third staff has a half note G3 in the first, a half note F3 in the second, a half note E3 in the third, a half note D3 in the fourth, a half note C3 in the fifth, and a whole note B2 in the sixth. The fourth staff has a half note G2 in the first, a half note F2 in the second, a half note E2 in the third, a half note D2 in the fourth, a half note C2 in the fifth, and a whole note B1 in the sixth.

"Incipit lamentatio"

- Motet -

Gregorio Allegri
(1588 - 1652)

9





"Missa carminum" - Kyrie -

Heinrich Isaac

10



First system of the musical score. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a single half note (F4) followed by a whole note (F4) with a slur. The second staff is in alto clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a single half note (F4) followed by a whole note (F4) with a slur. The third staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a single half note (F3) followed by a whole note (F3) with a slur. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, and it is empty.



Second system of the musical score. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a half note (F4), a quarter note (G4), a half note (A4), a quarter note (B4), a half note (C5), a quarter note (B4), a half note (A4), and a quarter note (G4). The second staff is in alto clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a half note (F4), a quarter note (G4), a half note (A4), a quarter note (B4), a half note (C5), a quarter note (B4), a half note (A4), and a quarter note (G4). The third staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a half note (F3), a quarter note (G3), a half note (A3), a quarter note (B3), a half note (C4), a quarter note (B3), a half note (A3), and a quarter note (G3). The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a half note (F3), a quarter note (G3), a half note (A3), a quarter note (B3), a half note (C4), a quarter note (B3), a half note (A3), and a quarter note (G3).



Third system of the musical score. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a half note (F4), a quarter note (G4), a half note (A4), a quarter note (B4), a half note (C5), a quarter note (B4), a half note (A4), and a quarter note (G4). The second staff is in alto clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a half note (F4), a quarter note (G4), a half note (A4), a quarter note (B4), a half note (C5), a quarter note (B4), a half note (A4), and a quarter note (G4). The third staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a half note (F3), a quarter note (G3), a half note (A3), a quarter note (B3), a half note (C4), a quarter note (B3), a half note (A3), and a quarter note (G3). The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a half note (F3), a quarter note (G3), a half note (A3), a quarter note (B3), a half note (C4), a quarter note (B3), a half note (A3), and a quarter note (G3).



"Alleluia. Cognoverunt discipuli" (fragment)

William Byrd

11

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three staves are in bass clef. The music is written in a common time signature (C). The first staff begins with a whole note G, followed by a half note A, and then a half note B. The second staff begins with a whole note G, followed by a half note A, and then a half note B. The third staff begins with a whole note G, followed by a half note A, and then a half note B. The fourth staff begins with a whole note G, followed by a half note A, and then a half note B.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three staves are in bass clef. The music is written in a common time signature (C). The first staff begins with a whole note G, followed by a half note A, and then a half note B. The second staff begins with a whole note G, followed by a half note A, and then a half note B. The third staff begins with a whole note G, followed by a half note A, and then a half note B. The fourth staff begins with a whole note G, followed by a half note A, and then a half note B.

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three staves are in bass clef. The music is written in a common time signature (C). The first staff begins with a whole note G, followed by a half note A, and then a half note B. The second staff begins with a whole note G, followed by a half note A, and then a half note B. The third staff begins with a whole note G, followed by a half note A, and then a half note B. The fourth staff begins with a whole note G, followed by a half note A, and then a half note B.

"O Salutaris Hostia"

- Motet -

Pierre de La Rue

(ca.1460 - 1518)

12

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three staves are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first staff contains a melody with eighth and quarter notes. The second staff has a similar melody. The third staff features a long, flowing melodic line with a slur. The fourth staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

The second system of musical notation continues the piece with four staves. The top staff has a more active melody with eighth notes. The second staff continues the harmonic line. The third and fourth staves provide a steady accompaniment with quarter notes and rests.

The third system of musical notation concludes the piece with four staves. The top staff features a final melodic phrase. The second staff has a more complex melodic line with slurs. The third and fourth staves provide a final accompaniment with quarter and eighth notes.



"Almighty and Everlasting God"

(fragment final)

Orlando Gibbons

(1583 - 1625)

13



B. CHEIA SOL CU CELELALTE CHEI

"Complaceat tibi"

Juan Vasquez
(1500 - 1560)

14

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The three lower staves are in bass clef, with the bottom two staves having a double bass clef (F and C lines). The music is written in a style typical of the 16th century, featuring a mix of eighth, sixteenth, and quarter notes, along with rests. The key signature has one sharp (F#).

The second system of the musical score continues the composition with four staves. The notation remains consistent with the first system, using a mix of note values and rests. The key signature of one sharp (F#) is maintained throughout.

The third system of the musical score concludes the piece with four staves. The notation follows the same conventions as the previous systems, ending with a final cadence. The key signature of one sharp (F#) is maintained.

"Magnificat Primi Toni"

- Quia respexit -

Cristobal de Morales

15



First system of the musical score. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The bottom three staves are bass clefs, also with a key signature of one flat. The music begins with a rest in the top staff, followed by a series of notes in the lower staves, including a melodic line in the second bass staff and a more active line in the third bass staff.



Second system of the musical score. It continues the four-staff arrangement. The top staff features a melodic line with a sharp sign at the end. The lower staves provide harmonic support with various rhythmic patterns and rests.



Third system of the musical score. It concludes the section with four staves. The top staff has a melodic line with a sharp sign. The lower staves continue the harmonic texture, ending with a final note in the bottom staff.



"Credo"
- Messa a 4 voci da Cappella -
(fragment)

Claudio Monteverdi

16

The musical score is presented in three systems, each containing four staves. The notation is in G-clef (soprano, alto, and tenor) and F-clef (bass) positions, with a key signature of one flat (B-flat). The first system shows the beginning of the fragment, with the soprano staff starting on a whole note G4. The second system continues the melodic lines, with the soprano staff having a whole rest. The third system shows further development of the vocal parts, with the soprano staff starting on a half note G4. The bass staff in each system provides a harmonic foundation with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.

"St. Matthew Passion"

(fragment)

Orlando di Lasso

17



First system of the musical score, measures 17-22. It features a vocal line in treble clef and three lute lines in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The vocal line begins with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The lute lines provide harmonic support with various rhythmic patterns.



Second system of the musical score, measures 23-28. The vocal line continues with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The lute lines continue with their respective rhythmic patterns, providing a steady accompaniment.



Third system of the musical score, measures 29-34. The vocal line features a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The lute lines continue with their respective rhythmic patterns, providing a steady accompaniment.

"Alleluia"

- Motet -

Andrea Gabrieli

(1510? - 1586)

18



First system of the musical score. It consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests.



Second system of the musical score. It continues the four-staff arrangement. The music includes various rhythmic patterns, including some sixteenth-note runs in the Tenor and Bass staves.



Third system of the musical score. It concludes the piece with a final cadence. The Tenor staff features a long, sustained note in the final measure, while the other staves end with various rhythmic figures.

"O salutaris hostia"

(fragment)

William Byrd

19





"Missa Dies Sanctificatus - Kyrie"

(fragment)

Giovanni Pierluigi da Palestrina

20



First system of the musical score, measures 20-23. It features a vocal line in treble clef and three lute lines in bass clef, all in common time (C). The vocal line begins with a rest in measure 20, followed by a melodic phrase in measures 21-23. The lute lines provide harmonic support with various rhythmic patterns.



Second system of the musical score, measures 24-27. The vocal line continues its melodic phrase, while the lute lines maintain their harmonic accompaniment. The system concludes with a final chord in measure 27.



Third system of the musical score, measures 28-31. This system shows the vocal line and lute lines continuing their respective parts, with the vocal line featuring some more complex rhythmic figures. The system ends with a final measure in measure 31.

"Unus ex discipulus meis"

- Motet -

Tomas Luis de Victoria

21



First system of the musical score, measures 1-6. The score is written for four staves: Soprano (treble clef), Alto (alto clef), Tenor (alto clef), and Bass (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The music features a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests.



Second system of the musical score, measures 7-12. The notation continues with various note values and rests across the four staves.



Third system of the musical score, measures 13-18. The system concludes with a double bar line. The notation includes a variety of rhythmic patterns and rests.

"Agnus Dei" (fragment)

Thomas Morley

22



"Two Alleluia" - Alleluia I -

John Taverner
(1490 - 1545)

23

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three staves are in alto and bass clefs. The music is written in a single system with a common time signature. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some notes beamed together.

The second system of musical notation continues the piece with four staves. It features a variety of note values and rests, with some notes beamed together. The notation is written in a single system with a common time signature.

The third system of musical notation concludes the piece with four staves. It includes various note values, rests, and accidentals, with some notes beamed together. The notation is written in a single system with a common time signature.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The first staff begins with a whole rest, followed by a series of notes. The second staff starts with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The third staff contains whole notes. The bottom staff begins with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with various note values and rests. The first staff begins with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff starts with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The third staff contains whole notes. The bottom staff begins with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music concludes with various note values and rests. The first staff begins with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff starts with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The third staff contains whole notes. The bottom staff begins with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes.

C. CHEIA FA CU CELELALTE CHEI
"Regina Coeli"

Gregor Aichinger

24

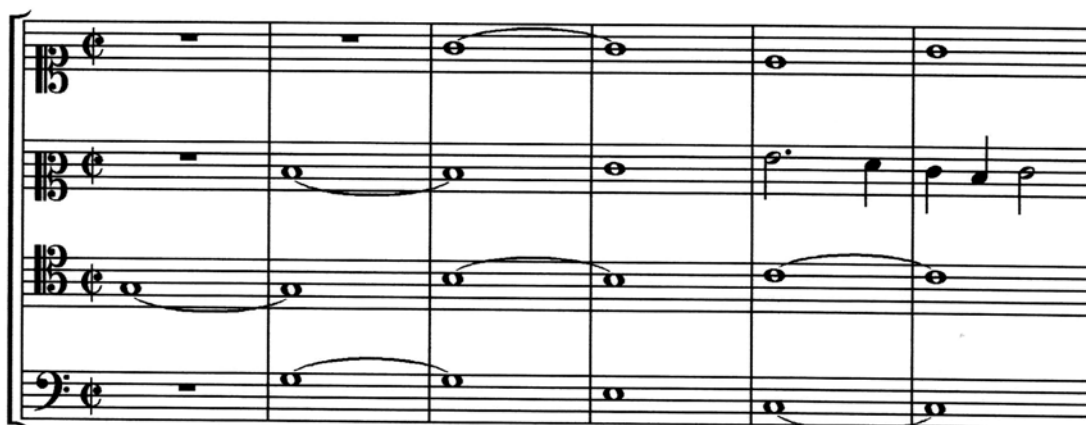
The musical score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) in a key of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. The first system (measures 24-28) shows the vocal parts with a 'Fine' marking at the end of measure 28. The second system (measures 29-33) continues the vocal parts, with a 'D.C. al Fine' marking at the end of measure 33. The third system (measures 34-38) shows the vocal parts with a 'D.C. al Fine' marking at the end of measure 38. The score concludes with a double bar line at the end of measure 38.

"Prophetiae Sibyllarum - II"

- Sibylla Libyca -

Orlando di Lasso

25



First system of the musical score, measures 25-30. It features four staves: three soprano staves (treble clef) and one bass staff (bass clef). The music is in a common time signature (C). The first staff has a whole rest in measure 25, followed by a half note G4 in measure 26, a half note A4 in measure 27, a half note B4 in measure 28, a half note C5 in measure 29, and a half note D5 in measure 30. The second staff has a whole rest in measure 25, followed by a half note G4 in measure 26, a half note A4 in measure 27, a half note B4 in measure 28, a half note C5 in measure 29, and a half note D5 in measure 30. The third staff has a whole rest in measure 25, followed by a half note G4 in measure 26, a half note A4 in measure 27, a half note B4 in measure 28, a half note C5 in measure 29, and a half note D5 in measure 30. The bass staff has a whole rest in measure 25, followed by a half note G3 in measure 26, a half note A3 in measure 27, a half note B3 in measure 28, a half note C4 in measure 29, and a half note D4 in measure 30.



Second system of the musical score, measures 31-36. It features four staves: three soprano staves (treble clef) and one bass staff (bass clef). The music is in a common time signature (C). The first staff has a whole rest in measure 31, followed by a half note G4 in measure 32, a half note A4 in measure 33, a half note B4 in measure 34, a half note C5 in measure 35, and a half note D5 in measure 36. The second staff has a whole rest in measure 31, followed by a half note G4 in measure 32, a half note A4 in measure 33, a half note B4 in measure 34, a half note C5 in measure 35, and a half note D5 in measure 36. The third staff has a whole rest in measure 31, followed by a half note G4 in measure 32, a half note A4 in measure 33, a half note B4 in measure 34, a half note C5 in measure 35, and a half note D5 in measure 36. The bass staff has a whole rest in measure 31, followed by a half note G3 in measure 32, a half note A3 in measure 33, a half note B3 in measure 34, a half note C4 in measure 35, and a half note D4 in measure 36.



Third system of the musical score, measures 37-42. It features four staves: three soprano staves (treble clef) and one bass staff (bass clef). The music is in a common time signature (C). The first staff has a whole rest in measure 37, followed by a half note G4 in measure 38, a half note A4 in measure 39, a half note B4 in measure 40, a half note C5 in measure 41, and a half note D5 in measure 42. The second staff has a whole rest in measure 37, followed by a half note G4 in measure 38, a half note A4 in measure 39, a half note B4 in measure 40, a half note C5 in measure 41, and a half note D5 in measure 42. The third staff has a whole rest in measure 37, followed by a half note G4 in measure 38, a half note A4 in measure 39, a half note B4 in measure 40, a half note C5 in measure 41, and a half note D5 in measure 42. The bass staff has a whole rest in measure 37, followed by a half note G3 in measure 38, a half note A3 in measure 39, a half note B3 in measure 40, a half note C4 in measure 41, and a half note D4 in measure 42.



"Missa Da Pacem - Agnus Dei I"

(fragment)

Josquin des Pres

26



First system of the musical score, measures 26-29. It features four staves: two treble clefs (Soprano and Alto) and two bass clefs (Tenor and Bass). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music includes various note values such as whole, half, quarter, and eighth notes, along with rests.



Second system of the musical score, measures 30-33. It continues the four-staff arrangement. The musical notation includes a variety of rhythmic patterns and rests across the staves.



Third system of the musical score, measures 34-37. It concludes the fragment with four staves of music, featuring a mix of note values and rests.

"Cantate Domino canticum novum"

(fragment)

Jan Pietersson Sweelinck

(1562 - 1621)

27



"Ecce quomodo moritur justus"

- Motet -

Jacob Handl
(1550 - 1591)

28



The first system of musical notation consists of five measures across four staves. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The top two staves are in soprano and alto clefs, and the bottom two are in bass clefs. The melody in the soprano staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line in the bottom staff begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The system concludes with a double bar line.

The second system of musical notation consists of five measures across four staves. The key signature remains three flats. The melody in the soprano staff continues with a half note D5, followed by quarter notes E5, F5, and G5. The bass line continues with a half note D2, followed by quarter notes E2, F2, and G2. The system concludes with a double bar line.

The third system of musical notation consists of five measures across four staves. The key signature remains three flats. The melody in the soprano staff continues with a half note A5, followed by quarter notes B5, C6, and D6. The bass line continues with a half note A1, followed by quarter notes B1, C2, and D2. The system concludes with a double bar line.

"Alma Redemptoris Mater"

(fragment)

Johannes Ockeghem

29

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in soprano and alto clefs, and the bottom two are in bass clefs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The music begins with a rest on the first staff, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff has a whole note rest, followed by a half note and a quarter note. The third and fourth staves have whole note rests, followed by a half note and a quarter note.

The second system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in soprano and alto clefs, and the bottom two are in bass clefs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The music continues with a series of eighth and sixteenth notes. The second staff has a whole note rest, followed by a half note and a quarter note. The third and fourth staves have whole note rests, followed by a half note and a quarter note.

The third system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in soprano and alto clefs, and the bottom two are in bass clefs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The music continues with a series of eighth and sixteenth notes. The second staff has a whole note rest, followed by a half note and a quarter note. The third and fourth staves have whole note rests, followed by a half note and a quarter note.

"Missa El Ojo - Agnus Dei"

(fregment final)

Francisco de Penalosa

(1470 - 1528)

30

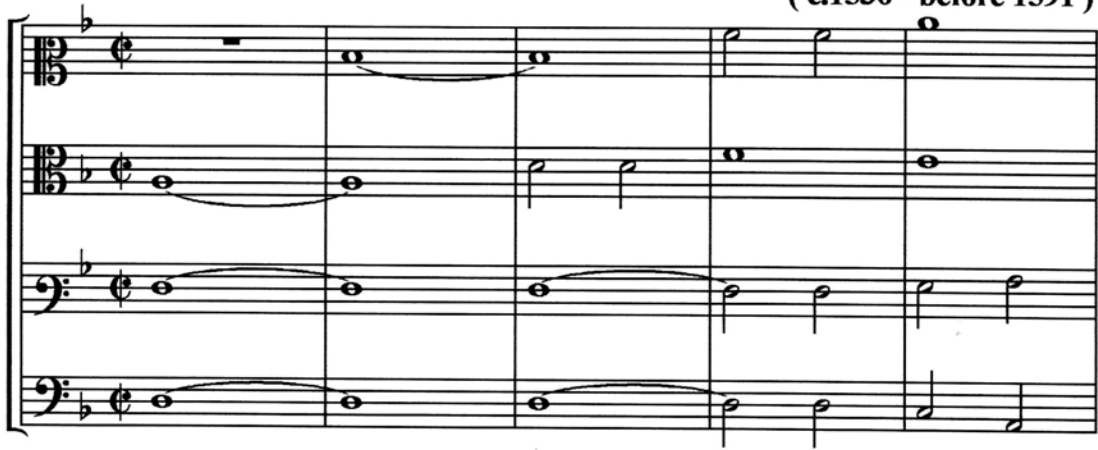
The musical score is presented in three systems, each consisting of four staves. The notation is in a 16th-century style, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The first system begins with a large number '30' to the left of the staves. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers), rests, and phrasing slurs. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes the fragment, ending with a double bar line and a repeat sign. The staves are arranged in a traditional four-part setting format, likely for voices or instruments.

"O Lord the maker"

(fragment)

William Mundy
(c.1530 - before 1591)

31



First system of the musical score, measures 1-5. It features four staves: two soprano staves (treble clef) and two bass staves (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The music consists of whole and half notes, with some notes beamed together. A large bracket on the left side of the first two staves indicates they are part of a single melodic line.



Second system of the musical score, measures 6-10. It continues the four-staff arrangement. The melody in the soprano staves moves through various intervals, including a tritone (F-sharp to B-flat) in measure 8. The bass staves provide a steady accompaniment with whole and half notes.



Third system of the musical score, measures 11-15. The musical texture remains consistent with the previous systems. The soprano staves show more complex rhythmic patterns with beamed eighth notes. The bass staves continue with a simple harmonic support.

The first system of musical notation consists of five measures across four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values (quarter, eighth, and half notes), rests, and a slur over a half note in the second staff of the second measure.

The second system of musical notation consists of five measures across four staves. The notation continues with various note values and rests. A sharp sign (#) appears above a note in the first staff of the second measure, and another sharp sign (#) appears above a note in the second staff of the third measure.

The third system of musical notation consists of five measures across four staves. The notation continues with various note values and rests. Sharp signs (#) appear above notes in the first staff of the first, second, and fourth measures.

"Also hat Gott die Welt geliebt"

(fragment)

Melchior Franck

(c.1580 - 1639)

32



"Stabat Mater"

- Motet -

Estevao de Brito

(ca.1575 - 1644)

33

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in soprano and alto clefs, and the bottom two are in bass clefs. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music features a mix of half notes, quarter notes, and eighth notes, with some rests. A sharp sign (#) appears on the second staff in the fourth measure.

The second system of the musical score continues the composition with four staves. It maintains the same key signature and time signature. The notation includes various note values and rests, with a fermata over a note in the second staff of the final measure.

The third system of the musical score concludes the piece with four staves. It features a double bar line in the middle, indicating a section change or the end of a phrase. The notation includes various note values and rests, with a sharp sign (#) appearing on the second staff in the first measure of the second half.

D. COMBINAREA CELOR LALTE CHEI
"Vere Languores"

Tomas Luis de Victoria

34





"Let Thy Merciful Ears O Lord"

- Anthem -

Thomas Weelkes

(1576 - 1623)

35



"Laudate Nomen Domini"

- Motet -

Christopher Tye
(ca.1505 - 1571)

36



First system of the musical score, measures 1-6. It features four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music begins with a repeat sign. The Soprano staff starts with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Alto staff starts with a whole rest, followed by a half note F#4, a quarter note G4, and a half note A4. The Tenor staff starts with a whole rest, followed by a half note E4, a quarter note F#4, and a half note G4. The Bass staff starts with a whole rest, followed by a half note D3, a quarter note E3, and a half note F3.



Second system of the musical score, measures 7-12. The Soprano staff continues with a whole note B4, a whole rest, and a half note A4. The Alto staff continues with a whole note A4, a whole rest, and a half note G4. The Tenor staff continues with a whole note G4, a whole rest, and a half note F#4. The Bass staff continues with a whole note F3, a whole rest, and a half note E3. The system concludes with a double bar line.



Third system of the musical score, measures 13-18. The Soprano staff continues with a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. The Alto staff continues with a half note D4, a quarter note E4, and a half note F4. The Tenor staff continues with a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3. The Bass staff continues with a half note C3, a quarter note D3, and a half note E3. The system concludes with a double bar line.

The first system of musical notation consists of four staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The music begins with a double bar line and a repeat sign. The melody in the top staff moves from a whole rest to a half note G4, then a half note A4, and continues with eighth and quarter notes. The other staves provide harmonic support with various note values and rests.

The second system of musical notation continues the piece with four staves. The top staff features a half note G4 followed by a whole rest. The middle staves have more active melodic lines, including eighth and quarter notes. The bottom staff continues the bass line with quarter and eighth notes. The system concludes with a double bar line.

The third system of musical notation is the final system on the page, consisting of four staves. The top staff begins with a half note G4 tied to the previous system. The music concludes with a double bar line and repeat signs at the end of each staff. The bottom staff ends with a whole note G2.

"Lobt Gott mit Schall"

(fragment)

Heinrich Schutz

37

The first system of the musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The first staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff begins with a half note F#4, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The third staff begins with a half note E4, followed by quarter notes F#4, G4, and A4. The fourth staff begins with a half note D4, followed by quarter notes E4, F#4, and G4.

The second system of the musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The first staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff begins with a half note F#4, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The third staff begins with a half note E4, followed by quarter notes F#4, G4, and A4. The fourth staff begins with a half note D4, followed by quarter notes E4, F#4, and G4.

The third system of the musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The first staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff begins with a half note F#4, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The third staff begins with a half note E4, followed by quarter notes F#4, G4, and A4. The fourth staff begins with a half note D4, followed by quarter notes E4, F#4, and G4.

"Missa Iste confesor "

- Kyrie -

Giovanni Pierluigi da Palestrina

38



Capitolul V

TEME DE STUDIU PENTRU CITIREA ÎN CHEI.

CHEILE UNUI CVARTET DE COARDE**

"Gloria"

- Qui tollis peccata mundi -

(fragment final)

Antonio Vivaldi
(1678 - 1741)

1



"Crux Fidelis"

- Motet -

King John IV of Portugal
(1603 - 1656)

2

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is common time (C). The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The first staff begins with a quarter note G#4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second staff begins with a quarter note G#3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The third staff begins with a quarter note G#2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. The fourth staff begins with a quarter note G#1, followed by a quarter note A1, a quarter note B1, and a quarter note C2.

The second system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is common time (C). The music continues with a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The first staff begins with a quarter note G#4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second staff begins with a quarter note G#3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The third staff begins with a quarter note G#2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. The fourth staff begins with a quarter note G#1, followed by a quarter note A1, a quarter note B1, and a quarter note C2.

The third system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is common time (C). The music continues with a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The first staff begins with a quarter note G#4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second staff begins with a quarter note G#3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The third staff begins with a quarter note G#2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. The fourth staff begins with a quarter note G#1, followed by a quarter note A1, a quarter note B1, and a quarter note C2.



(fragment)

(1634 - 1704)

The image shows a musical score for 'The Bird Song' by John Dowland. The score is written for a lute, with a treble staff and a bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lute tablature is written on a line above the treble staff, using letters A through G to represent frets. The melody is primarily in the treble staff, with some bass line accompaniment. The piece is in a 16th-century style, characterized by its simple, elegant lines and the use of lute tablature.

[illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music is written in a simple, folk-like style with various note values and rests. The first staff has a whole rest in the first measure, followed by eighth and quarter notes. The second staff has eighth and quarter notes, with a sharp sign before the second measure. The third staff has a half note, a quarter note, and a half note with a sharp sign. The fourth staff has a half note, a quarter note, and a half note. The music ends with a double bar line.



"My God, my God, look upon me" (fragment final)

John Blow
(1648 - 1708)

4

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The first five measures show mostly rests, with some notes appearing in the bass staves. The sixth measure features a whole note in the second staff and a half note in the third staff.

The second system of musical notation consists of four staves. It continues the melody from the first system. The top staff has a series of eighth and sixteenth notes. The second staff has a series of eighth notes. The third staff has a series of eighth notes. The fourth staff has a series of eighth notes. The system ends with a double bar line.

The third system of musical notation consists of four staves. It continues the melody from the second system. The top staff has a series of eighth and sixteenth notes. The second staff has a series of eighth notes. The third staff has a series of eighth notes. The fourth staff has a series of eighth notes. The system ends with a double bar line.

"Magnificat" (fragment)

Johann Pachelbel
(1653 - 1706)

5

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music begins with a rest on the first staff, followed by a series of eighth and quarter notes across the four staves.

The second system of musical notation continues the piece with four staves. The notation features a mix of eighth and quarter notes, maintaining the 3/4 time signature and one-sharp key signature.

The third system of musical notation concludes the fragment with four staves. It includes a final measure with a whole note and a quarter rest, indicating the end of the piece.

"Alleluia" - Sacred, Anthem -

Henry Purcell
(1659 - 1695)

6

The first system of the musical score for 'Alleluia' by Henry Purcell. It consists of four staves: two treble clefs (Soprano and Alto) and two bass clefs (Tenor and Bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music is written in a simple, homophonic style with quarter and half notes.

The second system of the musical score. It continues the melody from the first system, maintaining the same four-staff structure and key signature. The music features a mix of quarter and half notes, with some accidentals (sharps) appearing in the Soprano and Alto parts.

The third system of the musical score. It continues the melody, with the Soprano and Alto parts showing more complex rhythmic patterns including eighth notes. The Tenor and Bass parts remain primarily quarter and half notes. The system concludes with a double bar line.



"Exultate Deo"

(fragment)

Alessandro Scarlatti
(1660 - 1725)

7

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. All staves are in common time (C). The music begins with a whole note G4 in the top staff, followed by a half note A4, and then a half note B4. The second staff has a whole rest, followed by a half note G3, a half note F3, and a half note E3. The third staff has a whole rest, followed by a half note D3, a half note C3, and a half note B2. The fourth staff has a whole rest, followed by a half note A2, a half note G2, and a half note F2. The system ends with a double bar line.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. All staves are in common time (C). The music begins with a whole note G4 in the top staff, followed by a half note A4, and then a half note B4. The second staff has a whole rest, followed by a half note G3, a half note F3, and a half note E3. The third staff has a whole rest, followed by a half note D3, a half note C3, and a half note B2. The fourth staff has a whole rest, followed by a half note A2, a half note G2, and a half note F2. The system ends with a double bar line.

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. All staves are in common time (C). The music begins with a whole note G4 in the top staff, followed by a half note A4, and then a half note B4. The second staff has a whole rest, followed by a half note G3, a half note F3, and a half note E3. The third staff has a whole rest, followed by a half note D3, a half note C3, and a half note B2. The fourth staff has a whole rest, followed by a half note A2, a half note G2, and a half note F2. The system ends with a double bar line.

"Regina caeli"

- Motet -

Antonio Lotti
(1667 - 1740)

8

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The time signature is common time (C). The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The melody is primarily in the upper staves, with the lower staves providing harmonic support.

The second system of musical notation continues the piece with four staves. It maintains the same clef and time signature as the first system. The musical texture is consistent, with the upper staves carrying the main melodic lines and the lower staves providing a steady harmonic foundation.

The third system of musical notation concludes the piece with four staves. The notation follows the same conventions as the previous systems. The final measures show a clear resolution of the musical phrases, with the melody coming to a rest on the final note of the system.

The first system of musical notation consists of five measures across four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first measure contains a whole rest on the top staff and a whole note on the bottom staff. The subsequent measures contain various eighth and quarter notes, with some accidentals (sharps and naturals). The fifth measure contains whole rests on all staves.

The second system of musical notation consists of five measures across four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first measure contains a whole rest on the top staff and a whole note on the bottom staff. The subsequent measures contain various eighth and quarter notes, with some accidentals (sharps and naturals). The fifth measure contains whole rests on all staves.

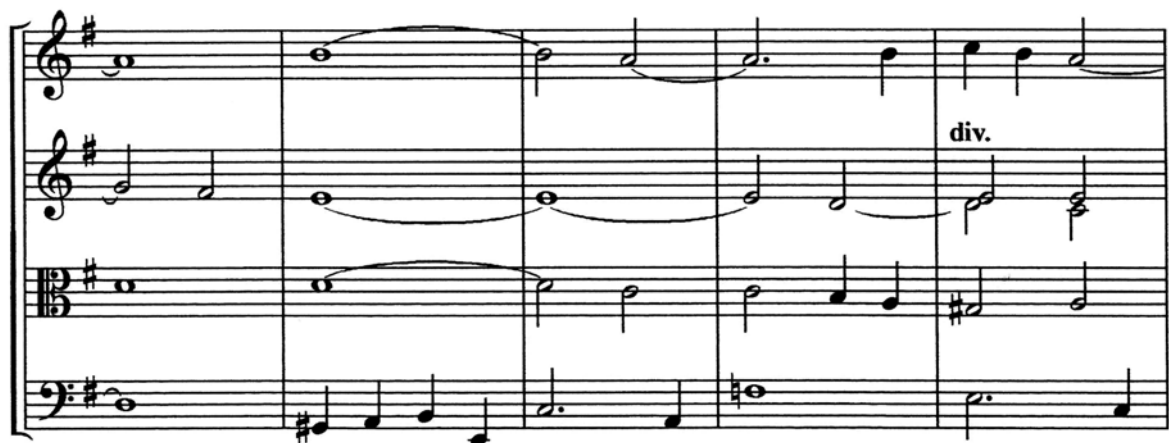
The third system of musical notation consists of five measures across four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first measure contains a whole rest on the top staff and a whole note on the bottom staff. The subsequent measures contain various eighth and quarter notes, with some accidentals (sharps and naturals). The fifth measure contains whole rests on all staves.

"Kyrie"

from Messe pour les convents

Francois Couperin
(1668 - 1733)

9



First system of a musical score in G major (one sharp). It consists of four staves. The first staff has a treble clef, the second and third have a treble clef, and the fourth has a bass clef. The word "unitti" is written above the second staff in the third measure. The music features various note values including half notes, quarter notes, and eighth notes, with some measures containing rests.

Second system of the musical score, continuing the four-staff arrangement in G major. The notation includes a variety of rhythmic patterns and rests across the staves.

Third system of the musical score, concluding the piece. It features the same four-staff layout in G major. The word "div." is written above the second staff in the final measure. The system ends with a double bar line.

"Benedictus"

dalla Messa quatuor vocum

Domenico Scarlatti
(1685 - 1757)

10

The first system of the musical score for 'Benedictus' by Domenico Scarlatti. It consists of four staves: two treble clefs (Soprano and Alto) and two bass clefs (Tenor and Bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The Soprano part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The Alto part starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and Bb4, and a quarter note C5. The Tenor part has a half rest followed by a quarter note G3, then quarter notes F3, E3, and D3. The Bass part also has a half rest followed by a quarter note G2, then quarter notes F2, E2, and D2.

The second system of the musical score. The Soprano part continues with a half note A4, followed by quarter notes Bb4 and C5. The Alto part has a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and Bb4, and a quarter note C5. The Tenor part has a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3. The Bass part has a half note G2, followed by quarter notes F2, E2, and D2.

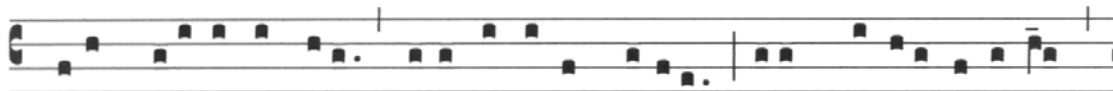
The third system of the musical score. The Soprano part has a half note A4, followed by quarter notes Bb4 and C5. The Alto part has a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and Bb4, and a quarter note C5. The Tenor part has a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3. The Bass part has a half note G2, followed by quarter notes F2, E2, and D2.



DEUS CREATOR OMNIUM*

Inno di S. Ambrogio 340 /397 - "Ad horam incensi" ad vespas - die Dominico

Intonazione consigliata: dalla nota Sol (intervallo si bemolle)



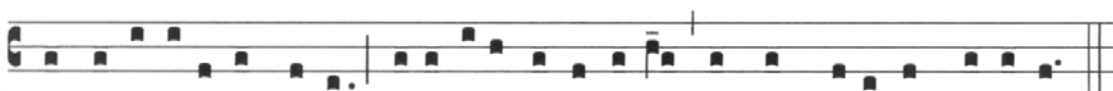
1- De-ús cre-a-tor ómni-um, po-líque rector, vésti-ens di-ém de-coro lúmi-ne,



noctém so-po-ris grá-ti-a, 2- Artús so-lu-tos út qui-es reddát la-bo-ris ú-su-i,



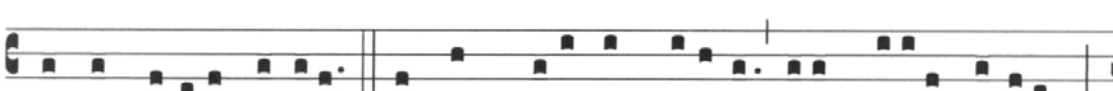
mentésque fessas állevet, luctúsque solvat ánx-i-os: 3- Gratés peracto jám di-e,



et nóctis exortú pre-ces, vo-tí re-os ut ádjuves, hymnúm canentes, sólvimus.



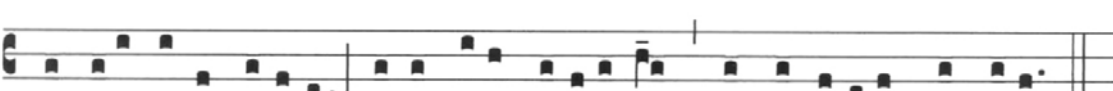
4- Te córdis ima cóncinant, te vóx sonora cóncrepet, te dí-ligat castús amor,



te méns adoret sóbri-a. 5- Ut cúm profunda cláuse-rit, di-ém caligo nócti-um,



fidés te-nebras nésci-at, et nóx fi-de re-lú-ce-at. 6- Dormíre mentem né si-nas,



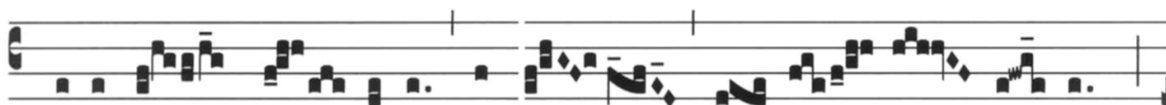
dormíre culpa nóve-rit, castós fides refríger-ans somní vaporem témperet.

*fragment

DOMINE VIRTUS SALUTIS MEAE

Responsorio in coro (o in corona – in cerchio) – Ambrosiano

Liturgia della chiesa milanese



Dómi-ne, Dó- mi-ne, vir-tus sa- lú- tis me- ae,



O búm-bra ca-put me- um * in di- e



bel- li. ¶ Non tra-das me, Dó- mi- ne, a de-si-dé-ri- o me- o



pecca- tó- ri. Co-gi-tavé-runt advérsus me : non me de-re- lín - quas,



in di- e bel- li. *Da capo: Domine...*

Basilica di San Marco – Abația din Chiaravalle, Milano
Transcriere de Giovanni Vianini, 2006, Milano (Sursa: Canto – Ambrosiano – Spartiti)

Capitolul VI
TEME DE STUDIU PENTRU CITIREA ÎN CHEI.
CHEILE VECHI CORALE***

"Weihnachts - Oratorium"
- Nr.53. Choral -

Johann Sebastian Bach
(1685 - 1750)

(Mel: "Gott des Himmels und der Erden")

1



"Ehre sei dir, Christe"

Final Chorus from - St. Matthew Passion -
(fragment)

Heinrich Schutz

2

The musical score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and four instruments (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The score is divided into three systems, each containing four staves. The first system shows the beginning of the piece, with the Soprano and Alto parts starting with a half note G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Tenor and Bass parts enter with a half note G3. The instrumental parts provide a rhythmic foundation with various patterns of eighth and sixteenth notes. The second system continues the vocal and instrumental lines, with the Soprano and Alto parts featuring more complex melodic lines. The third system concludes the fragment, with the vocal parts ending on a half note G4 and the instrumental parts providing a final rhythmic flourish.

Henry Purcell

3

Henry Purcell

The Rose Tree

3/4

B-flat major

Handwritten musical score for three staves. The music is in 3/4 time and B-flat major. The first staff has a treble clef and a 15-measure rest. The second staff has a treble clef. The third staff has a bass clef. The music is written in a simple, elegant style with many eighth and sixteenth notes.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of four staves. The first three staves are for vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor) and the fourth staff is for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The melody is simple and catchy, with a chorus that repeats. The piano accompaniment provides a steady harmonic foundation.

[illegible]

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and an eighth note G5. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and an eighth note G5. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and an eighth note G5. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4.

"Ad te Domine levavi animam meam"
(fragment final)

Alessandro Scarlatti

4



First system of the musical score, measures 1-5. It features four staves: three treble clefs and one bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music consists of quarter and eighth notes, with some rests in the upper staves.



Second system of the musical score, measures 6-10. It continues with the same four-staff arrangement. Measures 6-7 show a melodic line in the first treble staff with a slur. Measures 8-10 show more complex rhythmic patterns, including a triplet in the first treble staff.



Third system of the musical score, measures 11-15. It continues with the same four-staff arrangement. Measures 11-12 show a melodic line in the first treble staff with a slur. Measures 13-15 show more complex rhythmic patterns, including a triplet in the first treble staff.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, a half note C5, and a half note D5. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a half note G4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, and a half note D5. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a half note G4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, and a half note D5. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a half note G3, a half note A3, a half note B3, a half note C4, and a half note D4.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a half note G4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, and a half note D5. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a half note G4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, and a half note D5. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a half note G4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, and a half note D5. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a half note G3, a half note A3, a half note B3, a half note C4, and a half note D4.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a half note G4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, and a half note D5. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a half note G4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, and a half note D5. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a half note G4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, and a half note D5. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a half note G3, a half note A3, a half note B3, a half note C4, and a half note D4.

"Gloria - Et in terra pax hominibus" (fragment final)

Antonio Vivaldi

5

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. All staves are in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The first staff begins with a whole rest, followed by a half note D, a quarter note E, a half note F#, a quarter note G, a half note A, a quarter note B, a half note C, and a quarter note D. The second staff begins with a whole rest, followed by a half note D, a quarter note E, a half note F#, a quarter note G, a half note A, a quarter note B, a half note C, and a quarter note D. The third staff begins with a whole rest, followed by a half note D, a quarter note E, a half note F#, a quarter note G, a half note A, a quarter note B, a half note C, and a quarter note D. The fourth staff begins with a whole rest, followed by a half note D, a quarter note E, a half note F#, a quarter note G, a half note A, a quarter note B, a half note C, and a quarter note D.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. All staves are in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The first staff begins with a half note D, a quarter note E, a half note F#, a quarter note G, a half note A, a quarter note B, a half note C, and a quarter note D. The second staff begins with a half note D, a quarter note E, a half note F#, a quarter note G, a half note A, a quarter note B, a half note C, and a quarter note D. The third staff begins with a half note D, a quarter note E, a half note F#, a quarter note G, a half note A, a quarter note B, a half note C, and a quarter note D. The fourth staff begins with a half note D, a quarter note E, a half note F#, a quarter note G, a half note A, a quarter note B, a half note C, and a quarter note D.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. All staves are in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The first staff begins with a half note D, a quarter note E, a half note F#, a quarter note G, a half note A, a quarter note B, a half note C, and a quarter note D. The second staff begins with a half note D, a quarter note E, a half note F#, a quarter note G, a half note A, a quarter note B, a half note C, and a quarter note D. The third staff begins with a half note D, a quarter note E, a half note F#, a quarter note G, a half note A, a quarter note B, a half note C, and a quarter note D. The fourth staff begins with a half note D, a quarter note E, a half note F#, a quarter note G, a half note A, a quarter note B, a half note C, and a quarter note D.

The first system of musical notation consists of six measures across four staves. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The notation includes various note values (quarter, eighth, and half notes), rests, and slurs. The first measure has a whole rest on the top staff and a half note on the bottom staff. The subsequent measures show more complex rhythmic patterns with slurs and ties.

The second system of musical notation consists of six measures across four staves. The notation continues with various note values and slurs. The first measure of this system features a half note on the top staff and a half note on the bottom staff, both with slurs. The subsequent measures show more complex rhythmic patterns with slurs and ties.

The third system of musical notation consists of six measures across four staves. The notation continues with various note values and slurs. The first measure of this system features a half note on the top staff and a half note on the bottom staff, both with slurs. The subsequent measures show more complex rhythmic patterns with slurs and ties.

"Missa super - Christ lag in Todesbaden" - Kyrie -

Georg Philippe Telemann
(1681 - 1767)

6



First system of the musical score. It consists of four staves. The top staff is a soprano line with a treble clef and a common time signature. The second staff is an alto line with a C-clef and a common time signature. The third staff is a tenor line with a C-clef and a common time signature. The bottom staff is a bass line with a bass clef and a common time signature. The music begins with a whole rest on the soprano line, followed by a half note G4 on the alto line, and a half note F4 on the tenor line. The bass line remains silent.



Second system of the musical score. It continues the melody from the first system. The soprano line has a whole rest. The alto line has a half note G4, followed by a half note F4, and then a half note E4. The tenor line has a half note D4, followed by a half note C4, and then a half note B3. The bass line remains silent.



Third system of the musical score. It continues the melody. The soprano line has a whole rest. The alto line has a half note A3, followed by a half note G3, and then a half note F3. The tenor line has a half note E3, followed by a half note D3, and then a half note C3. The bass line remains silent.



"Johannes Passion"

- Nr. 68. Choral -

Johann Sebastian Bach

7

First system of the musical score, featuring four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G minor (three flats) and common time (C). The music begins with a treble clef on the first staff and a bass clef on the fourth staff. The first staff has a '7' written to its left. The melody is primarily in the soprano and alto parts, with the bass part providing a steady accompaniment. The first measure shows a half note G in the soprano, a half note F in the alto, a half note E in the tenor, and a half note D in the bass. The system ends with a repeat sign.

Second system of the musical score, continuing the four-staff setting. The soprano part has a half note G, followed by a half note F, and then a half note E. The alto part has a half note F, followed by a half note E, and then a half note D. The tenor part has a half note E, followed by a half note D, and then a half note C. The bass part has a half note D, followed by a half note C, and then a half note B. The system ends with a repeat sign.

Third system of the musical score, continuing the four-staff setting. The soprano part has a half note G, followed by a half note F, and then a half note E. The alto part has a half note F, followed by a half note E, and then a half note D. The tenor part has a half note E, followed by a half note D, and then a half note C. The bass part has a half note D, followed by a half note C, and then a half note B. The system ends with a repeat sign.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second and third staves are in alto clef with a key signature of two flats. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats. The music is written in 3/4 time. Measures 1-3 show a melodic line in the top staff, with the other staves providing harmonic support. Measure 1 contains a half note and a quarter note. Measure 2 contains a half note and a quarter note. Measure 3 contains a half note and a quarter note.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. The second and third staves are in alto clef with a key signature of two flats. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats. The music is written in 3/4 time. Measures 4-6 show a melodic line in the top staff, with the other staves providing harmonic support. Measure 4 contains a half note and a quarter note. Measure 5 contains a half note and a quarter note. Measure 6 contains a half note and a quarter note.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. The second and third staves are in alto clef with a key signature of two flats. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats. The music is written in 3/4 time. Measures 7-10 show a melodic line in the top staff, with the other staves providing harmonic support. Measure 7 contains a half note and a quarter note. Measure 8 contains a half note and a quarter note. Measure 9 contains a half note and a quarter note. Measure 10 contains a half note and a quarter note.

"Canticorum Iubilo"

- Motet -

Georg Friedrich Haendel
(1685 - 1759)

8

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in treble clef with an 8va marking, and the bottom is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests.

Fine

The second system of the musical score consists of four staves. It begins with a repeat sign followed by a double bar line. The notation continues with various note values and rests, maintaining the key signature of one sharp.

D.C. al Fine

The third system of the musical score consists of four staves. It begins with a repeat sign followed by a double bar line. The notation continues with various note values and rests, maintaining the key signature of one sharp.

"Matthaupassion"

- Nr.38. Choral -

Johann Sebastian Bach

9

The musical score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and features a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The score is divided into three systems, each containing four staves. The first system shows the beginning of the piece with a rest for the Soprano and Alto voices. The second and third systems show the continuation of the piece with various melodic lines and rests.

"And the Glory of the Lord"

from - Messiah Oratorium -

(fragment final)

Georg Friedrich Haendel

10

The first system of the musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a variety of note values including eighth, quarter, and half notes, with some measures containing rests.

The second system of the musical score consists of four staves, continuing the musical notation from the first system. It maintains the same key signature and time signature, featuring a mix of rhythmic patterns and rests.

The third system of the musical score consists of four staves, concluding the fragment. It features longer note values and some measures with whole rests, indicating a more sustained or final quality to the music.

KYRIE FONSBONITATIS

Signore, fonte di bontà, abbi pietà di noi.

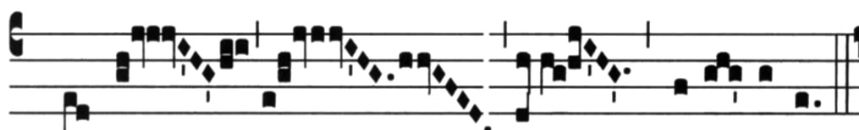
Ordinarium II - X secolo - Pagina 715 del graduale romano – intonazione consigliata dalla nota Sol



Ký- ri- e

e- lé- i- son.

← bis



Chri- ste

e- lé- i- son.

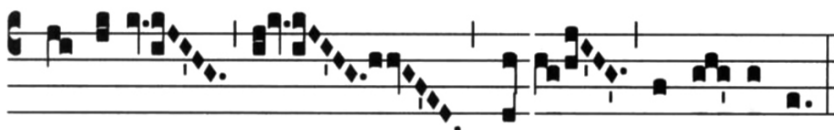
← bis



Ký- ri- e

e- lé- i- son.

(vai avanti)



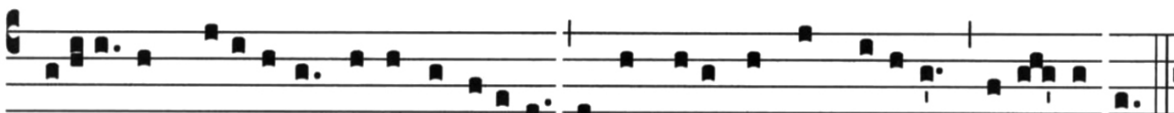
Ký- ri- e

(↑ripetizione)

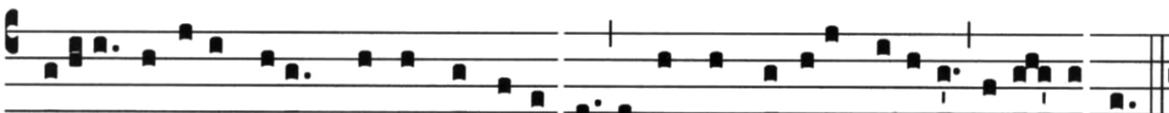
e- lé- i- son.

(vai di seguito al Tropo ↓)

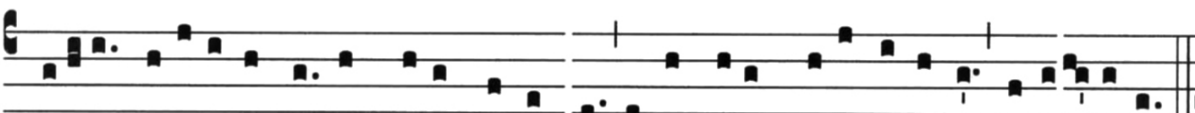
TROPO (si trova a pagina 81 del libro *Cantus selecti* edito dall'Abbazia di Solesmes – Francia)



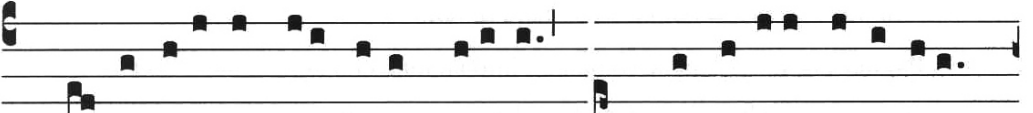
Kýri-e, fons bo-ni-tá-tis, Pá-ter ingéni-te, a quo bóna cúncta procédunt : e- lé- i- son.

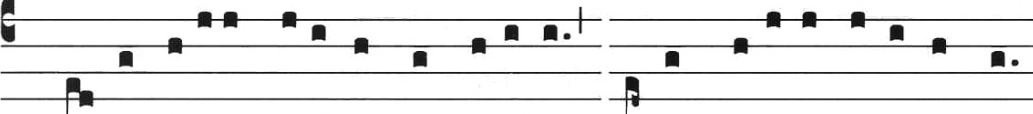


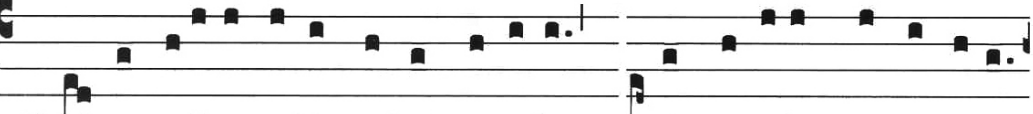
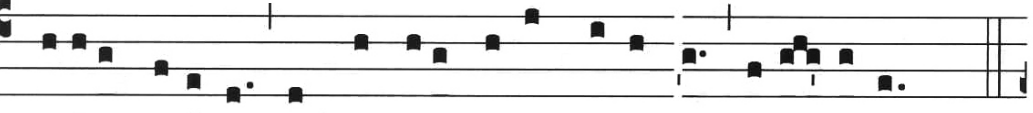
Kýri-e, qui pá-ti Ná-tum mún-di pro crí-mi-ne, ípsum ut salváret mi-sísti : e- lé- i- son.

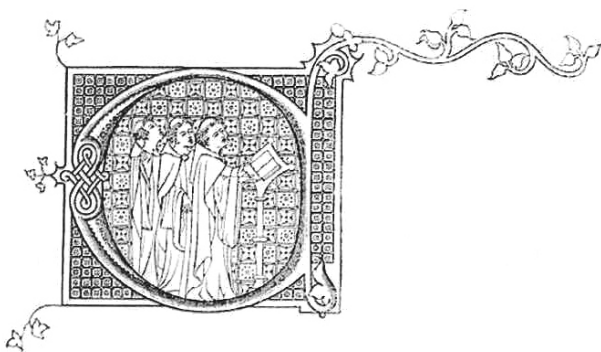


Kýri-e, qui septi-fórmis dans dóna Pnéuma-tis, a quo caélum, térra repléntur : e- lé- i- son.


Chrí-ste, úni-ce Dé-i Pátris Géni-te, quem de Vírgine nasci-túrum

 mún-do mi-rí-fí-ce sán-cti praedixérunt prophé-tae : **e-lé- i-son.**

Chrí-ste hági-e, caéli cómpos régi-ae, mé-los gló-ri-ae cú-i semper

 ádstans pro nú-mine Ange-ló-rum decantat apex : **e-lé- i-son.**

Chrí-ste caéli-tus ádsis nóstris pré-cibus, prónis méntibus quem in térris

 devóte có-limus, ad te pí-e Jé-su clamán-tes : **e-lé- i-son.**



Transcriere de Ambrogio De Agostini, 2007, Schola Gregoriana Mediolanensis
(Sursa: Canto – Ambrosiano – Spartiti)

Capitolul VII

TEME DE STUDIU PENTRU CITIREA ÎN CHEI.
TEME PENTRU APLICAREA TRANSPOZIȚIEI***

A. DOUĂ VOCI

"Menuet I"

din Suita III-a, franceză, si minor

Johan Sebastian Bach

1





"Gavota"

Jean Baptiste Lully
(1632 - 1687)

2





"Allemande"

Autor necunoscut
(sec.XVII)

3



A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes a repeat sign with first and second endings. The first ending leads back to the beginning, and the second ending leads to the final measure. The lyrics are written below the bass staff.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes a repeat sign and a double bar line.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line on a treble clef staff and a single bass line on a bass clef staff. The melody is in 2/4 time and consists of a series of eighth and quarter notes. The bass line provides a simple accompaniment with quarter and eighth notes. The score is presented in a clean, black-and-white format with a large bracket on the left side of the staves.

"Gavotte"

Arcangelo Corelli
(1653 - 1713)

4

The musical score is written for a single melodic instrument, likely a violin, in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of five systems of two staves each. The first system is marked with a '4' in the left margin. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and repeat signs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth system.

"Sarabanda"

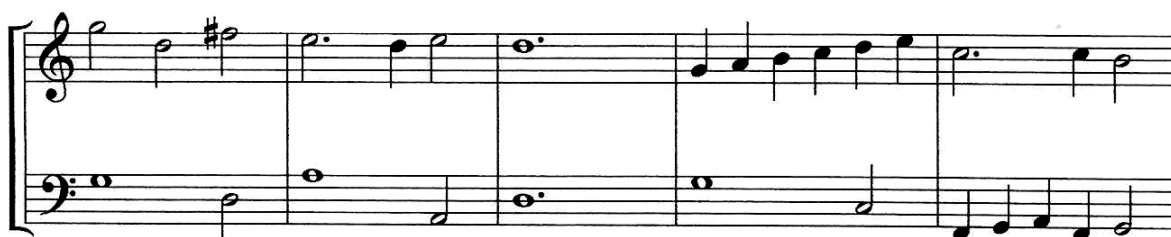
Francois Couperin

5

The image displays a musical score for the piece "Sarabanda" by Francois Couperin, specifically measures 5 through 9. The score is written for a single melodic line on a five-line staff, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Measure 5 begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass line consists of a half note G3 and a half note F#3. Measure 6 continues the melody with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The bass line consists of a half note E3 and a half note D3. Measure 7 features a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The bass line consists of a half note C3 and a half note B2. Measure 8 shows a quarter note E6, a quarter note F#6, a quarter note G6, and a quarter note A6. The bass line consists of a half note A2 and a half note G2. Measure 9 concludes the piece with a quarter note B6, a quarter note C7, a quarter note D7, and a quarter note E7. The bass line consists of a half note F#2 and a half note E2. The score is presented in a clear, legible format, suitable for a music book or manuscript.

"Curranta "

Autor necunoscut
(sec.XVII)



"Les Niais de Sologne "

- Suite en re - (fragment)

Jean Philippe Rameau

(1683 - 1764)

7

The musical score is written for a single melodic instrument (likely a flute or violin) and a basso continuo (bass line). The key signature is D major (two sharps: F# and C#), and the time signature is common time (C). The score is divided into five systems, each containing a treble staff and a bass staff. The first system is marked with a '7' in the left margin. The fourth system includes a first ending (marked '1') and a second ending (marked '2').



"Menuet "

Johann Sebastian Bach

8

The musical score is written for piano in G minor, 3/4 time. It consists of five systems of two staves each. The first system is marked with a large '8' to its left. The melody in the right hand begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The bass line starts with a half note G3. The second system continues the melody with eighth notes and a half note. The third system features a triplet of eighth notes in the right hand. The fourth system continues with more eighth notes and a triplet. The fifth system concludes the piece with a final half note in the right hand and a half note in the bass line.

"O du Liebe meiner Liebe "

- din 69 Choralmelodien -

Johann Sebastian Bach

9

The first system of the musical score is in 3/4 time. The treble clef staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef staff begins with a half note F3, followed by quarter notes G3, A3, and B3. The system concludes with a half note C4 in the treble and a half note F2 in the bass.

The second system continues the melody. The treble staff has half notes D4, E4, F4, and G4. The bass staff has eighth notes F3, G3, A3, B3, C4, and D4. A repeat sign appears after the fourth measure, followed by a half note G4 in the treble and a half note F3 in the bass.

The third system continues the melody. The treble staff has half notes A4, B4, C5, and B4. The bass staff has eighth notes D4, E4, F4, G4, A4, and B4. The system concludes with a half note C5 in the treble and a half note G3 in the bass.

The fourth system continues the melody. The treble staff has half notes A4, B4, C5, and B4. The bass staff has eighth notes D4, E4, F4, G4, A4, and B4. The system concludes with a half note C5 in the treble and a half note G3 in the bass.

The fifth system concludes the piece. The treble staff has half notes A4, B4, C5, and B4. The bass staff has eighth notes D4, E4, F4, G4, A4, and B4. The system concludes with a half note C5 in the treble and a half note G3 in the bass.

"Gui nei Tartari Regni" (fragment)

Georg Friedrich Haendel

10

The musical score is written for two staves, Treble and Bass, in a key of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/2 time signature. The score consists of five systems of two staves each, representing measures 10 through 14. The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes), rests, and accidentals (flats and naturals). The first system (measures 10-11) shows a half rest in the Treble staff and a half note in the Bass staff. The subsequent systems (measures 12-14) show more complex melodic and harmonic development with various note values and rests.



B. TREI VOCI
"Das leid ist hier"

Heinrich Albert
(1604 - 1651)

11

The musical score is written for three voices (B. TREI VOCI) in a three-part setting. It consists of five systems of staves, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and a repeat sign (8). The first system shows the beginning of the piece, with the treble staff starting on a G4 and the bass staff on a G2. The subsequent systems show the development of the melody and harmony, with the treble staff often featuring more complex rhythmic patterns and the bass staff providing a steady accompaniment. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

"O felix anima "

- Motet -

Giacomo Carissimi

(1605 - 1674)

12

The musical score is written for two staves, treble and bass clef, in 3/4 time. It consists of five systems of music. The first system is marked with a '12' in the left margin. The music features various chords and melodic lines, including some with accidentals (sharps and naturals). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

"Ave coeli munus supernum" (fragment)

Jean Baptiste Lully

13

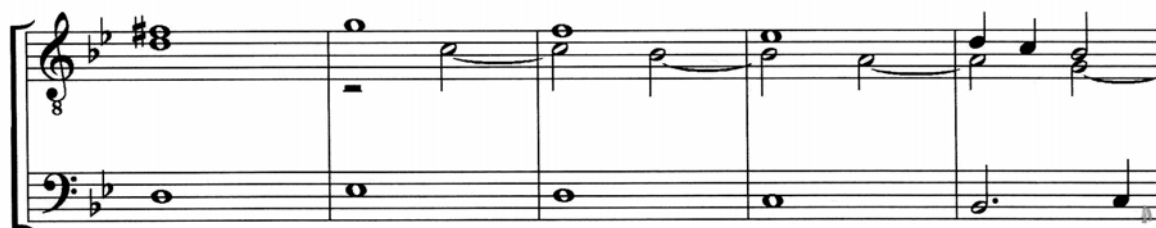
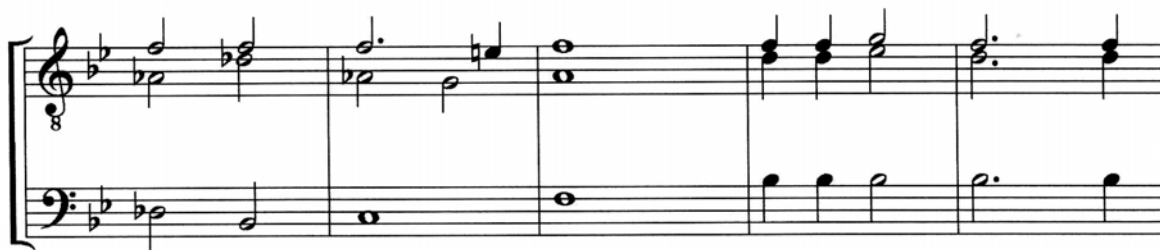


"Salve Regina "

(fragment)

Marc -Antoine Charpentier

14



"Also hat Gott die Welt geliebet "

(fragment)

Georg Philippe Telemann

15

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score consists of five systems, each containing two staves (treble and bass). The first system begins with a measure number of 15. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with whole and half notes. The piece concludes with a final chord in the fifth system.

"Avec du vin, endormons - nous"

- Canon a la 4^{te} et a la 7^e -

Jean Philippe Rameau

16

The musical score is written for two staves, likely representing two voices or instruments. It is in C major and 4/4 time. The first system is marked with a '16'. The music features a canon between the two staves, with the upper staff starting on a whole rest and the lower staff starting on a half note. The melody is simple and repetitive, with a final cadence in the fifth system.

"Menuet II (Trio)"

- din Suita III-a, franceză, si minor -

Johann Sebastian Bach

17

The musical score is written for a piano and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins with a double bar line and a repeat sign. The first system (measures 17-18) shows the right hand playing a series of eighth notes and the left hand playing a simple bass line. The second system (measures 19-20) continues the right hand melody with some rests and the left hand provides harmonic support. The third system (measures 21-22) features a more active right hand with sixteenth notes and the left hand has longer note values. The fourth system (measures 23-24) shows a continuation of the right hand's melodic line. The fifth system (measures 25-26) concludes the piece with a final cadence in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

"Anglaise"
din Suita III-a, franceză, si minor

Johann Sebastian Bach

18

The image displays a musical score for the piece "Anglaise" by Johann Sebastian Bach, specifically measures 18 through 22. The score is written for a single melodic line on a grand staff, consisting of a treble and a bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. A repeat sign is present at the end of measure 20, indicating a first and second ending. The page number 18 is printed to the left of the first system.



C. PATRU VOCI
"Gloria - Cum Sancto Spiritu"
(fragment final)

Antonio Vivaldi

19

The musical score is presented in four systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a measure number of 19. The score is written for four voices, with each system representing a different vocal part. The notation is clear and professional, typical of a published musical score.



"Allein Gott in der Hoh sei Ehr "

- Choral -

Georg Philippe Telemann

20

The musical score is written for two staves, treble and bass clef, in the key of D major (one sharp). The time signature is 3/4. The score consists of five systems of music. The first system begins with a treble clef and a bass clef, both with a sharp sign. The second system continues the melody. The third system shows a change in the bass line. The fourth system features a more complex harmonic structure. The fifth system concludes the piece with a double bar line.

"Gloria sei dir gesungen"

- Choral - from Cantata 140

Johann Sebastian Bach

21

The musical score is written for a choral setting in G major (one sharp) and common time (C). It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is marked with a '21'. The music features a mix of whole, half, and quarter notes, with some measures containing rests. The final measure of the fifth system ends with a double bar line.

"Singt dem Herrn ein neues Lied"

(from "Josua" Oratorium)

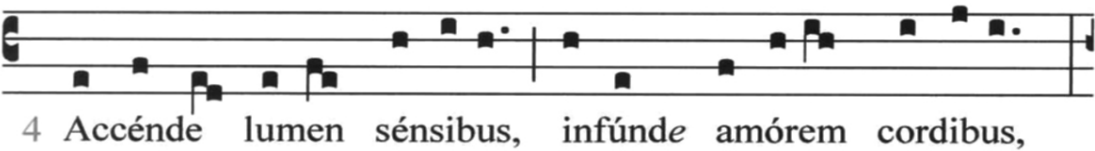
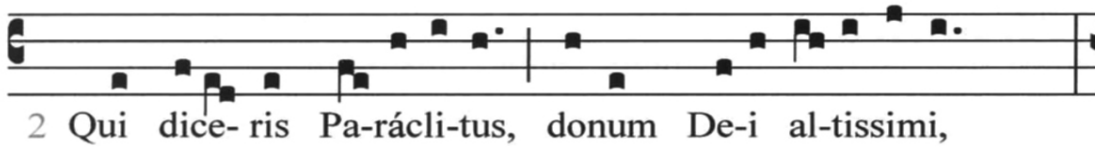
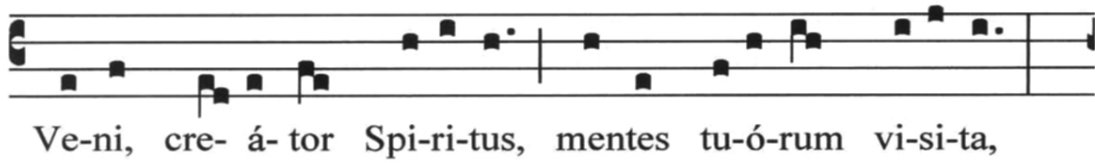
Georg Friedrich Haendel

22



VENI CREATOR

Inno – Rabano Mauro, IX secolo





5 Hostem re-péllas lóngi- us pacémque dones pró-tinus;



ductóre sic te praévi- o, vi-témus omne nóxi- um.



6 Per te sci- ámus da Patrem noscámus atque Fi-lí- um,



te utri- úsque Spi-rí-tum credámus omni témpore. A-men

Transcriere de Ambrogio De Agostini, Schola Gregoriana Mediolanensis
(Sursa: Canto – Ambrosiano – Spartiti)

CAPITOLUL VIII

COMPOZITORI – NOTE BIOGRAFICE¹

– **AGRICOLA, Alexander** (1445/1446-1506) – renumit cântăreț și compozitor franco-flamand al Renașterii; atât creația sa profană, cât și cea sacră s-au bucurat de o largă recunoaștere pe întreg continentul încă din timpul vieții compozitorului. Complexe din punct de vedere ritmic, adeseori cu secțiuni de contrapunct non-imitativ, cu reluări secvențiale și cadențe imprevizibile, uzând chiar și de instabilitatea calculată a unor trepte cu efecte cromatice, lucrările sale fac racordul stilistic la două nume de referință ale acestei perioade: Johannes Ockeghem – opusurile timpurii ale lui Alexander Agricola și Josquin des Prez – creațiile mature. Este autorul unui important număr de misse, motete, dar a fost sedus și de formele „fixe” ale repertoriului profan: *chanson* sau *rondeau*.

– **AICHINGER, Gregor** (1565-1628) – compozitor, organist și prelat german. Considerat veritabil maestru al stilisticii muzical religioase, are multe lucrări în antologii corale. Alături de Hans Leo Hassler și Jacob Handl, a pus bazele tradiției muzicii germane prin care se poate decela influența covârșitoare a lucrărilor lui Orlando di Lasso, mentor al celor trei compozitori mai sus citați. Pentru a sublinia caracterul versurilor cărora le subsuma spiritul poetic, a utilizat efecte de sunete repetate în manieră recitativică, ceea ce a conferit multor articulații din lucrările sale o notă specială, de profunzime.

– **ALBA, Alonso de** (? – c. 1519) – **Alonso Perez DE ALBA (ALVA)** – compozitor spaniol, în același timp și cântăreț la curtea reginei Isabella începând cu anul 1491. Apare cu creații în *Cancionero de Palacio*, dar și în domeniul sacru, în care i se cunosc 20 piese liturgice, între care cinci motete, o missă și șase imnuri.

– **ALBERT, Heinrich** (1604-1651) – compozitor și poet german, văr al marelui compozitor Heinrich Schutz cu care a și început studiul muzicii, în paralel cu dreptul; s-a afirmat ca muzician, compunând mai ales arii ce au devenit în scurt timp bază pentru melodiile de coral sacru.

– **ALLEGRI, Gregorio** (1582-1652) – compozitor italian, discipol al lui Giovanni Maria Nanini, Antonio Cifra și Pier Francesco Valentini. O perioadă semnificativă, 1629-1652 a profesat în calitate de cantor al capelei Papei Urban VIII. De regulă, se consideră că farmecul creațiilor sale nu rezidă atât în concepția melodică, în cea armonică sau în efectele alternării de tempo, cât mai ales în tristețea profundă și ritmul ce sublinia cuvintele versurilor de așa manieră încât să pună în fața interpreților majore probleme de înțelegere și interpretare, de așa manieră ca aceștia să poată emoționa asistența; concertele sale la două, trei sau patru voci, publicate la 1618 și 1619, ca și motetele sau missele sale stau mărturie pentru aceasta.

¹ În cuprinsul lucrării, datele privind nașterea sau moartea compozitorilor și chiar grafia numelor au fost preluate după sursele pe care le-am avut la dispoziție ca material muzical, respectiv culegeri, antologii etc. De aceea – în unele cazuri – ele pot fi diferite de datele promovate de alte surse, în special acolo unde datarea nu este certă, ci există opinii diferite. Exemple în acest sens sunt: anul nașterii lui Josquin des Prez (în unele enciclopedii se oferă date ca 1450 ? sau 1455 ?, grafia numelui său sub forme diferite ca Desprez sau des Pres ș.a.).

Cele două *Miserere* de Gregorio Allegri pentru două coruri la patru și la cinci voci, interpretate la Capela Sixtină, au oferit tânărului Mozart exemple de tradiție și excelență atât în tradiția interpretării, cât și ca scriitură.

– **ANERIO, Felice** (1560-1614) – reprezentant al școlii romane, în perioada Renașterii târzii și a Barocului timpuriu, inițial cântăreț de capelă, sub influența creației lui Luca Marenzio se va specializa în compunerea de madrigale. Devenind *maestro di cappella* la *Collegio degli Inglesi*, apoi *maestro di coro* la virtuoza formație *Compagnia de i Musici di Roma* și succedându-i lui Palestrina în calitate de compozitor al corului papal, se va dedica creației corale pe diferitele ei direcții. A fost sensibil la influența școlii venețiene, marcată prin utilizarea celor două coruri în manieră antifonică sau responsorială, la care a exersat introducerea declamării rapide a unor texturi omofone, cu evidențierea ductului monodic. Multe din lucrările sale de cult – *Magnificat*, imnuri, motete – au fost tipărite de K. Proske în volumul intitulat *Musica Divina*.

– **ARCADELT, Jacques** (1504 /1505-1568) – cu grafia numelui și sub forma **JACOB**, este reprezentant al școlii flamande de compoziție pentru perioada medie și târzie a Renașterii, mai ales în ceea ce privește creația de madrigal și *chanson*. Membru al Capelei Papei Iuliu III ca și Palestrina, devine „magister puerorum” al Capelei Sixtine și începe să publice cărți de madrigale la patru voci. Începând cu anul 1553 se mută în Franța, unde petrece o mare parte a vieții. Stilul său componistic este rafinat, melodios, ceea ce i-a asigurat o mare popularitate atât în Franța, cât și în Italia, în ceea ce privește muzica sacră (misse, motete) sau cea laică (madrigale, chansons). Cel mai cunoscut madrigal din creația sa rămâne *Il dolce e bianco cigno*, în care repetiția este măiestrit utilizată. De altfel, istoria muzicii reține excepționala sa contribuție la statornicirea genului madrigalesc în perimetrul secolului XVI, alături de Costanzo Festa și Cipriano da (de) Rore.

– **ASOLA, Giovanni Matteo** (1532-1609) – compozitor și maestru de capelă italian, cu o vastă creație mai ales în domeniul lucrărilor vocale sacre cu polifonie densă, până la 12 voci, concepute pentru cor dublu, în maniera stilului policoral venețian, cultivat – între alții – de Adrian Willaert, Claudio Merulo, Giovanni și Andrea Gabrieli. A încredințat tiparului și patru volume de madrigale, ca și o culegere de piese destinată orgii.

– **BACH, Johann Sebastian** (1685-1750) – compozitor și organist german, recunoscut pentru geniul său; provenind dintr-o familie cu vechi tradiții și preocupări în domeniul muzicii, a fost un creator prolific, reprezentativ pentru Baroc, atât în exprimare sacră, cât și pe repertoriu laic. A dezvoltat – ducând la perfecțiune – arta contrapunctică instrumentală, căreia i-a asigurat un riguros control pe verticala texturii armonice.

Cu toate că în timpul vieții nu s-a bucurat de aprecierea pe care a dobândit-o postum, fiind mereu considerat de modă veche, Johann Sebastian Bach s-a impus în ochii contemporanilor prin imensa cantitate de opusuri realizate de-a lungul vieții, ca și prin maxima diversitate a genurilor abordate. Format inițial în spiritul tradiției lui Johann Pachelbel, Johann Jacob Froberger și Girolamo Frescobaldi, compozitori ale căror opusuri le-a cunoscut prin intermediul unchiului și tutorelui său, organistul Johann Christoph Bach, tânărul Johann Sebastian se va orienta ulterior către severa școală contrapunctică a lui Dietrich Buxtehude.

Perioada cât a fost angajat al ducelui de Weimar i-a permis perfecționarea tehnicii componistice, prin contactul nemijlocit cu arta lui Antonio Vivaldi, a lui Arcangelo Corelli sau a lui Giuseppe Torelli, de la care a învățat o dramaturgie muzicală specific italiană, de nuanță când dramatică, când însoțită, cu motorizare ritmică specifică și scheme armonice de mare eficiență. Cele 48 de *Preludii și Fugi* reunite sub titlul *Das wohltemperierte Clavier** explorează tonalitățile majore și minore, ca și posibilitățile expresive ale instrumentelor cu clape acordate potrivit sistemului stabilit de Andreas Werkmeister.

* Titulatura respectă grafia germană veche.

A semnat o bogată listă de creații, numărând peste 1000 de lucrări, între care corale luterane, suite pentru instrumente solo sau orchestră, binecunoscutele concerte Brandenburgice, peste 200 de cantate, motete (inclusiv pentru formații corale duble) în spiritul școlii venețiene, misse (între care cea în Si minor), *Ofranda Muzicală*, *Arta Fugii*, celebrele *Matthaeus Passion*, *Johannes Passion*, *Magnificat*..... O vreme a condus inclusiv ansamblul *Collegium Musicum*, succedându-i lui Georg Philipp Telemann.

Stilul său se remarcă prin excepționala fluentă a discursului contrapunctic, controlul suveran al temelor și motivelor, organizarea logică a ideilor muzicale ținând dezvoltarea lor ulterioară, texturi dense, articulări formale legice.

În ceea ce privește imensa influență exercitată la mult timp după dispariția sa, să notăm că Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Frederic Chopin, Robert Schumann și Felix Mendelssohn-Bartholdy au învățat pe partiturile maestrului. Mai mult, în anul 1829, Felix Mendelssohn-Bartholdy a propus publicului *Matthaeus Passion*, raportând un imens succes și reînscriind în atenția contemporanilor creația marelui Johann Sebastian Bach.

– **BANCHIERI, Adriano (1568-1634)** – compozitor, teoretician, organist și poet al Renașterii târzii și al Barocului timpuriu. A activat în Bologna, unde a și fondat *Accademia dei Floridi*; preocuparea lui centrală a fost transformarea madrigalului într-un gen dramatic – înlănțuire de momente muzicale pe scurte scenete cântate și jucate – gen considerat a fi precursor al operei, cunoscut în istoria muzicii drept madrigal-comedie. De asemenea, a compus multe *canzonette*, confirmând prin aceasta vocația sa de monodist, în mod expres afirmată în *Moderna Practica Musicale* (1613).

– **BINCHOIS, Gilles (c. 1400-1460)** – cunoscut în epocă și sub alte grafii ale numelui, respectiv **Gilles de BINCHE** sau **Gilles de BINS**, a atins prin creația sa cele mai înalte standarde în faza târzie a *Ars Nova*, pe linia trasată de englezul John Dunstable și urmată – alături de Binchois – de ilustrul său coleg de generație creatoare, Guillaume Dufay în cadrul școlii pe care istoria muzicii a reținut-o sub titulatura *Școala burgundă*. Organist și membru în formația corală a capelei burgunde, formație căreia îi va dedica importante opusuri, Gilles Binchois s-a remarcat prin fluentă melodică; multe din compozițiile sale au devenit bază pentru creații ale altor compozitori – în special misse – care au aflat în melodica acestora un important temei de raportare. Dacă în muzica sacră sunt puse în evidență claritatea și chiar ascetismul melodic, în cea profană se remarcă invenția melodică ce se sustrage oricărei dependențe față de text; în acest sens, independent de sensul versurilor, Gilles Binchois a conceput un florilegiu de linii melodice pentru oricare dintre lucrările sale, aderând rareori la ideea stabilirii unui tipar strofic. A compus multă muzică de curte: cântece de dragoste și cavalierești.

– **BINGEN, Hildegard von (1098-1179)** – în unele documente: **Hildegardis BINGENSIS** sau **SAINT HILDEGARD** (celebrată la 17 septembrie!) – provenind dintr-o familie nobiliară, a fost fondatoare a două ordine monahale feminine: Rupertsberg – în 1150 și Eibingen – în 1165, s-a remarcat în calitate de compozitoare (s-au păstrat peste 80 de creații!), poetesă, dramaturg, lingvist, filosof, fizician, naturalist și – nu în cele din urmă – om politic și vizionar. Este – practic – prima femeie compozitor cu o biografie și o operă cunoscute și recunoscute; avem în vedere *Ordo Virtutum* – una din primele drame liturgice ce ne-au parvenit. Totodată, într-un anume sens, poate fi considerată una din precursorile genului operei, unii comentatori stabilind o linie directă către *Camerata florentină*, ca și spre oratoriu. De regulă, creațiile sale au fost monodice, cu o linie instrumentală sobră, deasupra căreia soprana realiza vocalize ornamentale.

– **BLOW, John (1648/1649-1708)** – compozitor și organist englez, cu bogată activitate de corist al capelei regale și maestru de cor la catedrala *Saint Paul*. Are o bogată creație de *anthem*, piese pentru clavecin, și *Masque*, genuri preferate ale timpului. În anul 1700 publică o colecție de piese pentru una, două, trei sau patru voci – cu bas figurat ca acompaniament –

intitulată *Amphion Anglicus*. A fost, în același timp, și un dăruit dascăl, fiind maestrul unor compozitori care au avut de spus un cuvânt important în definirea profilului școlii engleze de creație muzicală: William Croft și Henry Purcell.

– **BRITO, Estevao de** (c. 1570/1575-1641/1644) – reprezentant de frunte al școlii portugheze de contrapunctiști, cu carieră de *mestre de capela* la diverse catedrale, între care și cea din Malaga. Cu toate că mare parte din creația sa este astăzi pierdută, în lumina partiturilor transmise posterității i se poate aprecia măiestria componistică atât în piese liturgice (misse, motete, psalmi, imnuri) la 4, 5, 6 sau 8 voci, cât și în villancicos sau canconetas.

– **BYRD, William** – (născut între 1534 și 1543-1623) – compozitor englez al Renașterii; cu toate acestea, lucrările sale instrumentale sunt reprezentative pentru stilul Barocului timpuriu. Ca și alți compozitori ai Renașterii europene, și-a început cariera foarte de timpuriu și a avut o foarte interesantă evoluție în calitate de compozitor atașat bisericii protestante, compunând muzică de cult pentru capela regală, dar cu simpatii pentru muzica de cult romano-catolică. A publicat, în colaborare cu profesorul său, trei colecții de motete pe text latin intitulate *Cantiones Sacrae* (1575) și două colecții personale (1589, 1591). Între 1592 și 1595 publică trei *Ordinarium Missae* devenite faimoase în timp, ca și două cărți de *Gradualia*. Creațiile sale se disting prin grija deosebită pentru cultivarea unei cântări vocale și corale de mare eficiență a scriiturii, dezvoltările melodice ale secțiunilor de *Amen* sau *Alleluia* fiind exemplare în această direcție.

– **CALVISIUS, Sethus** (1556-1615) – cunoscut și ca **SETH KALWITZ** a fost un foarte cunoscut teoretician al muzicii, compozitor, pedagog, dar și astronom german, reprezentant al Renașterii târzii. Între altele, a inițiat și susținut o interesantă reformă a calendarului gregorian într-una din lucrările publicate la 1612; în plan muzical, a publicat la Ergurt, în 1592, *Melodiae condendae ratio*.

– **CARISSIMI, Giacomo** (1605-1674) – unul dintre cei mai străluciți reprezentanți ai Barocului italian, în mod specific ai *Școlii romane*; practic, creația sa realizează o interesantă punte între stilul riguros al polifoniei palestriniene și impetuoasa elansare a monodiei acompaniate și a noului gen muzical-teatral, opera. Inițial capelmaestru al catedralei din Assisi, va deține ulterior aceeași poziție la Roma.

Este recunoscută contribuția lui la dezvoltarea recitativului și la ordonarea secvențelor în genurile muzical-dramatice, cum ar fi cantata de cameră; pe aceeași linie se înscriu și madrigalele sale în stil concertato sau oratoriu, gen la a cărui cristalizare și dezvoltare și-a adus o importantă contribuție, fiind – alături de Emilio de Cavalieri – între primii compozitori semnificativi care au semnat astfel de lucrări, interpretate sub bolta noii clădiri ridicate în Roma, *Oratorio del Santissimo Crocifisso*. Alături de creații destinate cultului romano-catolic, s-a remarcat și interesul acordat muzicii seculare. A exercitat o influență covârșitoare asupra contemporanilor sau a generațiilor următoare, în mod special asupra lui Marc-Antoine Charpentier.

– **CHARPENTIER, Marc-Antoine** (1643-1704) – compozitor francez, reprezentant al Barocului muzical. Extrem de prolific și versatil, s-a exprimat cu naturalețe într-o multitudine de genuri, măiestria sa în domeniul muzicii religioase fiind recunoscută de contemporani. A studiat la Roma cu Giacomo Carissimi, dobândind o solidă educație artistică generală și muzicală în special. Reîntors la Paris, a colaborat cu Molière după ce acesta a încetat colaborarea sa cu Lully. După un timp a fost *maître de musique* la biserica iezuită Saint Louis, deține același post la Sainte Chapelle (1698-1704), din această perioadă datând missa *Assumpta Est Maria*. Este recunoscut ca autor a numeroase opere, oratorii și misse, ca și lucrări de mai mici dimensiuni, fie de tipul motetului, fie de cel al chanson-ului. Interesant este că deși acestea din urmă aparțineau unui gen stabil, definit, le-a diferențiat inclusiv în titlu după criteriul limbii utilizate în text: *air sérieux* sau *air a boire* – dacă erau în franceză și *cantata* – dacă erau în italiană. Astăzi, creația sa este deosebit de apreciată, preludiul la *Te Deum*, în fapt un rondeau, este sigla muzicală a *Eurovision*, ca și a *Concertului de An Nou* transmis prin televiziune de la Viena.

– **CLEMENS non Papa, Jacobus** (1510-1556) sau **NON PAPA, Jacobus Clemens**; în unele surse figurează sub grafia – **Jaques CLEMENT** sau **Jacob CLEMENS NON PAPA** (1510 sau 1515-1555//1556) – compozitor franco-flamand al Renașterii. A fost un creator extrem de prolific, considerat veritabil reper pentru generația ce realizează arcul de timp dintre Josquin și Palestrina sau Orlando Lasso. Excelând în scriitură polifonă pe cele mai diferențiate paliere stilistice ale timpului, este recunoscut – alături de alți creatori – ca inițiator al unui repertoriu de psalmi olandezi, lucrări reunite într-o colecție unitară: *Souterliedekens*. Având la bază melodii de largă circulație în Țările de Jos și publicați în 1540, acești psalmi au beneficiat de prelucrarea polifonă datorată – între alții – și lui Jacobus Clemens non Papa (nu mai puțin de 159 psalmi!). Este de remarcat intenția compozitorului de a crea un corpus unitar al celor 150 de psalmi biblici, pentru a fi cântați de întreaga congregație în limba țării. Sunt lucrări articulate – de regulă – tripartit, în stil curat omofon și izoritmnic, pentru a fi cât mai ușor de interpretat. În mod distinct față de marii săi contemporani, stilul său componistic nu a fost „impresionat” de cel italianesc; cu toate acestea, a influențat puternic stilul lui Orlando di Lasso, care a avut în creația lui Clemens non Papa un reper funciar. Moștenirea muzicală a lui Jacobus Clemens non Papa numără 15 misse, 233 de motete, 80 chansons și 159 de psalmi (*souterliedekens*). Creația sa este un strălucit exemplu de expresivitate melodică și tratare armonică – în care apar inclusiv sexte napolitane! – raportată la scriitura contrapunctică de bază.

– **COMPERE, Loyset** (1445-1518) – semnificativ compozitor franco-flamand al Renașterii, discipol al lui Johannes Ockeghem și membru al așa-numitei școli din Cambrai în care au fost cultivate date ale celei de-a doua școli neerlandeze. A făcut parte din aceeași generație cu Josquin des Prez, generație care a realizat o veritabilă magistrală între stilul Renașterii italiene și cel francez. Deși este recunoscut ca autor al câtorva misse, a excelat în arta de miniaturist, mai ales în motete și *chansons*; înzestrat cu har de melodist, dar având și o solidă tehnică polifonă, a semnat madrigale și *frottole* care au devenit foarte populare în timp, mai ales datorită tiparului muzical al lui Ottavio Petrucci din Veneția.

– **CORELLI, Arcangelo** (1653-1713) – violonist și compozitor al Barocului muzical italian, discipol al marelui violonist Giovanni Battista Bassani. După ce și-a câștigat la doar 19 ani reputația de violonist virtuoz, a călătorit mult pe întreg continentul european, făcându-și cunoscută arta; între discipolii săi îi amintim pe Francesco Geminiani și Pietro Locatelli. De reținut faptul că lucrările sale destinate instrumentului favorit au îmbogățit repertoriul cameral, impunându-se inclusiv peste secole; dovadă a aprecierii de care Corelli s-a bucurat în mod constant o constituie și faptul că Johann Sebastian Bach a studiat pe partiturile acestuia, centrându-și chiar o fugă destinată orgii (BWV 579) pe un opus timpuriu al maestrului italian (op. 3). Este autorul unei impresionante serii de trio sonate (*da camera* și *da chiesa*), sonate pentru violină și continuo, ca și a nu mai puțin de 12 *concerti grossi*.

– **COUPERIN, Francois** (1668-1733) – supranumit de contemporani „le Grand” (cel Mare) a fost unul dintre compozitorii francezi ai Barocului muzical, dedicat artei claveciniste franceze pe care a ridicat-o pe culmi. Născut într-o familie de muzicieni, Couperin va deveni unul dintre titularii organiști de la *Chapelle Royale*. În paralel compune și publică multe piese destinate clavecinului, toate denotă un stil personal, fie de atmosferă elegiacă, fie de poezie discretă, totul tributat unei tehnici aparte, niciodată evidențiată ca virtuozitate sau efecte goale de sens. Maestru incontestabil al clavecinului, și-a axat creația pe suite de dansuri pe cunoscuta structură; ceea ce deosebește creația sa de cea a contemporanilor este – dincolo de stilul personal – titulatura suitelor numite „ordine”; structurii binecunoscute – *Allemande, Courante, Sarabande, Gigue* – îi adaugă o serie de dansuri de caracter, unele cu tentă programatică: *Les amusements, L'Olimpique, La triomphante* etc. Este autorul unui tratat privind arta clavecinistică intitulat *L'art de toucher le clavecin*.

– **DOWLAND, John** (1562 sau 1563-1626) – compozitor, cântăreț și luthist englez angajat mult timp la curtea regelui Christian IV al Danemarcei și la cea engleză a reginei

Elisabeta I și a lui James I. Cea mai mare parte a creației sale este destinată lăutei (instrument căruia i se putea alătura și vocea), motiv pentru care aceasta a și devenit baza repertorială a chitariștilor secolului XX, a formațiilor de muzică veche sau a inspirat chiar pe unii din marii compozitori ai acestui secol, cum ar fi Benjamin Britten. Amprenta stilului său este melancolia, ce se degajă atât din textele poetice la care a făcut apel, cât și din curgerea liniilor melodice, impregnate de melisme de factură cromatică în jurul unor sunete „pilon” sau din parfumul lor modal. Este considerat cel mai de seamă reprezentant al cântului pentru luth și voce din perioada culturii elisabetane, înclinat să exprime în muzică expresia melancoliei sau a suferinței ce caută alinare.

– **DUFAY, Guillaume** (1400-1474) – compozitor și teoretician franco-flamand al Renașterii timpurii, Guillaume Dufay (**Du FAY, Du FAYT**) s-a remarcat ca figură centrală a școlii burgunde, exercitând o influență covârșitoare asupra creației muzicale a secolului XV. Angajat al catedralei din Cambrai, unde calitățile sale l-au impus ca autoritate în domeniul muzicii sacre, a călătorit în multe centre importante din Italia sau Elveția, făcându-și cunoscută arta. Tezaurul cântării medievale a fost îmbogățit prin misse, motete (unele dintre ele isoritmice, altele polifone), Magnificat, imnuri, dar și prin balade, virelai sau rondo. Ca tehnică de construcție, a preferat formele fixe, utilizarea unor cunoscute secțiuni de *cantus firmus*, ca și apelul la *fauxbourdon*, acesta din urmă ca omagiu nedisimulat adus lui Dunstaple (Dunstable), compozitor ce i-a fost model în creație. Considerat – alături de Gilles Binchois – fondator al școlii burgunde (așa- numita „primă școală neerlandeză”), Dufay a cultivat simplitatea extremă a unui duct melodic „tandru”, în perfectă concordanță cu spiritul versului pe care acesta îl poartă; ocolind deliberat orice complexitate sau idee de manierism impusă de dezvoltarea târzie a *Ars Nova*.

– **DUNSTABLE, John** (1390-1453) – în unele documente **DUNSTAPLE**, a fost un compozitor englez de muzică polifonă, reprezentant al Evului Mediu târziu și al Renașterii timpurii. A fost unul dintre cei mai activi compozitori ai secolului XV, apropiat de Leonel Power și de stilistica Școlii burgunde. Și-a câștigat o reputație recunoscută în calitate de astronom, astrolog și matematician. În calitate de compozitor, a favorizat introducerea în creație a intervalului de terță și a tipului francez de *Fauxbourdon*. A semnat motete izoritmice, Magnificat sau Misse, utilizând o singură melodie de tipul *cantus firmus*. Se consideră că a compus în genul rondeau sau al baladei engleze, unele lucrări de acest tip fiindu-i atribuite. Față de predecesori, lui Dunstable i se recunoaște meritul de a fi impus unele date ale spiritului muzicii engleze pe continent, în sensul că influența muzicii sale s-a făcut simțită la nivelul creației unor Guillaume Dufay sau Gilles Binchois. Frumusețea soluțiilor sale tehnico- expresive în domeniul scrierii contrapunctice a fost deseori comparată cu cele ale lui Josquin des Pres, Palestrina sau Johann Sebastian Bach – fiecare dintre aceștia fiind exemplar pentru secolul în care a trăit și creat.

– **ELSBETH, Thomas** (? – cca 1624) – compozitor german despre ale cărui viață și studii se cunosc mult prea puține date. Cert este că a dedicat unele din publicațiile sale oficialităților orașului Breslau în care și-a petrecut câțiva ani. Este cunoscut în calitate de creator a peste 150 de motete (la început cu text latin, apoi german) și a mai mult de 100 de cântece la trei, patru sau cinci voci; fără a acorda vreo atenție specială stilului polifon sau celui omofon, s-a exprimat cu aceeași eleganță în ambele genuri. Creația sa a cunoscut o apreciabilă circulație în epocă grație celor peste douăzeci de albume editate pe parcursul unui sfert de veac: practic, a editat anual câte o colecție de motete sau cântece.

– **ENCINA, Juan del – Juan de (la) ENCINA (ENZINA) sau Juan de FERMOSELLE** (1460-c.1533) – reprezentant al Renașterii spaniole: compozitor, poet și dramaturg, considerat „părinte” al dramei iberice; în cea de-a doua parte a vieții și, mai ales, după un pelerinaj la Ierusalim, se va dedica celor sfinte. Angajat de tânăr al curții din Toledo al celui de-al doilea

duce de Alba, Juan del Encina se remarcă printr-o bogată și nuanțată producție literar-muzicală; cele nu mai puțin de 14 piese de teatru ale sale marchează trecerea de la scena ecleziastică la cea profană. De un deosebit interes este tratatul *Arte de trobar* în care autorul pune în discuție condiția artei poetice și a creatorului de poezie la curtea Spaniei. În anul 1496 publică o colecție de poeme dramatice și lirice intitulată *Cancionero*, poeme ce trădează intense, dar grațioase trăiri. Ca formă muzicală, a preferat-o pe cea derivată din francezul *virelai*, respectiv a b b a, utilizată în *cantigas* spaniole ale secolului XIII.

– **ENRIQUE VIII** (1491-1547) – sub acest nume poate fi regăsit în unele manuscrise **HENRY VIII**, rege al Angliei și apoi și al Irlandei (de la 1509 până la moartea sa); este al doilea monarh din casa Tudor, tatăl viitoarei regine Elisabeta I. A provocat desprinderea bisericii anglicane de biserica romano-catolică. Era recunoscut în epocă pentru gustul său muzical și chiar îi sunt atribuite o serie de lucrări, cea mai cunoscută fiind *Greensleves*, care ar fi fost dedicată lui Anne Boleyn, în perioada în care regele îi făcea curte; cu toate acestea, unii cercetători apreciază că stilul în care a fost creată această piesă nu este conform cu ceea ce se cânta, de regulă, la curtea lui Henric VIII.

– **ESCOBAR, Pedro** (1465-1535?) – compozitor portughez cunoscut și sub numele **Pedro DE ESCOBAR** sau **Pedro DO PORTO**; activ mai ales în Spania (cântăreț și compozitor la curtea Isabellei de Castilia sau *maestro di cappella* în catedrala din Sevilla); creația sa reprezintă un reper pentru întreaga peninsulă Iberică la începutul secolului XVI. În lumina documentelor muzicale păstrate, este considerat creatorul celui mai timpuriu *Requiem* din creația iberică, i se adaugă un *Magnificat*, șapte motete (între care un *Stabat Mater*), opt imnuri și mai multe villancicos. Interesant este faptul că multe copii ale lucrărilor sale au fost găsite în locații foarte îndepărtate (Guatemala).

– **FESTA, Costanzo** (1490 sau 1495- c.1545) – compozitor, reprezentant al Renașterii italiene, cunoscut ca madrigalist și creator de muzică sacră. S-a afirmat ca virtuoz contrapunctist, adept al școlii flamande de compoziție, dar și al stilului palestrinian, remarcându-se ca primul maestru italian al polifoniei vocale, creator al unei sinteze originale între stilurile flamand și italian. Între 1543 și 1549 publică mai multe colecții de muzică sacră: misse, motete, lamento-uri, numeroase *Magnificat* și *Litanii*, acestea din urmă concepute chiar pentru două formații corale, fiecare pe patru voci. Interesant este faptul că a creat o fuziune a stilului sacru și profan, multe din lucrările sale destinate a fi interpretate în serviciul divin respirând un aer proaspăt, laic. Mare parte a vieții a fost membru al corului papal; cunoscând și respectând gustul autorității papale, anticipând chiar deciziile *Conciliului din Trento* referitoare la necesitatea utilizării cu măsură a scriiturii contrapunctice, Festa a introdus în lucrările sale largi pasaje omofone, fiind – în acest sens – diferit de contemporanii săi. Madrigalele sale, scrise de regulă la trei sau două voci, se remarcă printr-o scriitură de agilitate ritmică, vădind influențe ale genului *villanesca*. Este, de altfel, considerat unul dintre promotorii madrigalului italian de secol XVI, alături de Jacob Arcadelt și Cipriano da (de) Rore.

– **FEVIN, Antoine de** (1470-c.1511/1512) – compozitor francez, reprezentant al Renașterii, contemporan cu Josquin des Pres. Angajat al curții lui Ludovic XII în calitate de cântăreț și compozitor, a fost deosebit de prețuit de monarhul Franței. Întreaga moștenire muzicală a lui Fevin așază în prim plan predilecția declarată pentru vocal. A compus 14 misse, 3 *Lamento-uri*, 3 *Magnificat*, 14 motete și 17 *chansons*, toate evidențiind aceeași voință de claritate a discursului muzical ca și în cazul lui Josquin des Pres; tot ca la Josquin des Pres, Fevin a uzat de jocul contrastelor între articulări polifone și oaze de omofonie, fiind mai preocupat de aspecte formale strict muzicale, decât de punerea în valoare a textului poetic.

A fost adeptul egalei importanțe acordate în conducerea și tratarea vocilor, al clarității, simplității și expresivității. Dacă nu a fost în realitate discipol direct al marelui Josquin, a fost – cu siguranță ceea ce se numește „felix Jodoci aemulator”, adică un strălucit succesor al lui Josquin – după cum l-a numit Glarean.

– **FLORENTIA, Giovanni da** (fl. c. 1350) – cunoscut și sub numele de **Jovannes de FLORENTIA** sau **Giovanni MAZZUOLI**, a fost compozitor și organist al quattrocento-ului italian; numele acestui cunoscut pupil și discipol al lui Francesco Landini este legat de nu mai puțin celebrul Codice *Squarcialupi*, mai precis de organistul de renume al Florenței „secolului de aur”, Antonio Squarcialupi, al cărui profesor de instrument a fost.

– **FRANCK, Melchior (1579-1639)** – compozitor german care a activat în perioada de graniță a Renașterii cu Barocul. Prolific în creația destinată serviciului de cult al bisericii protestante, a exersat dincolo de Alpi cuceririle școlii venețiene ale cărei repere i-au fost transmise prin profesorul său, Hans Leo Hassler. A semnat peste 40 de cărți de motete (peste 600 de lucrări), piese laice de tipul *quodlibet*, piese contrapunctice cu evident caracter pedagogic – *bicinia*, *tricina* –, precum și dansuri instrumentale. Motetele au text german și stau măturie pentru grija compozitorului în tratarea disonanței, cu atât mai mult, cu cât au fie caracter omofon evident, fie scriitură derivată în mod direct din cuceririle școlii venețiene, mai precis din stilul policoral.

– **GABRIELI, Andrea** (1532/33?-1585) – organist și compozitor italian, reprezentant al Renașterii târzii și – ca și celebrul său nepot, Giovanni Gabrieli – al *Școlii Venețiene*, cu impact asupra creației italiene și germane pe toată durata secolului XVII. Discipol al lui Adrian Willaert la catedrala *San Marco* din Veneția unde va deveni organist și compozitor, va exercita o considerabilă influență asupra contemporanilor, mai ales în ceea ce privește muzica de ceremonial, stilul venețian policoral și creația corală de tip concertant; de altfel, pe lista discipolilor săi figurează numele lui Hans Leo Hassler, ca și nepotul său, Giovanni Gabrieli, care îi va și succeda în funcție. A fost prieten cu Orlando di Lasso și cu alți creatori de muzică corală, acțiunile sale premergând instaurarea în muzică a datelor stilistice ale Barocului timpuriu. Compozitor prolific și versatil, s-a exprimat cu egală virtuozitate în muzica sacră, în cea de ceremonial, dar și în genul deosebit de popular al madrigalului; ceea ce a urmărit a fost contrastul texturilor sonore, combinațiile vocale sau instrumentale care să diferențieze repetările de text muzical și ideea de reînviere a dramei muzicale, în paralel cu căutările celebrului grup reunit în *Camerata florentină* a contelui Bardi. În acest sens, compune *Oedipus Tyrannus* după Sophocles, lucrare montată la Vicenza în anul 1585. Multe din lucrările sale au fost făcute cunoscute prin tipar muzical încă mulți ani după moarte, grație nepotului său, Giovanni Gabrieli.

– **GASTOLDI, Giovanni** (1556-1622) – cunoscut și ca **Giovanni Giacomo GASTOLDI** – compozitor italian, reprezentant – în egală măsură – al Renașterii târzii și al Barocului timpuriu. A activat îndelung în calitate de maestru de cor la Domul din Milano. A compus multe madrigale, muzică vocală destinată serviciului sacru și lucrări instrumentale; a devenit foarte cunoscut printr-un gen inedit în peisajul componistic, odată cu publicarea – în 1591 – a două volume de *Ballett a cinque voci*, lucrări de factură strofică, dansantă, antrenantă, cu declamare rapidă și accentuată a unor cuvinte, în care uneori versurile refrenului sau alte versuri semnificative sunt înlocuite prin pasaje de silabe fără sens aparent, de tipul „Fa-la-la” sau „lirum-lirum”; prin aceasta, ele devin un corespondent muzical al tipologiei scenice de *commedia del’arte*, cu atât mai mult cu cât fiecare piesă poartă un titlu prin care se fac portretizări de tipul: *L’Inamorato*, *La Bellezza*, *Amor Vittorioso*, *Speme Amorosa*. Veritabil „best seller” al vremii, volumele au fost imediat retipărite și au avut o mare circulație inclusiv în alte țări, fiind foarte apreciate de compozitori ca Orazio Vecchi, Adriano Banchieri, Hans Leo Hassler sau Thomas Morley, acesta din urmă fiind chiar influențat de Gastoldi. Este adevărat că în epocă multe genuri vocale – ca *villancico*, *frottola*, *chanson* – erau legate de dans, dar *balletti* semnate de Gastoldi aveau o mare calitate: ele puteau chiar renunța la text, devenind piese instrumentale sau instrumentele puteau interveni ca o culoare timbrală, înlocuind una sau mai multe voci. Este certă dorința compozitorului de a marca diferențieri între *balletti* considerate ca suită prin metrică (măsuri de doi sau trei timpi) ori sferă modală (major, minor).

– **GIBBONS, Orlando** (1583-1625); creația sa reprezintă un punct culminant în Renașterea muzicală engleză. A excelat mai ales în sfera muzicii sacre și în compozițiile pentru instrumente cu claviatură. Într-o privire asupra dezvoltării muzicii engleze este imposibil să nu remarcăm faptul că cei trei corifei ai instrumentelor cu claviaturi – respectiv William Byrd, John Bull și Orlando Gibbons – s-au născut la interval de două decenii, ceea ce ar reprezenta aproximativ o generație; de aceea, probabil, sunt și reprezentanții a trei generații succesive de clavecinisti englezi, care au dezvoltat articulațiile lucrărilor și curgerea frazelor muzicale de așa manieră încât să ocolească stereotipiile.

S-a făcut remarcat în calitate de organist și compozitor, membru al Capelei Regale britanice în timpul lui James I, ulterior și clavecinist al formației de cameră a viitorului rege Charles I. A semnat multe lucrări destinate clavecinului, dar și fantezii pentru formația de viole, madrigale, *anthems*, psalmi; șase dintre lucrările sale au fost incluse în *Parthenia*, prima colecție de muzică tipărită în Anglia în jurul anului 1611.

– **GIJON, Juan Perez de** (fl. 1460-1500) – compozitor al Renașterii spaniole, cu o importantă contribuție la definirea celei mai fastuoase colecții de muzică de la finele secolului XV: *Cancionero Musical de Palacio*, operă ce poartă amprenta gustului regal al vremii, fiind realizată la comanda regelui Ferdinand II de Aragon. Lucrări ale sale figurează și într-un alt manuscris reprezentativ pentru același secol, *Cancionero de la Colombina*. În ambele manuscrise, majoritatea covârșitoare a pieselor sunt la trei voci (cu tema la vocea superioară) și aparțin genului *villancico*.

– **GUMPELZHAIMER, Adam** (1559-1625) – compozitor german introdus în tainele muzicii de către tatăl său. Se pare că ar fi studiat un timp și cu Orlando di Lasso, identificându-se cu stilul acestuia de așa manieră, încât contemporanii le deosebeau cu mare dificultate lucrările. Angajat al unor curți princiere germane, a excelat atât în crearea unui repertoriu sacru, cât și în genurile muzicii profane; timp de patru decenii și-a exercitat talentul pedagogic în calitate de profesor și cantor la gimnaziul *St. Anna* din Augsburg. Una din lucrările sale de căpetenie o reprezintă *Compendium musicae latinum-germanicum* (Augsburg 1591, republicată de nu mai puțin de 12 ori!), antologie de referință pentru întregul secol în ceea ce privește repertoriul din landurile germane de sud. Este creator a numeroase imnuri, motete, psalmi, în general lucrări pe 2 până la 8 voci, cu efecte policorale.

– **HAENDEL, Georg Friedrich /George Frideric HANDEL (1685- 1759)** – reprezentant de seamă al Barocului muzical; compozitor german, naturalizat englez în anul 1727. Stilul său, definitoriu pentru aria engleză de cultură, a fost influențat în egală măsură de cel italian, dar și de preceptele componistice ale lui Henry Purcell. Dovedind talent muzical de la cea mai fragedă vârstă, se va îndrepta spre studiul clavecinului, al violei, al orgii și al compoziției, neglijând studiile de drept începute la Universitatea din Halle, orașul său natal; după studii muzicale în Italia, unde s-a specializat în stilul operei italiene, s-a făcut remarcat drept creator de oratorii și opere. Începând cu anul 1710 devine capelmaestru al principelui elector al Hanovrei, viitorul rege George I al Marii Britanii, pe care îl urmează la Londra. Aici, Haendel își concentrează atenția pe activități manageriale – director la *Royal Academy of Music*, *King's Theatre*, *Royal Opera House* – și componistice, creând o mare diversitate de lucrări în toate genurile. Deosebit de apreciat în timpul vieții atât de cei doi monarhi în a căror slujbă s-a aflat, cât și de publicul iubitor de muzică al Londrei și al continentului european, Haendel a fost acel compozitor dăruit care a știut să obțină efecte strălucitoare cu mijloacele cele mai simple, marcând atât generația sa, cât și pe cele viitoare prin complexitatea și eficacitatea scriiturii sale componistice. Ca și Johann Sebastian Bach sau Heinrich Schutz, este comemorat în calitate de compozitor de către Biserica Luterană la data de 28 iulie. Este autorul a 42 de opere, 29 de oratorii, mai mult de 120 de cantate, concerte instrumentale, muzică de cameră și corală.

– **HANDL, Jacob (1550-1591)** – născut **Jakob Petelin**, dar cunoscut și sub numele de **Jacobus Gallus Carniolus** sau **Jacob Handl-Gallus** – compozitor sloven al Renașterii; a fost

angajat în calitate de maestru de cor și organist în diferite lăcașuri de cult. Stilistic, combină repere ale modernității și ale tradiției pe ideea părăsirii treptate a tehnicii de cantus firmus în favoarea manierei policorale, a cromatismelor și a tehnicii efectelor prin care cuvintele textului aflau în muzică un corespondent fericit. A publicat nu mai puțin de 100 de lucrări laice – piese corale scurte, reunite în volume sub titlul *Harmoniae morales* (1589/1590) și *Moralia* (1596). În 1577 publică *Opus Musicum*, o lucrare amplă, în șase părți, cuprinzând 374 motete ce acoperă serviciul liturgic pe întreg anul; motetele sunt mărturie a stăpânirii perfecte a stilului de *cori spezzati* al Școlii venețiene.

– **HASSLER, Hans Leo** (1564-1612) – compozitor și organist german reprezentativ pentru Renașterea târzie și Barocul muzical timpuriu. A studiat inițial orga în familie, cu tatăl său, după care a continuat la Veneția, aderând la principiile școlii componistice venețiene, în special la tehnicile stilului policoral. Prieten apropiat și colaborator al lui Giovanni Gabrieli, a fost discipol al unchiului acestuia, compozitorul Andrea Gabrieli. Reîntors în Germania, a ocupat funcții de organist în diferite centre muzicale, ultimul fiind Dresda; după dispariția sa, între muzicienii numiți la Capela din Dreasda cităm numele lui Michael Praetorius și Heinrich Schutz. S-a remarcat ca primul compozitor care face cunoscute principiile stilistice ale Școlii venețiene dincolo de Alpi; pentru el, stilul *concertato*, cu ideea de policoralitate și de univers emoțional expansiv, agrementat prin cromatisme, devine amprentă a creației laice (madrigale, *canzonete*, *ricercare*, *toccate*), în vreme ce pentru partiturile sacre păstrează rigurozitatea palestriniană.

– **ISAAC, Heinrich** (1450?-1517) – compozitor renescentist al Școlii flamande, cunoscut și sub alte nume: simplu **Ysaak** sau **Henricus**, fie cu nume complet **Henricus Isaac Germanus, Ugonis de Flandria, Huygens Isaacke, Arrigo d’Ugo** sau **Arrigo il Tedesco**. Este considerat unul dintre cei mai importanți creatori contemporani lui Josquin des Prez, cu o imensă influență la dezvoltarea muzicii teritoriilor germane. Compozitor la curtea din Innsbruck, va marca prin talentul său și alte importante centre sau curți, cum ar fi Florența sau curtea lui Lorenzo de Medici, anturajul Papei Leon X, curtea împăratului Maximilian I sau a familiei d’Este.

Extrem de prolific, a compus în cele mai variate genuri: motete, misse, cântece italiene sau germane, muzică instrumentală, creația sa devenind exponențială pentru mulți dintre compozitorii ce i-au urmat; este binecunoscut cazul liedului *Innsbruck, ich muss dich lassen* din care a creat două versiuni, aceeași melodie devenind ulterior baza coralului luteran O, Welt, ich muss dich lassen, utilizat atât de Johann Sebastian Bach (secolul XVIII), cât și de Johannes Brahms (secolul XIX). Poate că cea mai importantă contribuție a lui Heinrich Isaac o reprezintă *Choralis Constantinus*, antologie cuprinzând peste 450 de cântări, bază a motetelor polifonice din secțiunea *Proper* a misselor. Este considerat primul compozitor „internațional” al Renașterii, în sensul că – deși a fost flamand prin naștere – s-a exprimat cu aceeași suplețe și virtuozitate în stiluri diferite, cum ar fi cel german, francez, italian, ca și pe genuri cu încărcătură emoțională diversă: sacru și profan.

– **KING JOHN IV of PORTUGAL** (1603-1656) – **JOAO IV de PORTUGAL** (1603-1656) – protector al artelor și al muzicii, scriind despre această artă cu talent și în cunoștință de cauză; a fost, de asemenea, un înzestrat compozitor. A pus – la Lisabona – piatra de temelie a celei mai bogate biblioteci muzicale europene a timpului, din păcate distrusă de cutremurul din anul 1755. Dintre cele mai cunoscute opere teoretice ale sale menționăm *Apărarea Noii Muzici* (1649), în care Joao de Portugal ia apărarea principiilor expuse și practicate de Giovanni Pierluigi da Palestrina.

– **La RUE, Pierre de** (1452-1518) în unele documente poate apărea și ca **RUE, Pierre de la** – compozitor și cântăreț al Renașterii franco-flamande, din generația lui Josquin des Prez, Agricola, Compere, Isaac sau Obrecht. Educația muzicală primită la catedrala Notre Dame îl recomandă ca profund cunoscător al stilului polifonic. Angajat în diferite catedrale

din teritorii franceze sau italiene în calitate de cântăreț, se va remarca la Hertogenbosh, în Capella Sfântului Împărat Maximilian. În călătoriile cu membrii acestei capele a luat contact cu alți compozitori proeminenți ai perioadei: Josquin des Prez, Heinrich Isaac sau Robert de Fevin, fapt ce a contribuit la dezvoltarea decisivă a stilului său personal. A compus un important corpus de *Misse*, *motete*, *Magnificat*, *Lamenti* și *chanson*, într-o arie stilistică foarte apropiată celei a lui Josquin, dar cu mai multe cromatisme și tratări personale ale disonanței într-o textură densă, fiind între primii compozitori care au extins textura vocală a lucrărilor de la cele patru voci deja standardizate la cinci sau șase; așa, spre exemplu, utilizând din plin tehnicile polifone, missa *Ave sanctissima Maria* – prima din istoria muzicii concepută la șase voci – este un canon extins la cele șase voci, în maniera multor lucrări de Ockeghem. De altfel, compozitorul chiar prefera unei simple imitații tehnicile severe ale canonului; o altă fațetă a virtuozității sale în mânuirea complexului eșafodaj contrapunctic o aflăm în cea de-a doua missă pe care a construit-o în baza cunoscutei melodii *L'homme arme*, lucrare care începe și se termină cu canoane mensurate, adică acel tip special de canon în care vocilor le revine expunerea aceluiași desen melodic, dar ceea ce le diferențiază este metrul cu care acesta este expus. În cazul de față, de exemplu, tenorul este în metru triplu (ternar), numit la acea vreme *tempus perfectum*, iar basul – în metru dublu (binar) – *tempus imperfectum*. În afara celor peste 20 de misse create în decursul timpului și destinate corului a cappella la patru, cinci sau șase voci, a semnat motete – de regulă, la patru voci, uzând din plin de imitație; cu toate că nu a fost niciodată în Italia, a știut să confere genului *frottola* farmec atât prin suplețea melodicii, cât și prin utilizarea texturilor omofone.

– **LANDINI, Francesco** (1325/35-1397) – compozitor italian deosebit de înzestrat și dedicat artei sale, lovit de cecitate încă din copilărie; Francesco Landini a fost și un înzestrat instrumentist, cunoscător al tehnicii orgii, dar și al altor câtorva instrumente al căror virtuos a fost. Cunoscut și ca poet și cântăreț vocal, maestru incontestabil al *Ars Nova* italiene în faza ei târzie, a lăsat posterității peste 150 de lucrări, ca bază a repertoriului reprezentativ pentru secolul XIV. Multe dintre acestea sunt expresia celui mai cunoscut gen italian al vremii, *ballata*, derivat din *virelai*-ul francez; totodată, a semnat câteva madrigale, *caccia* și *virelai*, această ultimă formă ca expresie a prețurii acordate de el școlii franceze contemporane lui. De regulă, compozițiile sale uzează de articulare tripartită, delimitându-se astfel de cele ale antecesorilor săi, care au preferat forma bipartită; alte diferențieri stilistice pot fi aflate în subtilitatea și varietatea texturii polifone sau a aspectelor ritmice.

– **LANTIS, Arnold de** (1380-1450) – membru al școlii burgunde de compoziție (considerată de muzicologi drept prima școală neerlandeză); Arnold de Lantis a fost contemporan cu Guillaume Dufay și Gilles Binchois, lucrările sale fiind expresia liniei trasate de cei doi ca reacție contra complexității exacerbate sau a efectelor manieriste din *Ars Nova* târzie, reacție susținută și de spiritul mentorului lor, englezul John Dunstable.

– **LASSO, Orlando di** (1530 sau 1532 – iunie 1594) – compozitor flamand, reprezentant al Renașterii; ca și Giovanni Pierluigi da Palestrina, este considerat reprezentant al tipului de scriitură polifonică ce a influențat cultura muzicală europeană la nivelul secolului XVI. Călătorind pe întreg continentul, a putut să ia contact cu cele mai diverse școli și orientări componistice, fiind apreciat la multe curți princiare; deși era deja muzician consacrat, nu a încetat să studieze pentru a se perfecționa – între alții cu Andrea Gabrieli. Compozitor prolific, a semnat cu diferite variante ale numelui (Orlando de Lassus, Orlandus Lassus, Orlande de Lassus, Roland de Lassus, Roland Delattre) peste 2000 de lucrări, între care se evidențiază cele pe texte latine (100 *Magnificat*, 60 misse, 530 motete, 4 *Patimi* după evangheliști, imnuri, psalmi, lamento-uri), franceze (150 chansons), italiene (175 madrigale și villanelle), germane (90 lieduri) la care se adaugă multe alte piese de diferite facturi, fie în orizont sacru, fie în cel profan. Absolut toate se remarcă prin expresivitatea specială a liniilor melodice, prin

spontaneitatea și rafinamentul conjugărilor contrapunctice, cu căutate efecte pe direcția „colorării” imaginilor conținute în text prin corespondențe de ordin strict muzical. Ultima sa lucrare (1594), o veritabilă capodoperă, a fost un set de 21 madrigale „spirituale”, intitulate *Lagime di San Pietro*, madrigale dedicate Papei Clement VIII și publicate postum.

– **LOTTI, Antonio** (1667-1740) – compozitor, pedagog și organist italian cu carieră ca *maestro di cappella* în Veneția. A compus multe mise, cantate, madrigale, circa 30 de opere și multă muzică instrumentală; din punct de vedere stilistic, face trecerea de la Barocul muzical la orizonturile clasicismului. Între discipolii acestui pedagog de marcă se numără Domenico Alberti, Benedetto Marcello, Baldassare Galuppi și mulți alții.

– **LULLY, Jean Baptiste de** (1632-1687) – numele provenind din naturalizarea franceză a italianului **Giovanni Battista di LULLY** – unul dintre cei mai prestigioși reprezentanți ai culturii la curtea lui Ludovic XIV al Franței. Chitarist și violonist talentat, apoi dirijor al orchestrei sugestiv intitulată „Cele douăzeci și patru de violine ale Regelui”, s-a făcut remarcat atât prin partea muzicală a pieselor lui Moliere, cât și, mai ales, prin compunerea de balet în care talentul de dansator al regelui putea fi pus în valoare și, desigur, prin creația de operă. Muzica sa reflectă stilul Barocului muzical: *basso continuo*, expresie plină de entuziasm și măreție în mișcările rapide și impregnată de tristețe sau nostalgie în cele lente, utilizarea muzicii de dans, în special a unor forme precum *passacaglia* sau *chacona*; este de notat faptul că influența lui în domeniul muzicii de dans și, în mod special, a baletului de curte a fost considerabilă, el impunând un ritm mai alert secțiunilor dansante și propunând chiar noi forme de spectacol, de tipul *comediei-balet*. Totodată, Lully este fondatorul operei franceze, pentru care a realizat o adaptare a tipului de operă italian la prozodia limbii franceze, combinând recitativele și ariile de așa manieră încât să obțină efectele dramatice scontate. Iată și câteva din titlurile lucrărilor sale: *Amorul doctor*, *Domnul de Pourceaugnac*, *Psyche* etc.

– **MACHAUT, Guillaume de** (1300-1377) – cel mai celebru scriitor și muzician al Franței secolului XIV, cu o imensă influență asupra contemporanilor și a urmașilor, la nivelul întregii Europe artistice. A călătorit mult pe continent și a trăit apoi mare parte a vieții la Reims, dar și în serviciul sau alături de cunoscute capete încoronate, ca Jean I al Bohemiei, Charles II de Navarre sau Charles V.

A fost adulat de scriitorii și artiștii vremii, la moartea sa poetul Eustache Deschamps scriind o elegie în memoria „maestrului oricărei melodii”, elegie transpusă muzical de Franciscus Andrieu, compozitor cunoscut și sub numele de Magister Franciscus; această lucrare este, de altfel, cea mai timpurie mărturie de lamento baladesc, cu repetarea ostinată a unui motiv extras dintr-o missă a lui Guillaume de Machaut. Recunoscut drept cel ce a dus la perfecțiune formele fixe ale genurilor poetice franceze, un împătimit al ritmului și al schemelor ritmice elaborate, Machaut s-a dovedit un muzician fără egal, cultivând inovațiile ritmice în motetele sale isoritmice, dar și cântul pe mai multe voci – polifonia – în toate genurile, de la rondo sau baladă la missă. Celebra sa *Messe de Notre Dame* este prima missă polifonă din istoria muzicii; mai mult chiar, ea este și prima lucrare unitară de acest fel, toate cele cinci părți ale ei fiind axate pe același material muzical. De departe cel mai ilustru reprezentant al *Ars Nova*, a cultivat cu virtuozitate în creațiile sale laice toate datele stilistice ale noii orientări muzicale pe ideea eliberării fluxului melodic de stereotipie și de implementare a unui spirit romantic, în acord cu efuziunea textului poetic; în baladele sale, de exemplu, a dus pe culmi spiritul trubaduresc, calchiat unei structuri polifone elaborate, marcând astfel evidente contraste cu arta predecesorilor. Același spirit se regăsește și în *virelai*, tratat de asemenea în manieră polifonă; deși motetele sale rămân expresia unui secol XIII întârziat, și aici pot fi decupate exemple de suplețe ritmico-melodică deduse din spiritul *Ars Nova*, tipic pentru secolul XIV.

– **MARENZIO, Luca** (1553 ?-1599) – compozitor italian, reprezentant al Renașterii, cunoscut și cu grafia **MARENTIO**. A fost unul dintre cei mai înzestrați compozitori de

madrigale, anunțând era Barocului timpuriu și creația lui Claudio Monteverdi. După o carieră de cântăreț ecleziastic, se impune în calitate de compozitor la curtea Cardinalului Luigi d'Este și devine foarte popular, mai ales datorită frecvenței cu care publică noi și noi colecții de madrigale; în același ritm sunt cerute și reeditări ale aceluiași colecții, ceea ce indică masiva lor circulație în epocă. Angajat al unor curți princiere la Florența (familia Medici), Roma sau în Polonia, va face cunoscută arta sa multor contemporani. A excelat atât în domeniul muzicii sacre (motete, *madrigali spirituali*), cât și în cel al muzicii profane (canzone, villanelle), distingându-se prin maniera proprie de a trata textul muzical în perfectă consonanță cu cel poetic, experimentând forța cromatismului înaintea lui Gesualdo; în madrigalul *O voi che sospirate a miglior note*, într-o singură frază muzicală explorează cercul cvintelor, inclusiv prin modulații enarmonice ce fac directă trimitere la ideea de temperanță sonoră „avant la lettre”. În același timp, este considerat de către muzicologi ca un ilustru reprezentant în muzica secolului XVI a unui anume spirit romantic, mai ales prin cultivarea zonelor de contrast cu efect dramatic.

– **MONTEVERDI, Claudio** (1567-1643) – compozitor, instrumentist și cântăreț, reprezentant tipic atât pentru Renașterea, cât și pentru Barocul italian; practic, majoritatea covârșitoare a exegeților consideră că a revoluționat stilurile muzicale în care a excelat; de altfel, în Quinto Libro (cea de-a cincea carte de madrigale), a și calificat stilul polifonic strict, cu disonanțe atent pregătite, drept „prima pratica” și pe cel liber, cu accentuată reliefare a vocilor extreme (sopranul și basul), premisă a monodiei acompaniate – drept „secunda pratica”. Este recunoscut drept autor al primei opere valabile din punctul de vedere al standardelor moderne ale dramaturgiei, *Orfeo*, operă montată și astăzi pe marile scene lirice. Tot genului lirico-dramatic i-a dedicat și ultimele sale lucrări, considerate capodopere ale genului, *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1641) și *L'incoronazione di Poppea* (1642), ambele considerate culmi ale geniului său creator. Considerat un copil-minune al Italiei – a publicat câteva motete și madrigale pe când avea doar 15 ani! –, s-a remarcat ulterior în calitate de instrumentist, dirijor și compozitor nonconformist, propunând noi standarde, între care și părăsirea ambientului modal în favoarea indicilor de tonalitate. Creația sa a stat la baza edificării marii sinteze baroce datorate lui Johann Sebastian Bach și lui Georg Friedrich Haendel, mai cu seamă în abordarea genurilor vocal-simfonice. Cel mai celebru discipol al său, Heinrich Schutz, a realizat, la rândul său, o sinteză, de această dată între elementele specific italiene și cele germane.

– **MORALES, Cristobal de** (1500-1553) – compozitorul cel mai reprezentativ al Renașterii spaniole înainte de Tomas Luis da Victoria. Deși uzează un limbaj universal, în care se pot decela varii influențe, rămâne reprezentativ pentru așa-numita *Școală din Andalusia*, alături de Juan Perez și alții; nota specifică a lucrărilor sale este simțul dramatic al expresiei. După un deceniu în slujba Vaticanului (1535-1545), unde a făcut parte din corul papal, alcătuit în majoritate din conaționali, revine în Spania. A compus multă muzică sacră, exclusiv vocală, nefiind restrictivă intervenția instrumentelor cu rol de acompaniator. S-au păstrat 22 misse destinate a fi interpretate de corul papal – deci apreciable ca grad de dificultate; dintre acestea, șase sunt pe cantus firmus, iar opt sunt misse-parodia, pe cunoscutul chanson *Mille regretz* atribuit lui Josquin des Prez. A semnat peste 100 motete, 18 *Magnificat* și cel puțin cinci variante pentru *Lamentațiile lui Ieremiah*. Din punct de vedere stilistic, se remarcă preferința pentru armonie funcțională, libertate ritmică, poliritmie, combinații metro-ritmice, cu prevalența omofoniei și cu grijă pentru unitatea motivică – mai ales în misse, în care melodia, încredințată de regulă vocii celei mai înalte, se aude în mod distinct. Exemplare pentru stilul liber, fluent al lui Morales sunt cele două misse centrate pe celebra melodie *L'homme arme*, mult utilizată în creație la nivelul secolelor XV-XVI: astfel, în vreme ce una dintre ele, la patru voci utilizează melodia asemenea unui cantus firmus, cu tratare strictă, în cea de-a doua – la cinci voci – melodia trece în mod liber de la o voce la alta. Considerată exemplu de perfecțiune, inclusiv la

peste un secol de la moartea sa, creația lui Morales a influențat stilistic mulți compozitori ai Europei și se citează chiar circulația operei sale pe teritoriul Lumii Noi, la puțină vreme de la colonizarea spaniolă a Americii.

– **MORLEY, Thomas** (1557 sau 1558 – octombrie 1602) – compozitor, teoretician editor și organist englez, reprezentant al Renașterii, unul dintre cei mai remarcabili reprezentanți ai școlii engleze de madrigaliști, renumit pentru creațiile sale profane în cel mai autentic stil elizabetan și singurul a cărui creație inspirată de lirica shakespeariană a înfruntat timpul. Discipol al lui William Byrd, va atrage atenția contemporanilor odată cu publicarea – în 1588 – a primei sale colecții de madrigale pe text englezesc, *Musica transalpina*, o veritabilă explozie de vitalism și culoare. De altfel, genul madrigalului l-a și impus în istoria muzicii, în calitate de semnatar al celei mai mari varietăți repertoriale, cu tente emoționale distincte, cum ar fi luminozitatea, mișcarea rapidă și cantabilitatea. Alături de madrigale, o serie de fantezii, ca și piesele destinate unicului consorțiu englez de 6 instrumente (de coarde și de suflat) sunt o mostră grăitoare a talentului și măiestriei sale. În domeniul teoriei actului interpretativ, *Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, publicată în 1597, a rămas timp de nu mai puțin de două secole o lucrare de referință, mărturie a componisticii și practicii interpretative engleze din secolul XVI.

– **MUNDY, William** (-1591) organist și compozitor, membru al Capelei Regale engleze timp de peste patru decenii. A fost unul dintre reprezentanții de frunte ai Missei sau psalmilor în latină, precum și ai genului specific englez *anthem*. Limbajul său muzical este remarcabil prin concizie, vigoare și elocvență. Multe din lucrările sale sunt prezente în colecția *Mulliner Book*. Cercetătorii fac cu greu distincția între lucrările sale și cele ale fiului său, John Mundy.

– **NANINO, Giovanni Maria** – în unele documente **NANINI** (1543/1544 -1607) – compozitor și profesor italian, al Renașterii, membru proeminent al școlii romane. Se presupune că ar fi studiat cu Palestrina; este cert că i-a urmat în funcție, devenind *maestro di cappella* la *S. Luigi d'Francesi*, în Roma. A avut discipoli faimoși: Felice Anerio, Antonio Cifra și Gregorio Allegri. Este autorul a peste 500 de madrigale extrem de variate din punct de vedere stilistic, de la cele sobre și angulare ca expresie, cu o densă textură contrapunctică, la cele extrem de rarefiate ca scriitură și – nu de puține ori – cu accente cromatice menite să pună în evidență trăirile poetice; este și motivul pentru care nu puțini sunt muzicologii care fac apropieri între numele său și cel al lui Luca Marenzio.

– **NON PAPA, Jaques Clemens** – vezi **CLEMENS, Jaques non papa**

– **OBRECHT, Jacob** (1457/1458 – iulie 1505) – compozitor al Renașterii flamande, poate cel mai celebru în Europa pentru predilecția lui față de genul missei la nivelul secolului XV. Inițiat de tatăl său în arta cântului instrumental la trompetă, se va dedica ulterior compoziției, excelând printr-o tehnică contrapunctică de excepție; deși a utilizat ca bază a lucrărilor sale cântul gregorian, l-a tratat în maniere pe cât de diverse, pe atât de extravagante, fragmentând incipitul melodic, uzând de expuneri retrograde sau inversate, uzând de secvențări sau expuneri variate; se poate afirma că procedeele sale sunt în flagrantă opoziție cu sobrietatea și economia de mijloace pe care o va cultiva, în generația sa și încă două decenii după aceea, un creator de talia lui Josquin. Cu toate acestea, Obrecht nu a reușit să creeze o școală; compozitorii generației următoare au încercat să realizeze pastişe ale stilului său involt, dar nu și-au depășit maestrul. Unii comentatori au făcut remarcă sensibilei apropieri între stilul suprainventiv al lui Jacob Obrecht și stilul pictural al marelui său contemporan, Hieronymus Bosch. Mai mult decât alți contemporani, Obrecht a anticipat în creațiile sale multe din soluțiile cultivate ulterior de Josquin des Pres, cum ar fi: fraze scurte, centrate motivic, tehnică imitativă. Deoarece a compus multă muzică instrumentală, de la el rămânând cel mai important corpus de creație dedicată instrumentelor, și nu doar vocii – ca în cazul altor compozitori din epocă, acesta se constituie drept cea mai pertinentă dovadă a spiritului muzicii instrumentale flamande la finele secolului XV.

– **OCKEGHEM, Johannes** (1410-1497); numele acestui compozitor apare în multe din partiturile sau manuscrisele epocii și sub alte forme: Jean de/Okeghem/Ogkegum//Okehem/Hocquegam/Ockegam, ca și în multe alte variante. Este cel mai proeminent compozitor al celei de-a doua generații de compozitori franco-flamanzi, ocupând un important loc pe linia ce leagă creația lui Guillaume Dufay de cea a lui Josquin des Prez. Și-a început cariera ca solist, continuând-o ca *maestro di cappella* la curtea Franței. A avut legături cu marii compozitori ai vremii: se consideră că ar fi studiat cu Gilles Binchois, iar despre Antoine Busnois se știe că a realizat un motet în cinstea lui Ockeghem. Astăzi nu cunoaștem decât relativ puține lucrări ale compozitorului: 14 misse, între care și o *Missa Requiem* care constituie cel mai timpuriu exemplu de recviem polifon, un Credo sine nomine, 5 motete, un motet-chanson (lamento la moartea lui Gilles Binchois), 21 chansons. Multe din lucrările sale au fost tipărite în *Harmonice Musices Odhecaton*, una din primele publicații muzicale (1501). Ca exemplu al tehnicii sale contraspunctice se citează, de regulă, motetul la 36 voci intitulat *Deo Gratias*. La moartea sa, pe versurile poemului *Nymphes des bois* de Jean Molinet, Josquin des Prez a compus motetul *La deploration de la mort de Johannes Ockeghem*. Prin creația sa, se definitivează profilul stilistic al celei de-a doua școli neerlandeze, al cărei reprezentant de frunte a fost, alături de alți compozitori, între care amintim contribuția lui Jacob Obrecht. Dacă pe linia lucrărilor seculare se simte influența lui Guillaume Dufay în sensul cultivării spiritului de *virelai* francez și a contrastelor de metru sau caracter ale secțiunii secunde, în ceea ce privește creațiile sacre, acestea se mențin pe linia consacrată a unei tratări polifone stricte, în care independența și egalitatea vocilor rămân date de referință.

– **PACHELBEL, Johann** (1653-1706) – compozitor, pedagog și organist german, reprezentant al Barocului; îi datorăm o mare cantitate de muzică sacră: corale, preludii și fugi. A fost o foarte cunoscută personalitate a timpului său, astăzi măiestria sa fiind recunoscută mai ales datorită singurului canon pe care l-a scris, renumitul *Canon in D*, a *Chaconnei în Fa minor*, Toccatei în Mi minor, ca și setului de variațiuni intitulate *Hexacordum Apollinis* (dedicat lui Buxtehude). A compus, de asemenea, multă muzică vocală și pentru ansambluri de cameră; mai puțin îndrăzneț armonic decât la Dietrich Buxtehude, limbajul său muzical face dovada perfecte stăpâniri a tehnicii de variație în cele mai diferite genuri, de la concerte religioase la suite instrumentale. Este ceea ce se poate observa și în cazul primei sale lucrări tipărite: *Musicalische Sterbens-Gedanken*, un set de variațiuni corale. L-a influențat în mod indirect pe Johann Sebastian Bach, căci acesta din urmă a fost pupil al lui Johann Christoph Bach, fost discipol al lui Pachelbel cu care s-a și înrudit apoi; se pare chiar că tânărul de 9 ani, pe atunci Johann Sebastian, l-ar fi cunoscut pe Pachelbel și muzica acestuia cu acea ocazie.

– **PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da** (1525/1526-1594) – compozitor al renașterii italiene, reprezentativ pentru școala romană de compoziție din secolul XVI, personalitate ce a marcat destinul devenirii componisticii mondiale pe direcția muzicii catolice de cult, mai ales în ceea ce privește polifonia. Cea mai mare parte a carierei lui Palestrina este legată de Roma, mai precis de *Santa Maria Maggiore*, *Basilica San Pietro*, *San Giovanni in Laterano* sau Capela Papei Iuliu III; prima sa publicație – o carte de misse – a făcut o puternică impresie asupra Papei. Moștenirea sa muzicală constă în sute de compoziții: peste 300 de motete, peste 100 de misse, peste 140 de madrigale, 68 *Offertorii*, 72 imnuri, 35 *Magnificat* etc. Multe dintre ele au servit drept model de tratare contrapunctică vocală, celebru fiind cazul *Missei Sine Nomine*, pe care Bach o considera o veritabilă capodoperă, model pentru *Missa în Si Minor*. O altă Missă celebră a lui Palestrina este *Missa Papae Marcelli*. Practic, stilul palestrinian domină scriitura polifonică vocală a secolului XVI, devenind exponențială pentru polifonia Renașterii; rafinament în conducerea vocilor, sumă a perfecțiunii tehnice a tratării îmbinărilor de voci, model pentru Gregorio Allegri, Giovanni Maria Nanino, astăzi ea continuând să exercite aceeași forță de atracție și seducție.

– **PENALOSA, Francisco de (1470-1528)** – compozitor spaniol al Renașterii timpurii, cunoscut cu intensă activitate de maestro „di capilla” la Sevilla, înainte de a deveni membru al corului papal. A fost cel mai cunoscut compozitor înainte de Cristobal de Morales. A creat multe misse, Magnificat, motete și imnuri, ca și multe cântece laice. Fiind posesorul unei tehnici contrapunctice de o deosebită virtuozitate, în Missa *Ave Maria peregrina* a reușit performanța de a suprapune unui *cantus firmus* o versiune retrogradă a unui foarte cunoscut cântec în epocă, semnat de Hayne van Ghizeghem. Din cauza similitudinilor cu stilul lui Josquin des Prez, multă vreme unul din motetele sale a fost atribuit compozitorului franco-flamand; este vorba despre *Sancta mater istud agas*.

– **PRAETORIUS, Michael (1571-1621)** – născut Michael Schultze/Schulte/Schultheiss/Schulteis, a adoptat ulterior latinizarea numelui de familie. S-a impus în calitate de compozitor și organist german, specializat pe linia stilului coral concertant de varietate policorală, cultivat de Giovanni Gabrieli. A fost un compozitor prolific, publicând o culegere de peste o mie de corale și aranjamente (*Musae sioniae* – 1605-1610), o altă culegere de peste 300 de piese instrumentale și dansuri (*Terpsichore* – 1612); în calitate de teoretician, a realizat trei volume intitulate *Syntagma Musicum* (1614-1620), devenite în timp un important document de muzicologie și organologie.

– **PRES, Josquin des (1440 ?/1450 ?/1455? – august 1521)** – compozitor, figură centrală a școlii franco-flamande, maestru al celui mai rafinat tip de scriitură polifonică a Renașterii, poate cel mai cunoscut în orbita marilor creatori, pe axa temporală și valorică ce îi unește pe Guillaume Du Fay și Palestrina. În unele surse este menționat fie simplu: **Josquin** – ceea ce poate fi un indiciu al faimei dobândite, fie **Josquin Desprez**, **Josken Van De Velde**, **Joseph Van De Velde** sau **Josquinus Pratensis**, alternând cu **Jocodus Pratensis** sau **Jocodus a Prato**. Deosebit de apreciat de contemporani și urmași, a fost calificat de Glarean și Zarlino drept reprezentant al perfecțiunii artei muzicale, recunoscut ca „magnificent virtuoso”. Se cunosc puține despre viața sa; inițial, cântăreț în corurile unor catedrale franceze și italiene, între care cea din Milano, apoi angajat al curții cardinalului Sforza sau al regelui Ludovic al XII al Franței, va deveni atașat al capelei papale (1486-1494), calitate în care a călătorit mult, luând contact „pe viu” cu școli și maniere de cântare.

I s-au atribuit de către copiiști – probabil tot din cauza faimei – nu mai puțin de 374 de lucrări pe care doar o analiză atentă le-a putut înlătura de pe lista reală a creației sale. Este autorul cert a numeroase misse, motete, *chansons*² sau *frottole*³ în care a utilizat fie contrapunctul melismatic de factură Ockeghem, fie o sinteză a stilurilor lui Dufay, Ockeghem și a înlănțuirilor armonice specifice aliniamentelor polifone italiene; totul respiră melodicitate, suplețe (chiar în secțiunile de canon) și – acolo unde este cazul – chiar nuanțe de umor muzical. Comparat de istoricii culturii cu Rafael Sanzio în lumea picturii, Josquin des Pres a marcat secolul său prin granitica dăltuire a unui contrapunct de esență monotematică, așa cum o exprimă sintagma „ex una voce tres”, adică trei voci diferite având la bază una singură; în baza acestui postulat, compozițiile sale aveau notată, de regulă, doar o voce conducătoare, celelalte fiind deduse din jocul metro-ritmic (canon măsurat).

– **PURCELL, Henry (1659-1695)** – compozitor, reprezentant al Barocului muzical englez, în care a asimilat cu naturalețe influențe italiene și franceze, creând un stil unitar, apreciat de contemporani și de urmași, în special de Georg Friedrich Haendel. La început corist în Capela Regală, Henry va deveni – pe rând – asistent al muzicianului curții, John Hingeston, și organist la Westminster Abbey. În această calitate a compus multe piese instrumentale sau corale – psalmi sau *anthem*; o caracteristică a acestora este tratarea vocii de

² Vezi *Minidicționarul de termeni muzicali*

³ *Ibidem*

bas în registrul ei cel mai grav (bas pedalist), deoarece, între coriștii *Capelei Regale*, John Gostling era posesorul unei excepționale voci de bas, cu armonice bogate și o întindere apreciabilă. *Te Deum and Jubilate*, compus special pentru serbarea zilei Sfintei Cecilia, în anul 1693, este considerat a fi prima lucrare de gen cu acompaniament instrumental în muzica engleză. Dincolo de bogata paletă a creației sale de inspirație religioasă, Henry Purcell s-a afirmat și în domeniul teatrului muzical, opera sa *Dido și Aeneas* reprezentând un punct de cotitură în istoria genului la nivelul muzicii engleze. Tot capodopere ale genului sunt considerate și operele *King Arthur*, *Abdelazar* sau *The Fairy-Queen*, aceasta din urmă fiind o adaptare a piesei shakespeariene *Visul unei nopți de vară*. A exercitat o considerabilă influență asupra compozitorilor Renașterii engleze și chiar asupra celor de secol XX.

– **RAMEAU, Jean Philippe** (1683-1764) – compozitor și teoretician francez de primă mărime, autor al celebrului *Tratat de armonie* (1722), urmaș de drept al lui Jean Baptiste Lully în domeniul operei franceze. Format ca violonist și organist, va publica multe piese dedicate clavicinului, fiind recunoscut un maestru al genului, reprezentativ pentru creația franceză a secolului XVIII, alături de Francois Couperin; în afara acestora, compune câteva cantate, coruri, motete, după care se va dedica teatrului muzical, cu precădere operei. Limbajul său muzical se caracterizează prin perfectă cunoaștere a disponibilităților tehnice și expresive ale instrumentelor, ca și a vocii umane, inclusiv cu noutăți și subtilități de limbaj datorate cunoașterii perfecte a problematicei teoretice a muzicii. Domină gândirea armonică, deci etalarea verticalei sonore, cu toate că utilizează din plin și resurse contrapunctice – orizontala sonoră. Din multe puncte de vedere, creația sa de operă prefigurează înnoirile dramei muzicale wagneriene.

Concret, Jean Philippe Rameau conferă varietate și profunzime operei franceze, prin creații în care muzica servește textul și în care utilizează atât arii sau recitative, cât și momente de dans, corală sau instrumentală. Din impresionanta serie de capodopere semnate Rameau, menționăm: operele-balet *Indiile galante*, *Templul gloriei*, baletul *Pygmalion*, *Nașterea lui Osiris*, operele *Samson* (pierdută), *Hippolyte et Aricie*, *Dardanus*, *Castor și Pollus* etc.

– **REDFORD, John** – compozitor și organist englez din perioada dinastiei Tudor; nu i se cunoaște decât data morții: noiembrie 1547. A activat în calitate de maestru de cor și organist la catedrala *Saint Paul* din Londra, făcând parte din seria de străluciți organiști englezi dinaintea afirmării claveciniștilor William Byrd, Thomas Bull, Orlando Gibbons. A compus lucrări pentru orgă și pentru serviciul liturgic vocal, multe dintre ele cuprinse în *Mulliner Book*. Spre deosebire de mulți dintre colegii săi, având aplecare spre genul dramatic, a compus în genul *Masques*, cea mai celebră fiind *The Play of Wyt and Science*, axată pe tematică de moralitate. A scris și poeme în versuri, pe unul dintre ele Thomas Morley realizând o semnificativă lucrare: *Nolo mortem peccatoris*.

– **RUE, Pierre de la** – vezi **La RUE, Pierre de**

– **SCARLATTI, Alessandro** (1660-1725) – compozitor italian, reprezentant al Barocului, considerat fondator al Școlii napolitane de operă; de altfel, s-a făcut remarcat prin calitatea și numărul lucrărilor destinate scenei de operă, dar și celei de concert, respectiv cantate. A fost discipolul lui Giacomo Carissimi la Roma, afirmându-se apoi ca personalitate de frunte a școlii italiene, mai ales în domeniul creației de operă în care a excelat prin arii de mare sensibilitate, prezente și astăzi în repertoriul marilor interpreți. Lui i se datorează stabilirea definitivă a structurii uverturii italiene pe schema ternară „tempo rapid – mișcare lentă – tempo rapid”, ca și a ariei „da capo”, în aceeași articulare tripartită de tip *A B A*. Din creația sa de operă menționăm: *Il Pompeo*, *Il prigioniero fortunato*, *Mitridate Eupatore*, *Il trionfo della liberta* etc.

– **SCARLATTI, Domenico** (1685-1757) – având și prenumele **GIUSEPPE**; compozitor italian care și-a petrecut mare parte a vieții în peninsula Iberică, influențând prin creația sa întreaga epocă a Barocului muzical, trasând totodată culoare pentru Clasicismul muzical. A început studiul muzicii cu tatăl său, compozitorul și profesorul Alessandro Scarlatti, continuând

apoi cu alți compozitori cunoscuți în epocă. Este angajat succesiv al unor capele la Neapole, Veneția și Roma, în acest din urmă oraș devenind pentru un timp *maestro di cappella* la Basilica San Pietro.

Valoarea lucrărilor sale este recunoscută atât pe continent, în Italia, Spania sau Portugalia, cât și în Europa insulară, la Londra. Este de reținut că Spania i-a devenit a doua casă, din sfertul de veac trăit acolo datând cele peste 500 de sonate pentru pian care i-au adus faima; de altfel, „dialogul” între tehnica sa de clavecinist virtuoz și cea de pian – instrument pe cale de a se perfecționa – și-a spus cuvântul în concepția lucrărilor sale destinate pianului. Predomină influența iberică, a modului frigian, a disonanțelor, a figurațiilor repetitive și a tehnicii quasi-chitaristice. A fost prieten cu Farinelli, corespondența acestuia din urmă oferind cele mai complete informații despre Domenico Scarlatti.

– **SCHULTZ, Johannes** (1747-1800) – compozitor german al cărui nume întreg este Johann Abraham Peter Schultz, cunoscut mai ales pentru cântecele de Crăciun *Kinderlein kommet* și *Alle Jahre wieder*. A fost angajat în calitate de capelmaestru la Berlin și la Copenhaga, un timp activând inclusiv în calitate de dirijor al Teatrului Francez din Berlin. S-a impus ca autor de oratorii, cantate, piese instrumentale și vocale.

– **SCHUTZ, Heinrich** (1585-1672) – compozitor și organist german, considerat cea mai importantă figură componistică a landurilor germane înaintea lui Johann Sebastian Bach și, oricum, unul dintre cei mai faimoși creatori ai secolului XVII, alături de Claudio Monteverdi. Este comemorat ca muzician -alături de Johann Sebastian Bach și Georg Friedrich Haendel – în calendarul sfinților bisericii Luterane, la data de 28 iulie. Este, totodată, autorul primei opere germane, *Dafne*, jucată la 1627, și al altor nu mai puțin de 500 de lucrări; din punct de vedere stilistic, a fost influențat de mentorul său, Giovanni Gabrieli, dar și de Monteverdi sau de tente ale școlii neerlandeze. A excelat în genurile muzicii sacre, cu solo-uri vocale suprapuse unui acompaniament instrumental, cu coruri *a cappella* și chiar cu pagini policolore de factură *concertato*. Maniera sa contrapunctică, uzând de imitații articulate cu virtuozitate, fără a se păstra distanțe metrice sau distanțări intervalice predictibile, a condus la tensionări armonice prin care compozitorul a apărut contemporanilor drept un căutător vizionar.

– **SENFL, Ludwig** (1486-1542/1543) – compozitor elvețian al Renașterii, contribuind în mod esențial la dezvoltarea stilului franco-flamand pe teritoriile germane. A fost discipolul lui Heinrich Isaac, cu care a studiat în timp ce îi era copist (este cunoscută contribuția sa la realizarea faimoasei colecții, *Choralis Constantinus* pe care a completat-o și după moartea maestrului său), devenind ulterior director al muzicii Curții Împăratului Maximilian I, ca succesor al maestrului său. A fost un compozitor eclectic pe ambele magistrale – sacră și profană: misse, motete, vespere, *Magnificat*, dar și lieduri sau *quodlibet*; melodist de excepție, înclinând în special spre zone de lirism, s-a exprimat cu naturalețe, utilizând tehnici contrapunctice și – ocazional – izaritmia.

– **SWEELINCK, Jan Pietersson** (1562-1621) – o altă grafie a numelui acestui compozitor, organist și pedagog olandez, afirmat la granița între Renaștere și Barocul timpuriu este Jan Pieterszoon Sweelinck; inițial, a purtat numele tatălui său, Swybbertszoon, apoi a optat pentru Sweelinck, o formă foarte apropiată de Sweeling – numele de familie al mamei sale, așa cum o dovedește prima pagină a unei colecții de psalmi publicate în anul 1594. Continuă să întregască colecția de psalmi prin încă patru publicații (1604, 1613, 1614 și 1621). Improvizator de mare forță la instrumentul preferat – orga –, a fost recunoscut ca autoritate în domeniul interpretării muzicale, fiind supranumit de către contemporani „Orphaeus din Amsterdam”. De altfel, este considerat unul dintre primii compozitori pentru instrumente cu clape care a activat în calitate de profesor, stabilind reperele tradiției atât pentru școala de orgă din Olanda, cât și pentru organistii nord germani. Moștenirea sa componistică numără peste 250 de lucrări destinate vocii – psalmi, motete, madrigale,

chansons, alături de piese instrumentale ce au îmbogățit repertoriul instrumentului său favorit. Ca o caracteristică notăm preferința pentru fugă, texturi contrapunctice evoluând de la simplitate la complexități nebănuite, în care bogăției ritmice îi revine de spus un greu cuvânt.

– **TALLIS, Thomas** (1505-1585) – compozitor englez, considerat unul dintre cei mai reprezentativi pentru stilul muzicii sacre, marcând prin creațiile sale epoca regilor Henric VII, Henric VIII și a reginei Elisabeta I. Culegerile de tip *Antiphonar* păstrează o mare parte a creației sale, încă de la primele lucrări, fiind martore pentru un stil silabic și pentru utilizarea cu parcimonie a discursului melismatic. Atât Tallis, cât și mai tânărul lui contemporan William Byrd au pirmit de la regina Elisabeta I patentul de a face tipar muzical.

– **TAVERNER, John** (1490-1545) – compozitor și organist englez, considerat cea mai proeminentă figură componistică a generației sale, succesor de drept al faimei artei lui Dunstable. Istoria muzicii engleze îl consideră ca făcând parte din „triada T”, alături de Thomas Tallis și Christopher Tye. Cea mai mare parte a creației sale constă în motete, *Magnificat* și misse, între acestea din urmă numărându-se și cea bazată pe popularul cântec *The Western Wynde*; unicitatea acestei lucrări constă în faptul că, în cele patru părți ale sale, motivul de bază începe de fiecare dată pe un alt timp al măsurii, ceea ce creează interesante contururi ritmico-melodice și de accent muzical. O altă caracteristică stilistică o constituie faptul că, de regulă, cele patru părți ale misselor sale – *Gloria*, *Credo*, *Sanctus-Benedictus* și *Agnus Dei* – sunt egale, conținând același număr de expuneri ale materialului muzical de bază. Alte misse se centrează pe expuneri de *cantus firmus* la tenor, cum este cazul cu *Corona Spinea* sau *Gloria tibi Trinitas*. Aceasta din urmă este concepută hexapartit și este exponențială pentru practicarea unui stil virtuos, ce poate transgresa și spre zone de registru instrumental; de altfel, *Benedictus* se și cântă ca piesă în sine, destinată unui consorțiu de viole.

– **TELEMANN, Georg Philipp** (1681-1727) – compozitor, reprezentant al Barocului german; contemporan cu Johann Sebastian Bach, Antonio Vivaldi și Georg Friedrich Haendel (cu acesta din urmă fiind și prieten de o viață), a creat multe concerte, inclusiv pentru combinații de instrumente mai puțin utilizate în epocă. Talentul muzical i-a fost remarcat prin crearea – la doar 12 ani – a unei opere, dar pentru că familia i-a restricționat accesul la învățământul muzical, s-a format ca autodidact în această direcție, completându-și ulterior studiile. A devenit astfel un înzestrat interpret la mai multe instrumente, între care orgă, violină, viola da gamba, flaut, oboi, trombon, calitate în care a și înființat un *Collegium Musicum* cu nu mai puțin de alți 40 de instrumentiști, împreună cu care a susținut concerte. În calitate de director al operei din Leipzig, de cantor la una din biseicile din oraș și – în timp – de *Kappelmeister* al curții contelui Erdmann II, ca și de director muzical la 5 dintre cele mai importante așezăminte bisericesti din Hamburg, a asimilat cu rapiditate mai multe stiluri muzicale, de la cel italian și german la cel francez, realizând o originală sinteză a acestora și realizând unul dintre cele mai variate repertorii sacre și profane ale epocii sale; deși muzicologii au certitudinea că a creat mult mai mult, astăzi se consideră că Telemann este autorul a peste 3000 de partituri, între care opere, intermezzi, oratorii, cantate, concerte sau lucrări camerale (restul de circa alte 5000 fiind, se pare, distruse în timpul celui de-al Doilea Război Mondial). Preocupat de latura pedagogică, a realizat, începând cu anul 1740, mai multe tratate muzicale.

– **TORRE, Francisco de la** (1534?-1594?) – poet spaniol rinascentist, aparținând Școlii de la Salamanca; ca majoritatea oamenilor de artă ai perioadei, a avut și preocupări muzicale.

– **TYE, Christopher** (1505-1572) – compozitor și organist englez; angajat un timp semnificativ ca maestru de cor, aceasta i-a permis să cunoască îndeaproape tipul de scriitură corală destinată serviciului sacru. A creat multe misse, psalmi, ca și piese instrumentale destinate unui consorțiu de viole.

– **VASQUES, Juan** (1500-1560) – preot și compozitor spaniol al Renașterii, considerat reprezentant al Școlii din Andalusia, alături de Francisco Guerrero, Cristobal de Morales sau Juan Navarro. La început cântăreț, apoi profesor de cântare gregoriană și *maestro de capilla* în corurile diferitelor catedrale, se va afirma în calitate de compozitor de muzică sacră și profană. Cunoaștem o singură lucrare din repertoriul destinat serviciului divin: este vorba despre *Agenda Defunctorum* (1556), pagină sensibilă și contemplativă, exemplară pentru utilizarea de cantus firmus sau pentru procedeele polifone; ampla dimensiune a acestui opus hexapartit l-a determinat pe compozitor să alterneze stilurile polifon și omofon și să echilibreze participarea celor patru voci de așa manieră încât să se creeze contraste de culoare și densitate. Cele circa 90 *villancicos* pe texte de poeți spanioli contemporani cu Juan Vasques se remarcă prin varietatea procedeelelor utilizate în baza melodiilor populare.

– **VIADANA, Lodovico (Ludovico) Grossi da** (1560-1627) – compozitor și profesor italian, aparținând ordinului franciscan al Minorităților. Odată cu publicarea, în 1602, la Veneția a unui corpus concertant, *Cento concerti con il basso continuo*, s-a remarcat drept cel mai interesant compozitor al timpului său în ceea ce privește tehnica basului figurat, prin care se puneau punct epocii Renașterii, deschizându-se calea Barocului muzical. Mulți ani *maestro di cappella* la diferite mănăstiri, a semnat în principal muzică sacră: misse, psalmi, Magnificat, motete sau lamento. Tot lui i se datorează și două cărți de canzonette la trei și patru voci, precum și opt cărți de *Sinfonia Musicali*; acestea din urmă, instrumentale prin excelență, sunt concepute în forme libere, de la fantezie la ricercar, numitorul lor comun fiind ideea de programatism „avant la lettre” exprimat prin titlu. Deoarece fiecare piesă poartă ca titlu numele unui oraș din Italia, aceste opt cărți pot fi considerate exemplu pentru o veritabilă „geografie muzicală”. Dacă primele lucrări păstrează intact spiritul vocal *a cappella* al Renașterii italiene, cu o judicioasă balansare polifonică a vocilor, după 1602 aderă la stilul concertant specific Barocului, în care monodia devine idee centrală; mai mult chiar, în unele lucrări indică instrumentația, ceea ce nu era o practică a vremii, dar denotă atât grija pentru o anumită culoare sau aliaj timbral, cât și faptul că acea partitură fusese gândită în mod expres fie pentru anumiți interpreți, fie pentru posibilitățile tehnice ale instrumentelor cărora li se adresa.

– **VICTORIA, Tomas Luis de** (1548-1611) – ortografiat și sub forma **Da (DA) VITTORIA**, probabil din cauza apartenenței sale la celebra școală romană de compoziție sacră – cel mai prolific și cunoscut compozitor spaniol, reprezentant al Renașterii târzii; ca impact al creației sale asupra contemporanilor, numele său este de multe ori asociat cu cel al lui Palestrina, Orlando di Lasso, Giovanni Nanino (Nanini) sau William Byrd. De altfel, se pare chiar că Palestrina i-ar fi fost maestru în perioada studiilor la Roma. Reîntors la Madrid, a activat în calitate de compozitor, organist, maestru de cor, preot. Este cel mai de seamă reprezentant al Contrareformei spaniole. Din punct de vedere stilistic, muzica sa se prezintă departe de forma unui contrapunct elaborat, preferând simplitatea texturilor omofone. În creația sacră, repere sunt lucrările policorale pe tradiția școlii venețiene, în vreme ce madrigalele apar ca definiții pentru utilizarea cu măiestrie a corespondențelor între sunet și cuvânt, inclusiv a unor structuri recitativice cu evident rol de potențare a dramatismului, așa cum va proceda și Claudio Monteverdi în lucrările sale destinate scenei.

– **VIVALDI, Antonio** (1678-1741) – cu încă un prenume: **LUCIO**, supranumit „il prete rosso” (Preotul roșu), a fost preot, compozitor și violonist venețian, format ca instrumentist de tatăl său, violonistul și compozitorul Giovanni Battista Vivaldi (Rossi), unul dintre fondatorii unei uniuni de compozitori și interpreți numite *Sovvegno dei musicisti di Santa Cecilia* și conduse de un notabil compozitor al Barocului italian: Giovanni Legrenzi, *maestro di cappella* la biserica San Marco. Devenit la rândul său profesor de vioară, va compune și va publica peste 900 de lucrări între care peste 500 de concerte, 46 de opere, 73 de sonate, peste 100 de lucrări vocal-instrumentale și altele, marcând o evoluție stilistică uluitoare, de la stilul convențional al

primului său opus – o colecție de 12 sonate pentru 2 violine și bas continuo – până la lucrările care i-au adus și i-au menținut faima în timp; între acestea, cităm *La stravaganza* – o colecție de *concerti* pentru violină solo și orchestră de coarde (op. 4), ciclul de patru concerte pentru violină și orchestră *Le quattro Stagioni (Anotimpurile)* – fiecare asociat cu un sonet – parte a ciclului de 12 concerte *Il cimento dell'Armonia e dell'Inventione* (op.8).

O altă latură a activității sale ni-l recomandă în calitate de creator de muzică liturgică (în special oratorii), dar și ca impresar și compozitor de operă; năzuința sa de a reforma gustul contemporanilor i-a adus critici din partea celor tradiționaliști, cunoscută fiind disputa cu Benedetto Marcello, acesta din urmă semnând chiar un pamflet împotriva lui Vivaldi; cu toate acestea, a fost un apreciat compozitor de operă, cu montări și succese nu doar în teatre italiene, colaborând – între alții – cu libretiști de valoare a unui Pietro Metastasio sau chiar Carlo Goldoni.

Din punct de vedere stilistic, lucrările sale reprezintă o dură ruptură cu tradiția închistată, remarcându-se prin noutăți de ordin armonic, prin vervă și exuberanță melodico-ritmică, instaurând un climat de comunicare instantanee cu publicul, ceea ce i-a adus o imensă popularitate încă din timpul vieții și i-a menținut faima timp de secole după moartea sa. Este notoriu faptul că Johann Sebastian Bach a învățat să compună și prin contactul direct cu partiturile maestrului venețian, fapt vizibil mai ales în concerte sau în ariile oratoriilor *Johannes Passion*, *Matthaus Passion* sau în cantate. Făcând o veritabilă muncă de restituire, Felix Mendelssohn-Bartholdy a scos la lumină multe din operele postume ale compozitorului. Potrivit teoriilor lui Alfred Tomatis privind influența muzicii asupra comportamentului uman, muzica lui Vivaldi este considerată o axă vitală, alături de cea a lui Wolfgang Amadeus Mozart, Piotr Ilici Ceaikovski și Arcangelo Corelli.

– **WELKES, Thomas** (c. 1575-1623). Este notabilă contribuția acestui compozitor la stabilirea profilului stilistic al școlii engleze; sub influența dominantă a muzicii laice italiene, Welkes poate fi considerat un pionier al scriiturii cromatice, de așa manieră încât succesiunea acordurilor utilizate să creeze efecte neașteptate de culoare, adoptate ulterior de compozitorii englezi care au aderat la principiile sale stilistice. A compus inclusiv în domeniul muzicii de scenă, afirmându-se pe linia unuia dintre cele mai gustate genuri în epocă: muzica de balet.

– **WILLAERT, Adrian** (1490-1562) – compozitor flamand al Renașterii, fondator al Școlii venețiene; a fost unul dintre cei mai reprezentativi membri ai generației de compozitori care au transplatat în Italia stilul franco-flamand; recunoscându-i-se arta, în documentele curții ducelui de Ferrara, în a cărui slujbă s-a aflat pentru un timp, era menționat ca „Adriano Cantore”. A studiat la Paris cu Jean Mouton, nume de prestigiu al Capelei Regale din Franța. Stilul său de compoziție seamănă foarte mult cu cel al lui Josquin, cu frecventă utilizare a imitației și cu grijă pentru echilibrul partidelor vocale. Selecționat ulterior ca *maestro di cappella* la catedrala *San Marco* din Veneția, a stabilit standarde înalte pentru toți discipolii săi, atât coriști, cât și compozitori. Din punct de vedere stilistic, poate fi considerat unul dintre cei mai versatili compozitori ai Renașterii, stabilind un important jalon pe drumul creator dintre Josquin des Prez și Giovanni Pierluigi da Palestrina. Potrivit lui Gioseffo Zarlino, Adrian Willaert este cel care – în baza datelor fonice ale catedralei San Marco – a inventat stilul antifonic de cântare care în timp s-a sedimentat ca stilul policoral reprezentativ pentru Școala venețiană; este vorba despre așezarea celor două grupe corale de o parte și de alta a altarului, creându-se astfel un efect stereofonic; pentru acest tip de formație a compus psalmi și alte lucrări în care maniera de interpretare este acordată cu existența celor două coruri, creându-se astfel un repertoriu închegat. Această inovație a avut un mare impact în epocă, însuși Willaert publicând la 1550 *Salmi spezzati* – considerată mult timp ca prima lucrare în stil policoral a Școlii venețiene; deși s-a demonstrat că Dominique Phinot și Johannes Martini au utilizat metoda policorală înainte de Adrian Willaert, abia după ce prin larga sa contribuție

stilul s-a cristalizat și răspândit pe teritoriul european, el a început să fie imitat pe scară largă și de alți compozitori. Între discipolii săi se cunosc numele lui: Cipriano da Rore – care i-a fost și succesor la catedrala *San Marco* –, Costanzo Porta, Francesco Dalla Viola, Gioseffo Zarlino, Andrea și Giovanni Gabrieli. Aceștia sunt, de altfel, „inima” școlii venețiene, cu largă influență pe întreg teritoriul temporal al epocii baroce. Moștenirea muzicală a lui Adrian Willaert: 8 misse, 50 de imnuri sau psalmi, peste 150 de motete, circa 60 *chansons*, peste 70 de madrigale și o întreagă serie de lucrări instrumentale – în speță *ricercari*.

DICȚIONAR EXPLICATIV DE TERMENI MUZICALI

– **A CAPPELLA** – termen în limba italiană, desemnând cântarea exclusiv vocală; a fost utilizat pentru a face diferența între lucrările și stilul de cântare specific Renașterii muzicale și stilul concertato din perioada Barocului muzical. Dacă, la început, termenul avea în vedere doar muzica sacră, exemplul concludent fiind cântul gregorian, cu timpul maniera de cântare a desemnat și lucrări din sfera muzicii laice – madrigalul, de pildă.

– **AGNUS DEI** – vezi **MISSA**

– **ALLEMANDE** – termenul, de origine franceză, cu variante allemanda, almain, alman, desemnează un dans ce figurează primul în succesiunea mișcărilor suitei instrumentale baroce, uneori putând fi anunțat de un scurt preludiu.

Metru binar și mișcarea lentă, moderată, preferată de compozitorii germani ai secolului XVIII pot avea tonuri grave; varianta italiană a allemandei s-a încadrat – în concepția lui Corelli – într-o varietate de tempo-uri de la allegro la presto. Ulterior, la finele secolului XVIII și în plin romantism muzical, unii compozitori, între care Carl Maria von Weber, au reconfigurat acest dans în metru ternar, făcând din el o posibilă anticipare a valsului.

– **ALT** – întâlnit în partituri și ca *alto*, derivat de la termenul latin „altus”, însemnând înalt – voce care în polifonia primitivă era cea mai înaltă, ea evoluând deasupra tenorului; ulterior a devenit corespondentul vocii feminine grave, de deasupra tenorului, dar plasată între tenor și discant (sopran); de asemenea, voce feminină în registrul imediat inferior vocii de sopran, așa cum apare în lucrările vocale sau corale pentru voci egale (feminine) sau în scriitura pentru cor mixt. O altă denumire sub care poate fi întâlnită este vocea de *mezzosoprană* sau de *contralto*. În privința vocii bărbățești similare celei de alto feminin, aceasta este *Contratenor* și desemnează cel mai înalt registru al vocii bărbățești, numit și „voce de cap”, voce mult uzitată în teritoriile engleze în perioada secolelor XVI-XVII. Cu același termen pot fi denumite și instrumente de diferite mărimi sau forme, având același ambitus cu vocea umană de alto, de exemplu, unele tipuri de flaut, clarinet, saxofon etc. De asemenea, viola, cel de-al doilea instrument în registrul înalt al familiei coardelor, este denumită cu același termen. Inclusiv cheia do pe linia a treia a portativului, specifică pentru aceste instrumente, se numește cheie de alto.

– **ANTIPHON** – răspuns la un psalm în cadrul missei sau al slujbei de seară. Piese muzicale concepute ca antiphon utilizează, de regulă, două formații corale ce interacționează prin fraze muzicale alternate; în această manieră se prezintă psalmii cântați de grupe alternative de interpreți. A fost introdus în practica creștină de către Ignatius din Antiochia în secolul I, stabilizarea lui în ritul bisericii latine datorându-se lui Ambrosie din Milan, care a și alcătuit un prim *Antiphonar*. Cel aflat și astăzi în cultul romano-catolic este datorat Papei Grigore cel Mare (590), fiind mult utilizat în tradiția muzicii anglicane, dar făcând parte și din practica bisericii răsăritene.

– **ANTHEM** – compoziție imnică pe text religios în limba engleză, utilizat în serviciul sacru al Bisericii Anglicane. Are înțelesul de celebrare, multe asemenea piese fiind utilizate inclusiv în slujba de încoronare engleză.

– **ANTOLOGIE** – termen provenind din reunirea cuvintelor grecești „antos” – floare și „logos” – cuvânt, volum cuprinzând cele mai reprezentative creații muzicale, fie din repertoriul sacru, fie din cel profan. Inițial, scopul volumului a fost didactic, el adresându-se celor ce doreau să studieze sau amatorilor.

– **BALLATA** – terminologie diferită în partituri: ballatha, balletha, ballade (fr.), ballata (it.) – cântec dansat din repertoriul italianesc, extrem de popular în cea de-a doua jumătate a secolului XIV, foarte asemănător cu *virelais* – ul francez al aceleiași perioade; textul acestuia era de factură epică și consta din trei strofe ce se încheiau toate cu același vers-refren; diferența față de alte forme de tip strofic o constituie faptul că deși refrenul intervine după fiecare strofă, păstrând materialul melodic nealterat, textul diferă totuși. În plus, primele două rânduri melodice ale fiecărei strofe erau calate pe același material melodic, în timp ce continuarea, ca și refrenul, avea o cu totul altă turnură; în plus, refrenul putea fi încredințat corului sau mai multor interpreți, în timp ce strofele erau prin excelență solistice. Pentru fiecare strofă, tiparul era *A A B*. Deși la început a fost monofon, *ballata* a devenit ulterior creație polifonă, la două sau trei voci. Între cei mai faimoși compozitori de *ballate* poate fi citat numele lui Guillaume de Machaut (*ballate* la 3 voci, sopranul având text, iar tenorul și *contratenorul*, fără text, fiind încredințate, probabil, unor instrumente) și al lui Francesco Landini, din creația acestuia din urmă păstrându-se peste 140 de *ballate*. *Ballata* se întâlnea atât în repertoriul de curte, cât și în cel popular. Exemplu strălucit al acestui gen în viziunea compozitorilor italieni este lucrarea *Io son un pellegrin* de Giovanni da Florentia (capitolul I, nr. 5); aici, influențele franceze pe care le-a suportat cântecul secular italian sunt evidente, forma piesei fiind extrem de apropiată, până la confundare, cu tipul de *virelai* francez: *A b b a A*.

– **BENEDICTUS** – vezi **MISSA**

– **BICINIUM** (pl. – *bicinia*) – în muzica Renașterii și apoi a epocii baroce desemnează o compoziție pentru două voci, destinată exclusiv scopurilor didactice. Termenul a fost utilizat pentru prima oară de Jan de Lublin într-unul din tratatele sale și apoi s-a răspândit în toată Europa, mai ales legat de cântarea protestantă. Modelul a fost adoptat și de Heinrich Glarean în *Dodecachordon* (1547), unul din tratatele de teorie a muzicii și practică pedagogică ale Renașterii. *Bicinium* (cunoscut în secolele XV-XVII și sub numele de *diphonom*) reprezintă – în același timp – o metodă eficientă de învățare a contrapunctului, ca stadiu inițial, pregătitor pentru contrapunctul pe trei voci – *tricinium*.

– **CACCIA** – compoziție în stil polifon, cu imitație strictă din punct de vedere melodic sau ritmic, foarte apropiată de tipul canonului la două sau mai multe voci – *dux* sau *proposta* – pentru vocea cu rol de expunere și *comes* sau *riposta* – pentru vocea însoțitoare, cea care realizează imitația.

– **CANTATA** – compoziție vocală cu acompaniament instrumental; se întâlnește începând cu cea de-a doua jumătate a secolului XVII pentru a face distincția necesară față de lucrările pur instrumentale, numite Sonata. De regulă, este concepută într-o singură mișcare și are la bază o scenă narativă, fiind construită la început prin recitativ și arie; ulterior, odată cu apariția ariei da capo, forma va deveni mai complexă. Deși apropiată de oratoriu ca surse de inspirație (biblică, mitologică, filosofică etc.), este diferită de acesta prin absența filonului dramatic. Reprezentanți: Giacomo Carissimi, Henry Purcell, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Haendel ș.a.

– **CANON** – compoziție de factură contrapunctică utilizând o melodie și imitațiile acesteia la intervale fixe la celelalte voci. Termenul – cu înțelesul de „lege”, provine din limba greacă (*Kanon*). Cea mai timpurie formă de canon o reprezintă cea de tipul *rondellus*

și datează din secolul XIII. În Italia, secolul XIV impune o formă specială de canon, intitulată *caccia*.

– **CANTUS FIRMUS** (termen latin; pl. „cantus firmi” sau „canti firmi”; în limba italiană, se utilizează și termenul „canto fermo” cu pl. „canti fermi”) – în muzică, termenul denumește o monodie fixă, ca bază preexistentă pentru compoziții polifone. Cele mai timpurii lucrări pe două sau mai multe voci sunt axate pe cântul gregorian în ipostaza de cantus firmus; cu toate că termenul ca atare nu a fost utilizat înainte de secolul XIV, compozițiile utilizate în ritul sacru și realizate prin utilizarea unui cantus firmus fiind notate încă din secolul X, așa cum stă mărturie tratatul *Musica enchiriadis*. Se poate constata, la nivelul trecerii timpului, o „migrațiune” a cantus firmus-ului la diverse voci: la început, la vocea superioară, apoi la cea inferioară, pentru ca – în cele din urmă – să se stabilizeze la nivelul vocii de tenor, valorile largi ale sunetelor fiind termen de referință pentru contrapunctul mai înflorit al celorlalte voci. *Cantus firmus* a fost prezent în multe din genurile sau formele muzicii practicate în Evul Mediu, purtând fie textul latin original, fie texte în diferite alte limbi. Nu doar cântul gregorian a devenit *cantus firmus*, ci chiar și o serie de melodii seculare, cea mai celebră și mai larg utilizată de compozitori fiind *L’homme arme*, cu cel puțin 40 de abordări, pornind cu prima sa prezență într-o missă de Josquin des Pres și trecând sub semnătura altor reputați compozitori, inclusiv a creatorului oratoriului, Giovanni Carissimi. Utilizarea de cantus firmus drept bază a diverselor specii de contrapunct a făcut obiectul cunoscutului tratat *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux, metoda în sine de predare a contrapunctului fiind publicată de Girolamo Diruta încă din anul 1610.

– **CANZONA** – termenul provine din italianescul *canzone* (cu forma de plurat canzoni) și este corespondentul altor termeni: canzonet, chanson, song, cancion etc. În creația italiană de secol XVI reprezintă o piesă instrumentală melodioasă, cu o cantabilitate de tip vocal; numită uneori canzona da sonar este considerată precursora a sonatei.

– **CHANSON** – termen francez pentru „cântec”, de regulă din perspectivă laică. A fost utilizat încă din Evul Mediu târziu și Renaștere, cu precădere în forma sa polifonă pentru voci sau pentru voce și instrumente. Aceeași accepție a termenului se referă la forme fixe ca ballade, rondeau sau virelai, ceea ce implică o varietate de forme, deduse din sfera poeticii. Colecțiile de *chansons* purtau numele de *CHANSONNIER*.

– **CHORAL** – sau **Coral** – inițial imn cântat de întreaga congregație în Biserica Luterană. Din cauză că era destinat a fi intonat inclusiv de către persoane fără o pregătire muzicală de specialitate, era foarte simplu și ușor de reținut, conceput într-o bază omofonă la patru voci și izoritmă; ca formă are o structură strofică în care rima structurează acel cunoscut Barform german AAB.

– **CONCERTATO** – termen în circulație în barocul muzical timpuriu, cu referire la stilul prin care grupe de voci sau instrumente dialoghează deasupra unui *basso continuo*. Se cere făcută o distincție între stilul *concertato* și stilul *concerto*, ambele derivate din aceeași rădăcină ca semantică: astfel, în timp ce stilul *concertato* implică un contrast necesar între grupe opuse sau diferențiate ca timbru ori densitate sonoră, stilul *concerto* are în vedere contrastul dintre întregul ansamblu și grupul restrâns, numit *ripieno* sau *concertino*. Stilul s-a dezvoltat în decursul secolului XVI la Veneția, mai ales prin Andrea și Giovanni Gabrieli, care au beneficiat de acustica specială a catedralei *San Marco*, în care intervențiile corale alternau, creând efecte stereofonice, totul în acompaniament de orgă sau de grup instrumental; din Veneția, stilul s-a răspândit la început în toate regiunile de Nord ale Italiei, iar apoi în ținuturile germane. În ceea ce privește strict practica interpretării corale, stilul *concertato* poartă numele de *cori spezzati*.

– **CREDO** – vezi **MISSA**

– **COURANTE** – termen derivat din limba franceză; se întâlnește și sub forma *coranto* sau *corrente* – dans de curte, în măsură ternară, cu o curgere ritmică nestăvilită, de regulă în mișcare rapidă, înrudit cu *gagliarda*; datează din secolul XVI, la mijlocul secolului următor intrând în succesiunea dansurilor suitei baroce ca al doilea dans: *allemande* – *courante* – *sarabande* – *gigue*, tema sa fiind, de regulă înrudită cu cea a primei secțiuni a suitei. Din secolul XVII s-au distins două tipuri fundamentale de courante: rapidă, de tip italian, în măsuri ternare: 3/8, 3/4, și cea de tip francez, mai reținută ca mișcare și expresie, tot în măsură ternară, dar 3/2 sau 6/4, prețuită la curtea lui Ludovic XIV.

– **DUET** – termenul poate fi întâlnit în partituri și sub formele: *Duetto* (it.), *Duo* (fr.), *Duett* sau *Duo* (germ.), *Duet* (engl.) – compoziție pentru doi interpreți, cu sau fără acompaniament, în care ambii soliști au importanță egală; la origine era o formă de contrapunct exclusiv solistic, numită bicinium sau diphonom (secolele XV-XVII). Termenul are în vedere în primul rând vocea umană, pentru instrumente utilizându-se termenul de „duo”; aceasta se poate vedea și în multitudinea de duete de sine stătătoare ce vizează fie dimensiuni de mare amploare, mergând până la cantate sau arii de concert în secolele XVII-XVIII, fie duetele din operă de dimensiuni variabile, fie creația de lied în culturile muzicale

– **EVENING CANTICLE** – cântare religioasă specifică pentru repertoriul rugăciunilor de seară.

– **FAUXBOURDON** – ortografiat și faux bourdon, provine, ca termen, din alăturarea cuvintelor „faux” – însemnând fals în limba franceză și „bourdon” – bas. Reprezintă o tehnică de armonizare utilizată în Evul Mediu și Renaștere, cu precădere de școala burgundă, cu exponentul ei de seamă Guillaume Dufay, care este considerat chiar inventator al tehnicii. De altfel, primul exemplu de tehnică fauxbourdon transpare dintr-un manuscris păstrat în Bologna, în care regăsim și o lucrare semnată de Dufay și datată aproximativ la 1430. Paralelismul subînțeles al vocilor avea drept scop înțelegerea în cât mai bune condițiuni a textului liturgic. Cea mai simplă formulă de fauxbourdon avea trei voci, iar pentru evitarea monotoniei se uzitau, din când în când, fie scurte momente cadențiale la bas, fie scurte momente de înfloritură la una din celelalte voci.

– **FROTTOLA** – tip de cântec italianesc, foarte popular la granița secolelor XV-XVI, considerat predecesor al madrigalului. La rândul ei provenind din *ballata* secolelor XIV-XV, „vârful” creației de frottola se regăsește între granițele temporale 1470-1530, după care a fost definitiv înlocuit de madrigal. De regulă, se prezintă ca o compoziție la trei sau patru voci, melodia fiind destinată celei mai înalte dintre ele; putea uza inclusiv de acompaniament instrumental. Frottola preferă structuri omofone, ritmuri repetitive și dezvoltă o armonie de tip funcțional. Mulți compozitori au abordat frottola; între aceștia se remarcă Bartolomeo Tromboncino, Marchetto Cara și – chiar dacă nu a făcut-o în mod manifest – Josquin în lucrările intitulate *Scaramella* și *El Grillo*.

– **GIGUE** – numit și **GIGA** este un dans baroc în metru ternar, având ca unitate de măsură șaisprezecimea sau optimea; de regulă, textura este contrapunctică. S-a cristalizat sub forma dansului final din suita instrumentală barocă.

– **HIMNO** – vezi **Imn**

– **IMN** – termen întâlnit și ca *hymn*, provenind din grecescul *hymnos* – cântare religioasă bazată de regulă pe texte sacre – rugăciune – sau slavă adresată Divinității, unui conducător, unui erou sau unei idei. Unul dintre cei mai cunoscuți imnologi ai antichității a fost Efrem (Ephraim) sirianul (din Siria), care a trăit în secolul IV; la două secole distanță se impune numele lui Roman Melodul.

Evoluția imnului s-a făcut pe două mari magistrale: pe de-o parte, cântarea creștină, în care cele mai vechi imnuri latine au ca model creația de gen grecească și siriană, iar pe de altă

parte, filiera cântului ebraic. În această din urmă direcție, între cele mai vechi forme de cântare se impune imnul liturgic ebraic – „*piyyut*” (plural: *piyyutim*). Accentul se pune pe latura poetică, cu tratarea silabică a textului (uneori isosilabic, alteori cu număr variabil de silabe), după model bizantin; ulterior, aceste imnuri au adoptat metrul și sistemul de rime arab, respectând chiar și ideea de „proză rimată și ritmată”.

În sfera muzicii creștine, cel mai important autor de imnuri latine este considerat Ambrosie, episcop al Milanului (340-397), ale cărui creații au rămas, timp de secole, model pentru imnurile cântate în cadrul serviciului religios în bisericile catolice; există, totuși, unele opinii conform cărora respectivele creații, utilizate în cântările din catedrala milaneză, sunt secvente morții lui Ambrozie.

Practicat în cultul catolic pe modelul imnului ambrozian, construit și prelucrat în baza alternanței între secțiunile solistice și cele corale, imnul va atinge – în secolul XVIII – dimensiunile unor veritabile cantate. În biserica ortodoxă, imnul cunoaște forme fixe, strofice de tipul troparelor sau al condacelor.

Curgerea melodică fiind menită să reliefeze, dar și să dea o altă colorație scandării, alternării silabelor accentuate și neaccentuate ale textului latin, modelele structural-formale ale cântării imnice sunt diverse și se raportează la strofa-model, pe a cărei osatură se cântau strofele secvente; inclusiv lungimea imnurilor era variabilă, în funcție de mărimea textului poetic. Încheierea se făcea pe sunetul finalis al modului respectiv, iar textul propriu cadențării finale era constituit dintr-un unic cuvânt – **AMEN**. Deoarece în practică s-a impus, cu timpul, o structurare melodico-poetică de tipul a patru fraze diferite între ele, suita acestora – *A B C D* – este cunoscută și sub numele de „formulă imnică”.

În secolul XVI, odată cu răspândirea și impunerea ideilor Reformei prin care latina era înlocuită cu limba țării respective, apare o impresionantă producție de noi imnuri, centrate pe cuvântul cântat cu o altă bază muzicală, fie aceasta în legătură cu vechile formule imnice bisericești, fie cu împrumuturi din repertoriul laic, fie creații originale.

O formă particulară a cântării imnice de astăzi o constituie așa-numitele imnuri-gospel, creații în care ritmul are o pondere apreciabilă, bazele acestui repertoriu putând fi identificate în cântecele spirituale ale afro-americanilor, cu pătrundere rapidă în rândul tineretului, mai ales începând cu ultimul pătrar al secolului XIX; aceste imnuri sunt un veritabil receptacol, permițând identificarea celor mai diverse influențe: blues, jazz, rhythm and blues, soul etc.

– **JUBILATE** – jubilius, sau alleluia – cântec de laudă provenit din practica sinagogală în care îndemnul „*Halelu*” însemna „*Lăudați*” și avea în vedere Divinitatea; deoarece era interzisă rostirea numelui, acesta se înlocuia cu silaba *Ya*, astfel că formula completă era „*Halelu Ya – Lăudați pe Domnul!*” Are un caracter melismatic evident și presupune cântarea sa de către profesioniști. A fost preluat în riturile creștine. Vocalizele extrem de bogate centrate pe text minim îi conferă o grandoare aparte, cu exaltarea extremă a sentimentului religios.

– **KYRIE** – vezi **MISSA**

– **MADRIGAL** – cu origine în *frottola* italiană, influențat de motet, dar și de *chanson*-ul francez al Renașterii, madrigalul este o lucrare pe două sau mai multe voci, având la bază text laic, de regulă în limba italiană; a „înflorit” mai ales în creația celei de-a doua jumătăți de secol XVI, evoluând treptat, de la articularea sa primară (secolele XIII-XIV) pe doar două și trei voci a cappella sau cu instrumente ce dublează liniile melodice către variante tot mai complexe ca scriitură contrapunctică. Secolul XVII îl aduce în penumbră, o dată cu afirmarea operei, a cantatei și a dialogului. Ca formă, muzica urmează îndeaproape tiparul textului poetic în care terținele (strofe) alternau cu o riturnelă scurtă, de doar două versuri. Nu de puține ori, creațiile erau axate pe versuri valoroase, semnate de Petrarca sau Tasso; „teoria afectelor” este perfect ilustrată aici, sensurile textului fiind exploatate prin direcționarea vocilor, intenții onomatopice, configurații ritmice etc. Melodica și ritmica sunt în continuu

proces de șlefuire și potențare reciprocă în direcția inventivității, favorizând astfel îndrăzneli contrapunctice, cadențe interioare sau finale din ce în ce mai rafinate.

Prima carte de madrigale, aparținând lui Philippe Verdelot, apare la Veneția, în 1533; succesul ei determină circulația rapidă a pieselor pe întreg cuprinsul european, școala engleză distingându-se prin cultivarea genului și după ce Europa continentală îl părăsește. Ceea ce distinge madrigalul de alte creații este calitatea acestuia de a implica expresivitatea muzicii corespunzătoare expresivității cuvântului, conform cu teoria „afectelor”; aplicarea acestei teorii a „afectelor” devine practică obligatorie în madrigale, sensurile textului fiind exploatate prin direcționări ale vocilor, intenții onomatopeice, configurații ritmice etc. Astfel, ideea de *cer* conduce la mersuri ascendente, cea de *râs* conduce la formulări rapide, iar cea de *suspin* sau *moarte* – la glisări pe sunete mai joase.

Se distinge ca importantă formă a polifoniei vocale încă la nivelul secolului XIV. Originea termenului poate fi căutată în variatele explicații oferite de istoria muzicii: *mandriali* – poem păstoresc, *matricale* – cântec țăranesc în limba maternă sau *madriale* – imn adresat Sfintei Fecioare. *Ars Nova* italiană îl impune ca pe o compoziție în două sau trei secțiuni. Caracteristica de bază este aceea că vocile superioare cântă „înflorit”, în valori scurte (așa-numita „scriitură neagră”), în vreme ce vocile inferioare, adeseori înlocuite prin instrumente, evoluează în valori largi („scriitură albă”).

Planul formal al madrigalului constă în două sau trei strofe de câte trei versuri fiecare, având în final o strofă de doar două versuri, numită *ritornello*. De regulă, materialul muzical utilizat pentru strofe este identic, în timp ce pentru *ritornello* este diferit. Sunt utilizate în mod frecvent imitațiile și un fel special de libertate ritmică. De regulă, s-a impus ca o creație corală laică a *cappella*, de factură polifonă, pentru trei, patru sau cinci voci.; axat pe text italian și înțeles de cei cărora li se adresa, madrigalul cunoaște o largă răspândire, inclusiv dincolo de granițele statelor italiene, înflorind în perimetrul școlii franco-flamande, dar neocolind ținuturile germanice și nici teritoriile engleze. Dintre compozitori se disting în secolul XIV Jacopo da Bologna, Francesco Landino, iar mai târziu Orlando di Lasso, G.P. da Palestrina, Luca Marenzio, Gesualdo da Venosa, Hans Leo Hassler, William Byrd, Th. Morley etc. Privite în raport cu acumulările aduse de diferitele școli muzicale în decursul vremii, melodică și ritmică sunt în continuu proces de șlefuire și potențare reciprocă în direcția inventivității, favorizând astfel îndrăzneli contrapunctice, cadențe interioare sau finale din ce în ce mai rafinate.

Nel mezzo de Giovanni da Florentia constituie un exemplu aparte de madrigal la 11 voci din care în temele de studiu a fost prezentat un fragment la două voci (capitolul I, nr.19); forma generală a lucrării este *a a a b b*.

– **MAGNIFICAT** – potrivit terminologiei provenite din latină – cântec de slavă, pentru mai multe voci, cu tratare polifonă strictă, centrat chiar pe acest cuvânt; este, în același timp, punct culminant al missei, atât în Renaștere, cât și în Baroc. *Magnificat* de J.S. Bach este un exemplu celebru în acest caz, el având forma unei cantate.

– **MENUET** – numit și *minuetto* – gen muzical provenind din muzica de dans; cercetătorii avansează ideea unor pași mărunți (pas meniu) și a provinciei Poitou. Are pulsație ternară și metru binar. Din secolul XVI se impune în structura adiacentă celor patru părți ale suitei, având uneori și o replică, o variantă mai puțin dificilă din punct de vedere tehnic: menuetul secund (Minuetto II). Pentru că se raportează în mod direct la structura sa dansantă originală, respectă atât principiul cvadraturii, cât și pe cel al unor formule cadențiale, de regulă pe tonică, numite de unii autori „reverențe”. Cele două părți ale formei sale inițiale se cântă, de regulă, cu repetarea fiecăreia, pe tiparul *A A B B*. Un exemplu clasic în această privință îl putem detașa din celebrul *Album pentru Anna Magdalena Bach* al lui Johann Sebastian Bach.

Jean Baptiste Lully transformă momentul în dans de curte, simbol al eleganței curții de la Versailles a regelui „Soare”, fie ca dans de sine stătător, fie inclus în opere sau în opera-balet. Ulterior, în clasicism, când va intra în structura cvadripartită a sonatelor sau a simfoniilor clasice ca parte a treia, menuetul va propune o formă ternară, *A A B B A* (coda), secțiunea mediană fiind cunoscută și sub numele de *trio* (uneori și cu *trio II*), potrivit formației instrumentale reduse căreia îi era destinată.

– **MISSA** – întâlnim și altă terminologie: messe (fr.), Messe (germ.), Mass (engl.), messa (it.), misa (sp.); misa reprezintă secțiunea centrală a ceremonialului liturgic creștin; termenul provine din latinescul „dimissio”, care înseamnă „încheiere, trimitere” și este direct legat de invitația adresată credincioșilor la sfârșitul *ordinarium*-ului liturghiei „Ite, missa est”.

Concepută în directă legătură cu ritul căreia îi aparține, pe lângă missa catolică, oficiată în limba latină, iar în unele țări din vestul Europei în limba națională, există *missa bizantină* (glagolică, ortodoxă, numită și liturghie cu doar trei secțiuni – binecuvântarea de către preot a darurilor, liturghia celor chemați spre a fi inițiați și liturghia credincioșilor), oficiată în limba slavonă, dar și în limbile naționale ale statelor din nord-estul sau sud-estul european, și missa coptă, oficiată în limba coptă, a egiptenilor creștinați.

Oficiată pe întreg parcursul anului liturgic, missa romano-catolică poate avea nu mai puțin de 15 episoade articulate tripartit, încredințate corului sau soliștilor, cu secțiuni cântate sau recitate. Deși la început cântările puteau fi intonate și de enoriași, multe texte atestând nivelul secolului VII, trei secole mai târziu, pe măsura creșterii complexității cadrului formal, dar și a tratării muzicale, cu dificultăți de ordinul tehnicii vocale, s-a optat pentru interpretarea ei doar de către oficiant și cor. Utilizarea unui cantus firmus preluat din cântările gregoriene ca bază a missei i-a conferit acesteia unitate și caracter ciclic. Cele cinci părți fixe ale missei au caracter obligatoriu pentru tot timpul anului (numite *ordinarium*), interpretate de corul respectivului lăcaș sacru – *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus și Benedictus, Agnus Dei*. Părțile nefixe, variabile, care pot interveni în funcție de anumite evenimente (*proprium*), sunt încredințate atât corului, cât și oficiantului sau congregației; între părțile variabile se numără *Introitus, Gratia, Gradual, Evangelia, Offertorium* etc.

Este încetățenită de secole practica de a compune *Ordinariul* missei, multe dintre lucrări fiind închinată unei personalități religioase sau laice; unele dintre lucrări, deși create pentru cult, se axează pe cunoscute cântece lumești. Această practică a debutat și s-a încetățenit în muzica secolelor XV-XVI, a cărei literatură abundă în astfel de exemple, concludentă fiind binecunoscuta melodie *L’Homme arme*, utilizată drept *cantus firmus* de mai toți compozitorii importanți până la Palestrina. În ceea ce privește textul missei, acesta este întotdeauna în limba latină.

Kyrie eleison – sunt cuvintele cu care, încă din secolul IV, debuta missa, – cuvinte grecești ce înseamnă „Doamne miluiește”. Două secole mai târziu, acestei invocații i se va adăuga și *Christe eleison*, în acest fel articularea formală devenind ternară, simetrică: *Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison*, definită și prin caracter, secțiunea centrală fiind de factură lirică. Nu este singura modificare: în missa romano-catolică, uneori termenul *eleison* a fost înlocuit cu *miserere nobis* – locuțiune cu același înțeles. Din punct de vedere muzical, fragmentul construit pe *miserere nobis* și care se regăsește mai ales în ultima parte a missei se repetă asemenea unei litanii.

Gloria este centrată pe lauda: „Gloria in excelsis Deo” și redă – potrivit textelor patristice – cântarea de slavă a îngerilor, reflectare a bucuriei întregului univers. Este exclusă din missa pentru defuncți. Are structură muzicală liberă, de factură polifonă.

Credo – „credo în unul Deum”, secțiune centrală a missei – sintetizează adevărurile cuprinse în „Crez”, așa cum au fost ele formulate încă din secolul IV; după intonarea

propoziției inițiale de către solist și repetarea crezului în tratare polifonă la grupele corale ce vor fuziona în final.

Sanctus și Benedictus – penultima parte a Ordinarium-ului missei – întărește afirmările de slăvire a Domnului, textul fiind minim, centrat pe repetarea „sanctus” și, respectiv, „benedictus”. Din punct de vedere melodic, este bogat melismatică; în *Sanctus* este integrat, cu același sens de slăvire, și *Osana*, stilul fugat de tratare fiind preferat.

Agnus Dei reprezintă finalul missei romano-catolice așa cum a fost instituit încă din secolul VII și se centrează pe un verset din Evanghelia după Ioan, verset ce debutează cu sintagma „Agnus Dei” (Mielul lui Dumnezeu), ca simbol al jertfei. Caracterul este preponderent silabic.

În missa celebrată pentru cei plecați dintre vii, „pro defunctis”, numită și *Requiem*, o secvență celebră este *Dies Irae*, cu structurare internă tripartită de tipul A B C.

Jacob Obrecht ilustrează în *Missa Sine Nomine* preferința sa pentru repere ciclice, în sensul că atât pentru începutul propriu-zis al missei, cât și pentru începutul aproape tuturor părților acesteia folosește un singur motiv generator; acest motiv este deosebit de pregnant, așa cum se poate vedea și din exemplul ales: *Agnus Dei II* din *Missa Sine Nomine* (Capitolul I).

În *Missa Mente tota*, Antoine de Fevin (capitolul I), maestru al clarității și simplității declarate ca principiu de creație, utilizează calea de reducere a numărului obișnuit de voci de la patru la doar două pentru cel de-al doilea *Agnus Dei*. Deși reprezintă o piatră de încercare atât pentru virtuozitatea compozitorului, cât și pentru formația corală care îl interpretează pe ideea realizării omogenizării vocilor, a fost una din metodele componistice mult utilizate de Fevin în lucrările sale sacre.

Un exemplu edificator îl reprezintă – pentru arta vocală a Renașterii – *Missa Pange Lingua*, semnată de Josquin des Pres, lucrare cu o muzică expresivă, elocventă, pliată textului al cărui mesaj este chemată să-l transmită. Compusă aproximativ la 1515, este cantonată între două epoci; deși poartă marca Evului Mediu, prin energia sa telurică și subtilitatea ritmică, missa lărgeste orizontul către umanismul Renașterii: echilibru, sentiment, participare. Veritabil cântec de lebadă al compozitorului, această missă a fost dedicată Sărbătoririi Creatorului; numele este inspirat din imnul *Pange lingua*, cântat în manieră procesională; valențele meditative ale acestui cânt gregorian în mi frigian, datând din secolul XII, sunt intens exploatate de compozitor care edifică toate momentele missei – concepute la patru voci – pe această unică temă generatoare. *Benedictus* face excepție, fiind singura articulare pe două voci, un dialog între tenor și bas; în ciuda acestei minime participări vocale, plenitudinea expresiei o recomandă ca realizare de aceeași intensă expresivitate cu celelalte momente ale missei.

– **MOTET** – termenul provine fie de la latinescul *movere* cu înțelesul *a mișca/a se mișca*, fie din franceza veche: *mot* cu înțelesul de *cuvânt, rostire, exprimare, fluentă verbală*; în latina medievală se întrebuițea forma *mocetum*. Indiferent de proveniența termenului, motetul indică o lucrare muzicală cu mai multe secțiuni, în care în prim planul atenției se află mișcarea diferențiată a unor voci cu raportare la vocea principală.

Provenit din practica primar contrapunctică, respectiv din *organum*, motetul impune sobrietatea cântului gregorian, pe text latin, cu ritmul dictat de prozodie. A fost cultivat cu precădere în secolele XIII-XVI, fiind adresat de regulă unui cerc format din oameni educați, capabili să discearnă arta rafinată a compozitorilor; cu trecerea timpului, motetelor religioase li s-a adăugat un corpus de motete laice, în al căror text au pătruns inclusiv limbi naționale; din rațiuni de inteligibilitate, *cantus firmus* și una sau mai multe linii vocale puteau fi redată instrumental. Totodată, în practica muzicală a secolelor XIV-XV se impune motetul izoritm, în paralel cu părăsirea formulelor derivate din cântarea gregoriană.

Motetul este o formă polifonă centrată pe text latin de factură sacră; debutează și se construiește prin alegerea de către compozitor a unei sintagme investite în plan muzical cu importanță motivică; rezultă, prin suprapuneri succesive de voci, un eșafodaj contrapunctic în care se distinge circulația motivului la toate vocile. S-a afirmat încă din perioada Școlii de la Notre-Dame, perioadă în care expunerea principală revenea vocii celei mai grave, numite *tenor*, voce care își menținea propriul text, chiar dacă deasupra lui celelalte voci erau purtătoare ale altor texte, uneori chiar în limbi diferite. Inițial doar vocal, motetul devine o compoziție vocal-instrumentală, mari creatori abordându-l și amplificându-i numărul de voci: Guillaume de Machault, John Dunstable, Ockeghem sau Obrecht. Domină creațiile muzicale ale secolului XVI, figuri centrale fiind Orlando di Lasso (Lassus, Roland), Andrea și Giovanni Gabrielli, G. P. da Palestrina, G.L. da Vittoria, W. Byrd ș.a.; la nivelul secolelor XVII-XVIII, asistăm la crearea unor veritabile școli de compoziție ce propun construcții polifonice savante: H. Purcell, G.B. Lully, J.S. Bach, Fux și chiar W.A. Mozart.

„Ave verum” (capitolul I, nr.1) – primele două cuvinte (ca prescurtare a formulării „ave verum corpus/natum da Maria Virgine”) ale unui imn eucharistic atribuit papei Innocențiu VI (secolul XIV), bazat pe un text meditativ, privind credința în reala prezență a lui Isus, născut din Fecioara Maria; textul se află în manuscrisele abației Reichenau, pe malul lacului Constance (Elveția); începând cu secolul XIV, întregul Ev Mediu marchează apelul compozitorilor la acest imn, ca parte muzicală a liturghiei catolice. Astfel, pe lângă Josquin des Pres sau alți compozitori ai Europei continentale, imnul poate fi regăsit și în creația lui William Byrd sau Sir Edward Elgar. Exemple mai recente, dar la fel de cunoscute sunt *Ave Verum Corpus* din creația mozartiană (1791) cu pandantul *Mozartiana* de P. I. Ceaikovski sau o secțiune a operei *Dialogul carmelitelor* de Fr. Poulenc (sec. XX). Această secțiune de motet pune în lumină jocul imitativ liber în care se pot observa indici de tratare variată a unui incipit melodic prezent la vocea superioară; este vorba despre un mers de cvartă direcționat treptat descendent.

„Per illud ave prolatum” (capitolul I, nr. 3) – secțiune de motet ce intervine în missa catolică, având rol de onorare a Sfintei Fecioare Maria: *Benedica es, caelorum regina* (binecuvântată este regina cerurilor); în creația lui Josquin des Pres, prin această pagină celebră de motet polifonic se marchează un necesar și de efect contrast sonor obținut între articularea corală pe 6 voci din debutul și finalul secțiunii *Benedica es, caelorum regina* și partea ei mediană, construită pe doar două voci pe versurile *Per illud ave prolatum et tuum responsum gratum est ex te Verbum incarnatum, quo salvantur omnia* (Prin proclamarea lui „Ave” și răspunsul tău de grație Cuvântul s-a încarnat din tine pentru a ne aduce tuturor salvarea). Acest „joc” al texturii muzicale este menit să „lumineze” afirmația conținută în vers, contribuind la exaltarea sentimentelor de recunoștință ale credincioșilor față de Sfânta Fecioară. Se poate lesne observa tipul de polifonie utilizată de compozitor: imitație strictă a două incipite ritmico-melodice, jocul registrelor în tratarea celui de-al doilea motiv, ca și arcuirea condusă spre precipitarea mișcării către finalul piesei.

„Nuper rosarum flores” (capitolul I, nr. 9) – deși acest motet – considerat cea mai cunoscută creație a lui Guillaume Dufay – este conceput pe patru voci, în interiorul său există posibilitatea decelării unor fragmente la doar două voci, ca oaze de expresivitate. Compus pentru un eveniment foarte special – avem în vedere inaugurarea catedralei din Florența, la 1438 – motetul reprezintă ofranda pe care compozitorul o aduce acestui act de cultură; fiind o metodă obișnuită prin care oamenii de artă își aduceau tributul de trăire, crearea motetului a avut ca prim act alegerea unui text rafinat, capabil să exprime devoțiunea, și abia apoi, în pasul următor, a unei muzici capabile să exprime importanța evenimentului. Ca și alte lucrări de esență sacră ale perioadei pe care o reprezintă – respectiv Era medievală – motetul *Nuper Rosarum Flores* se edifică pe un material muzical preexistent; Dufay a optat pentru cele

14 note ale unui cânt gregorian utilizat în multe liturghii ca expresie a unei dedicații speciale făcute unui anume lăcaș sacru (respectiv biserică, catedrală), cânt ce este purtătorul versului „terribilis est locus iste” („acest loc este sublim”, „acest loc sublim este inspirat ales”, „sublimă inspirația alegerii acestui loc”). Alegerea acestui incipit a fost considerată de toți comentatorii operei lui Duffay ca opțiune optimă, dat fiind că el marchează – asemenea unei ofrande cu valoare de simbol – un opus dedicat unei minuni arhitecturale sembrate Brunelleschi, capodoperă menită să înfrunte secolele și să sporească valoarea actului liturgic.

– **OFFERTORIUM** – termen identic cu latinescul „offertorium” – desemnează o scurtă intervenție vocală sau instrumentală, legată de practica de cult, de regulă cu sensul de a sublinia momentul consacrării darurilor.

– **OPERA** – gen muzical complex, sincretic, creat în baza unui libret literar și destinat reprezentării scenice. Pe lângă orchestră sau grup instrumental, partitura operei poate prevedea soliști vocali, cor sau grup coral, corp de balet și soliști balerini. Deși uneori se utilizează și prezentarea operei în concert, fără costume, lumini sau mișcare scenică, reprezentațiile de operă, în spații adecvate, au în vedere decor, costume, machiaj, lumini, mișcare scenică, corp de balet sau soliști ai acestuia. Ca lucrare muzicală, este construită din numere, începând cu uvertura (preludiu, prolog) și continuând cu arii, recitative duete, sau momente încredințate mai multor voci, toate cu acompaniament de orchestră.

A apărut în Renaștere, în cadrul *Cameratei florentine* și s-a dezvoltat în toate marile culturi muzicale europene ca urmare a dorinței de reînviere a idealului sincretic al spectacolului, pe modelul antichității eline. Datorată lui Jacopo Peri și Ottavio Rinuccini, prima operă este centrată pe legende orfice: *Euridice*, spectacol cu mai multe personaje care declamă, cântă și dansează într-un cadru scenic creat special pentru această reprezentație; formația instrumentală acompaniatoare avea un număr redus de instrumente, apariția operei impunând supremația monodiei acompaniate. Claudio Monteverdi se impune ca figură emblematică pentru creatorii de operă de la începutul secolului XVI, *Orfeu* (1607) și apoi *Încoronarea Popei* (1643) fiind lucrări de referință ale genului.

Compozitori reprezentativi pentru acest nou gen: Giulio Caccini (Italia), Jean Baptiste Lully (Franța, creator al *operei-balet* la curtea lui Ludovic XIV), Henry Purcell (Anglia). Se diversifică tot mai mult paleta bazei literare, alături de subiecte mitologice sau alegorice apărând drame sau comedii datorate unor autori celebri sau la modă,

Anul 1752 semnează actul de naștere al operei „buffa”, prin reprezentarea la Paris a lucrării lui Pergolesi *La serva padrona*, în fapt un „intermezzo” asemenea altor momente de acest gen plasate în pauza dintre actele operelor „seria”.

După clasicismul vienez cu creațiile exponențiale ale lui W.A.Mozart, romantismul, apoi școlile naționale vor da genului o strălucire aparte.

– **ORATORIU** – terminologia impune latinescul *oratorium* – spațiu destinat rugăciunii – lucrare vocal-simfonică de ample dimensiuni, în mai multe părți, edificată în baza unui text dramatic, de sorginte religioasă, inspirat din mitologie sau bazat pe creații literare ori folclorice. Poate avea sau nu soliști și se prezintă exclusiv în concert. Din cauza încărcăturii dramatice, a dimensiunilor aparatului vocal-orchestral și a soliștilor, ca și prin proporțiile sale, oratoriul a fost de multe ori considerat „operă în concert” (față de operă lipsindu-i cadrul scenografic și mișcarea).

Provenind din misterele medievale foarte prezente în viața muzicală europeană a secolului XVI, oratoriul are un strălucit reprezentant în E.Cavalieri, considerat promotorul genului prin lucrarea *La representatione de anima e di corpo*; potrivit ascendenței sale, în această perioadă, oratoriul păstrează încă montare și costume. Și alți compozitori concurează la stabilirea reperelor formale ale genului: G.Carissimi introduce recitatorul, prin ale cărui intervenții se narează acțiunea, iar Alessandro Scarlatti dinamizează corpul muzical

propriu-zis prin alternarea judicioasă a recitativelor (care câștigă din ce în ce mai mult teren) și a ariilor. Oratoriul este cultivat în creația multor compozitori începând cu perioada secolelor XVII-XVIII: Heinrich Schutz, G.Ph. Telemann, G. F. Haendel, dar și în clasicism (J.Haydn) sau romantism (F.Mendelssohn-Bartholdy), fiind – și în zilele noastre – prezent în preocupările compozitorilor.

– **QUODLIBET** – termen latin, „ceea ce place” – compoziție de tip mozaicat, alcătuită din fragmente ale unor lucrări celebre, alese în baza circulației lor și a prețuirii de care se bucură în rândul auditorilor.

– **RICERCAR** – întâlnit și ca *ricerchar* sau *ricercare*, termenul provine din limba italiană: „ricercare” – a încerca/căuta/investiga, formă instrumentală de factură polifonă în construcție liberă, pe tehnica motetului, prin imitație de motiv-model; se distinge prin varietate tematică, deoarece într-un ricercar există, de regulă, cel puțin trei sau șapte asemenea construcții model care traversează registrele, demonstrând astfel caracteristicile sonore ale diverselor instrumente și promovând maxima tehnicitate sau expresivitate. Foarte răspândit la nivelul secolelor XVI-XVII și intrat în repertorii pentru luth, orgă sau diverse combinații instrumentale, sub forma unor culegeri de piese sau tabulaturi ce conțin fie doar *ricercari* fie și *ricercari*, alături de alte piese. În secolul XVI, Girolamo Cavazzoni și Andrea Gabrielli sunt autori prolifici de *ricercari*, locul lor fiind luat, un secol mai târziu, de J.Pachelbel și D. Buxtehude.

Fiind prin excelență o formă de sever contrapunct expozitiv, va contribui în mare măsură – prin *fuga ricercata*, care avea un număr redus de teme – la cristalizarea formei de fugă, exponențială pentru barocul muzical. Neglijată în clasicism sau în întregul veac romantic, fuga reînvie în secolul XX prin lucrări tributare neoclasicismului.

– **RONDEAU** – poate fi întâlnit în partituri și sub forma *ronda* (it.) sau *ronde*, – derivat din muzica de dans, mai precis dintr-un dans francez evoluând în cerc, dar putând avea și text de factură lirică. Ca formă muzicală, stabilit la mijlocul secolului XIII, instituie alternanța între repetare (refren) și variație (cuplete), acestea din urmă putând fi centrate pe una sau mai multe idei muzicale.

Refrenul se constituie ca având funcție tematică; alternanța cu strofele exprimă principiul permanentei raportări la un reper expus inițial, asemenea relativei îndepărtări de „centru” și crearea unui „suspans” menit să favorizeze tensiuni a căror detentă cere revenirea la reperul inițial: refrenul devine astfel singura secvență cu funcționalitate stabilă.

Tot în secolul XIII, trubadurii promovează un tip special de rondeau, numit *rondet de carole*, în care cântecul inițial este urmat de secvențe dansante; alternanța se stabilește fie între cântece și dansuri, fie între participarea solistică și ansamblu: în toate lucrările de această factură există o strânsă legătură între structura poetică și cea muzicală, cea de-a doua fiind – practic – o consecință a celei dintâi.

Dacă, în secolele XIV-XV, rondoul este cultivat cu precădere în formule polifone (Adam de la Halle, Guillaume de Machault), compozitori ca Francois Couperin, Jean-Baptiste Lully și Jean-Philippe Rameau preiau forma pentru lucrări exclusiv instrumentale, iar Rameau le introduce inclusiv în operă. Se preferă formula *A B A C A B A* sau structuri mai dezvoltate, inclusiv în alte ambiente tonale sau modale, de așa manieră ca ultimul refren să revină în tonalitatea inițială.

De la formele primare de rondo, clasicismul a impus forme din ce în ce mai elaborate, atât în corpusul sonatei, cât și al concertului clasic, mergând până la forme de complexitatea rondo-ului sonată și căpătând – în romantism și în secolul XX – caracter de virtuozitate (*Rondo brillant* de Weber) și spirit sintetic (Enescu – finalul tragediei lirice *Oedip* sau al *Sonatei a III-a pentru pian și vioară*, „în caracter popular românesc”).

Capitolul III al prezentului tratat de citire de partituri – Cheile unui trio de coarde – prezintă un excelent exemplu de rondeau din creația lui Loyset Compere: *Royne du ciel*; această creație prezintă sensibile diferențieri stilistice față de contemporani: ca și Ocheghem, utilizează cu virtuozitate tehnica imitativă, iar ca Guillaume Dufay folosește la tenor alt text față de restul vocilor, așa cum se definea motetul secolului XIII. Mai mult decât atât (deși în exemplul selectat aceasta nu se observă din cauză că – din rațiuni ce țin exclusiv de tehnica disciplinei, respectiv a citirii de partituri – textul nu a fost preluat integral), el realizează o admirabilă scară a creșterii intensității expresive pe cuvintele *Regina coeli* într-o secvență ascendentă bazată pe izoritmie. Este un exemplu strălucit de mixaj între formă prin excelență laică – rondeau de tipul *A B a A a b A B* – text religios.

– **SANCTUS** – vezi **MISSA**

– **SARABANDE** – numele provine de la italianescul „sarabanda” și este de origine incertă, fiind menționat în coloniile spaniole din America Centrală la 1539 sub numele *zarabanda*; ulterior, dansul în metru ternar și mișcare rapidă, edificat – se pare – pe surse muzicale orientale (sefarde, maure) sau andaluze, a devenit atât de popular în Spania încât spre finele secolului XVI a și fost interzis, menționarea sa fiind făcută în literatura spaniolă a timpului. Ulterior, devine dans în mișcare lentă, cel mult moderată și metru ternar, introdus în suita instrumentală preclasică prin acțiunea compozitorilor Barocului muzical. Începând cu secolul XVII, el apare de regulă stilizat, instituind o atmosferă de gravă eleganță, instituind și respectând cvadratura prin secțiuni repetate de câte opt măsuri fiecare. În creația lui J.S. Bach., G. Fr. Haendel sau Fr. Couperin se distinge prin bogata sa ornamentație. Uitată un timp, va fi repus în drepturi de compozitorii ce cultivă neoclasicismul.

– **SOPRAN – SOPRANA** – termen derivând din limba italiană – *sopra* – voce feminină înaltă. Centrat ca evoluție sonoră în registrul superior, de la *do1* la *do3* și chiar mai sus (*fa 3 – la 3*), cântând deasupra celorlalte voci, planul vocii de sopran se mai numește și „discant”. Tot prin sopran poate fi denumită vocea de copil, cu diapazon cuprins între *do1* și *sol 2*.

– **SONG** – cântec, de regulă liric. A fost utilizat de compozitorii englezi pentru a desemna o creație muzical-poetică în care melodia urmărește îndeaproape sensul versurilor, dar accentul se pune pe cântarea vocală în ceea ce privește sublinierea expresivității. Poate avea sau nu acompaniament instrumental.

– **STABAT MATER** – lucrare muzicală de factură imnică, pe mai multe voci, cu text religios în limba latină, în circulație în ritul catolic începând cu secolul IX. Inițial, desenul melodic era melismatic, bazat pe tehnica secvenței (reluare transpusă a unui model ritmico-melodic), secțiunea finală, axată pe alleluia și jubilație, fiind foarte dezvoltată ca dimensiuni; în timp, a dobândit o cadențare silabică. Dacă, la început, această cântare se practica doar în interiorul așezămintelor mănăstirești, ulterior a intrat în practica sacră curentă, în misse. *Stabat mater* este un poem latin în versuri, având ca personaj central pe Fecioara Maria, relatând durerea mamei la pierderea fiului pe care îl veghează, stând la baza crucii; tiparul acestui poem datează din secolul XIII, servind ca bază pentru compoziții muzicale edificate pe cunoscutul procedeu al secvenței, așa cum era accepțiunea acestui termen la nivelul secolelor XII-XIV: rândurile melodice, pereche două câte două, au aceeași structură ritmico-intervalică. Îndepărtată din practica ecleziastică în secolul XVI, în urma Conciliului din Trent, acest tip de lucrare a fost din nou admisă începând cu deceniul al treilea al secolului XVIII.

O prestigioasă serie de compozitori traversează secolele semnând lucrări cu acest titlu: Josquin des Pres(z), Giovanni Pierluigi da Palestrina, Gianbattista Pergolesi, Joseph Haydn ș.a.; la nivelul secolului XIX, celebre sunt *Stabat Mater* de Franz Schubert, Gioachino Rossini,

Giuseppe Verdi, iar în secolul XX – Poulenc sau Kristopf Penderecki. În creația românească, Myriam Marbe semnează un *Stabat Mater*.

– **TANZ** – Un exemplu deosebit de dans instrumental la trei voci îl constituie *Der neue Bauernschwanz* din colecția de secol XV *Glogauer Liederbuch*; în partea mediană a acestei piese pentru trei instrumente este prezent un *Nachtanz* – ceea ce reprezintă, potrivit titlului, un al doilea dans, în metru ternat și mișcare rapidă, germen stilistic al viitoarelor părți secunde ale suitelor instrumentale; oricum, acest „după dans” – cum ar apărea într-o traducere ad-hoc – se aseamănă izbitor de mult cu *correntos* sau *courante*, dans ce va marca prin spiritul său vivace creația instrumentală a secolului XVI.

– **VARIATIO** – întâlnit în partituri și ca *variație*, *variațiune*, *variation* (fr.), *variazione* (fr.), *Variation* (germ.) – expresie a principiului diversificării, al unei noi dimensiuni, diferită de cea inițial expusă; are în vedere varierea din punct de vedere melodic, ritmic, metric (timbric, agogic, dinamic etc.). Varierea poate fi făcută prin diminuare sau prin adăugare, amplificare interioară, dinamizare, deformare, tronsonare, inversare, recurență, cu condiția păstrării relative a identității materialului muzical supus varierii. Există o serie întreagă de aspecte prin care se exprimă legitimitatea evitării repetării identice, dar menținerea legăturilor evidente între ceea ce este sau poate fi numit „temă” sau reper și secvențele ulterioare, mai mult sau mai puțin depărtate de original. Este o probă a virtuozității componistice, menținând echilibrul între forțele centrifuge și cele centripete, pentru ca unitatea în diversitate să se afirme și să se instaureze.

Diversele tipuri de *variatio* au o colorație fie polifonă, fie omofonă, propun distanțări de caracter sau o maximă libertate de expresie. Tehnica temei cu variațiuni, cultivată atât în baroc, cât și în clasicism sau romantism, stă mărturie pentru strategiile componistice utilizate de diverși creatori, de la Bach și Haendel la Max Reger, de pildă, impunând veritabile capodopere ale genului.

– **VILLANCICO** – gen muzical emblematic pentru Renașterea spaniolă, desemnând în mod generic piese cu caracter țăranesc, deci exponențiale pentru repertoriul laic; caracterul lor poate fi foarte diferit, de la cântecele cazone la cele erotice. Refrenul apare nu doar între strofe, ci și la începutul piesei. Metrul binar, ambitus ce nu depășește octava și ritmul variat, pliat textului poetic sunt specifice pentru *villancico*. Compozitori cu astfel de piese incluse în celebra culegere *Cancionero Musical de Palacio* (secolul XV) sunt, printre alții, Juan de Encina, Pedro Escobar, Francesco Milan. Va evolua în timp către *villancejo* – colind.

– **VILLANELLA** – cu forma de plural *villanelle* – formă a muzicii vocale italiene, provenind din napoletană; textul extrem de scurt – de regulă, două versuri urmate de refren – se distinge prin simplitate rustică și accente satirice sau comice, fiind racordat unei melodici de esență repetitivă, în care se impun certe repere ale unui manierism. A influențat atât genul canzonettei, cât și pe cel al madrigalului.

– **VILLANESCA** – sau **CANZONA VILLANESCA**, cântec de origine spaniolă, având o puternică amprentă folclorică; în Evul Mediu, alături de villanesca din repertoriul laic exista și genul paralel pe text sacru, dar cu o melodică ușor de reținut de către enoriași. Mulți dintre compozitorii de madrigale, printre care Orlando di Lasso sau Adrian Willaert, au folosit mult în creația lor acest gen.

– **VIRELAI** sau **VIRELAYS** – cu variantele *VIRELAIS* sau *VIRELAYS* pentru plural – cântec din repertoriul trubadurilor francezi (secolele XIII-XV), având formă strofică și refren; strâns legat de poezie, este considerat un gen muzical-poetic. Linia refrenelor unor *virelais*, deosebit de cantabile, a fost preluată ca *tenor* pentru construcții de tip polifon, iar genul a avut o largă circulație în toate mediile. Constituie un posibil punct de plecare pentru aria de curte sau monodia acompaniată. În varianta dansantă, termenul este *vireli*.

MANUSCRISE

GLOGAUER LIEDERBUCH – colecție de cântece sacre sau laice la 3 sau 4 voci, alcătuită pe la 1480, exemplară pentru tipul de polifonie cultivat de compozitori. Alături de o semnificativă secțiune de creație vocală, în *Glogauer Liederbuch* există și piese pentru ansamblu instrumental, cercetătorii considerând că aceasta reprezintă cea mai veche culegere de acest tip. Piese instrumentale prezente în acest manuscris sunt considerate a fi printre cele mai timpurii exemple de muzică destinată exclusiv facturii non-vocale, alături de un alt manuscris de secol XIII, intitulat *In seculum*; de un deosebit interes se prezintă mai ales dansurile pentru trei sau patru instrumente

LLIBRE VERMELL DE MONTSERRAT – manuscris cunoscut sub titulatura *Llibre Vermell de Montserrat* (în dialect castilian „Libro Rojo de Montserrat” numită și „Cartea Roșie din Montserrat”) și păstrat la mănăstirea din Montserrat (în apropiere de Barcelona), conține o valoroasă colecție de cântece și dansuri medievale, mărturie a repertoriului divers vehiculat de către și pentru peregrinii ce poposeau la acest important centru mănăstiresc. Din cele 137 de pagini păstrate ale manuscrisului (inițial 172 de pagini), doar 7 (folio 21-27) conțin canzone, dansuri, motete (în total 10 piese), ce sunt martore pentru creații anterioare finelui de secol XIV, dată la care a fost creat respectivul manuscris. În acest sens, motetul *Imperaytritz de la ciutat ioyosa* (folio 25) poartă inclusiv un text care la data creării manuscrisului nu mai era în modă de mult.

NOTE

* CHEILE UNUI TRIO DE COARDE – termenul TRIO desemnează, de regulă, un ansamblu format din trei voci sau instrumente; în mod particular, un TRIO de coarde este omogen alcătuit, fiind format dintr-o vioară, o violă și un violoncel, deci din trei instrumente din aceeași mare familie a instrumentelor cu coarde. Partiturile destinate a fi interpretate de acest tip de formație utilizează în mod curent cheia sol pentru violină, cheia de alto pentru violă și cheia de bas pentru violoncel. Există și două cazuri speciale, ținând de utilizarea unor registre înalte pentru violă sau violoncel; aceste instrumente pot utiliza și alte chei, după cum urmează: cheia de tenor pentru violoncel și cheia de violină (cheia sol) pentru violă; în funcție de scriitura partiturii respective, uneori cheile de bază pot alterna cu acestea.

** CHEILE UNUI CVARTET DE COARDE – termenul CVARTET are în vedere un ansamblu format din patru voci sau instrumente; CVARTETUL DE COARDE este un tip special de formație, având două violine (vioara I și vioara a II-a), o violă și un violoncel. Dacă viorile sunt scrise, de regulă, în cheia de violină (cheia sol), viola în cheia de alto, iar violoncelul în cheia de bas, ca și în cazul TRIO-ului de coarde există posibilitatea alternării acestor chei în partiturile violei și violoncelului cu cheile de violină, respectiv – de tenor.

*** CHEILE VECHI CORALE – avem în vedere în cazul vechilor chei corale acele chei care au fost utilizate în decursul secolelor pentru notarea partiturilor preclasice și clasice. Fiind specifice fiecărei voci, acestea prezentau avantajul ușurării citirii partiturii de către cântăreți, fără utilizarea liniuțelor suplimentare. Deoarece au fost în uz mult timp și majoritatea operelor corale de referință a cunoscut reeditări respectându-se grafia inițială, există și astăzi multe ediții care păstrează nealterat originalul.

**** TEME PENTRU APLICAREA TRANSPOZIȚIEI este titlul unui capitol aparte în care, pe baza deprinderii de a se citi în toate cheile și combinațiile de chei posibil a fi utilizate într-o partitură – inclusiv în acele partituri care utilizau vechile chei corale –, studentului i se cere să efectueze o transpoziție orală (nescrisă, la prima vedere, în timp real).

Dacă prin transpoziție – în general – se înțelege „reproducerea exactă a unei voci (știme) sau a unei partituri (lucrări) într-o altă tonalitate”, după cum apreciază Alexandru Velehorsch⁴, cele două tipuri de transpoziție – scrisă și orală – au valențe diferite și presupun modalități de abordare diferită a partituri ce urmează a fi transpusă.

Astfel, „transpoziția scrisă se face prin schimbarea armurii și transcrierea notelor, avându-se în vedere intervalul dintre tonica veche și cea nouă”⁵ în timp ce transpoziția orală este o transpoziție ce se realizează în timp real, la prima vedere. Aceasta se bazează pe înlocuirea mintală a cheilor și a armurii, fapt care permite cititorului să urmărească și să execute simultan mai multe voci, chiar dacă transpun la intervale diferite. Cu alte cuvinte, transpoziția orală implică un efort susținut și o perspectivare mentală a altor chei, implicit a altor armuri și a altor accidenți ce intervin pe parcurs în raport de partitura ce urmează a fi transpusă.

ABREVIERI

Temele de studiu pentru citire de partituri (creații ale compozitorilor prezenți în acest volum – lucrări integrale sau preluate fragmentar) păstrează grafia sursei (ce se va regăsi în **Bibliografia de repertoriu**), respectându-se inclusiv notațiile privind epoca în care a trăit sau a creat respectivul compozitor. De aceea, explicațiile ce urmează vor avea în vedere, de regulă, notările abreviate utilizate în documentele la care s-a făcut apel.

- *aprox.* – aproximativ
- *b.* – anul nașterii, de la termenul englezesc „born” (născut)
- *c.*, *cca.* – circa
- *d.* – anul încetării din viață, potrivit termenului englezesc „died” (a murit)
- *engl.* – limba engleză
- *fl.* – desemnează perioada în care creația la care se face referire a fost menționată în diferite surse sau perioada în care respectivul compozitor s-a făcut cunoscut ori a fost înregistrat în documente (ca angajat al unei curți princiare ș.a.m.d.); de la termenul latin „floruit” („înflorire”, cu sensul de perioadă de maximă formă artistică)
- *fr.* – limba franceză
- *germ.* – limba germană
- *it.* – limba italiană
- *lat.* – limba latină
- *pl.* – plural
- *sp.* – limba spaniolă
- ? – dată incertă

⁴ Velehorsch, Alexandru, *Studiul transpoziției*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1968, p. 5

⁵ Velehorsch, Alexandru, *op. cit.*, p. 6

ANEXE

**INDEXUL LUCRĂRILOR UTILIZATE
CA TEME DE STUDIU PE CAPITOLE,
GENURI ȘI FORME MUZICALE**

Capitolul I. DOUĂ VOCI

- nr. 1 – *Ave verum* (Josquin des Pres) – *motet*
- nr. 2 – *Madrigal* (Constanzo Festa) – *madrigal*
- nr. 3 – *Per illud ave prolatum* (Josquin des Pres) – *motet*
- nr. 4 – *Missa Mente tota; Agnus Dei II* (Antoine de Fevin) – *missa*
- nr. 5 – *Io son un pelegrin* (Giovanni da Florentia) – *balatta*
- nr. 6 – *Imperayritz de la ciutat ioyosa* (autor necunoscut, sec. XIV) – *motet*
- nr. 7 – *Scribantur* (Orlando di Lasso) – *motet*
- nr. 8 – *Farewell too faire* (John Dowland) – *madrigal*
- nr. 9 – *Nuper rosarum flores* (Guillaume Dufay) – *motet*
- nr. 10 – *Angelica bilta* (Francesco Landini) – *madrigal*
- nr. 11 – *Cuatro textos sacros; Introduccion libre* (Hildegard von Bingen) – *motet*
- nr. 12 – *Benedictus de la Missa Pange Lingua* (Josquin des Pres) – *missa*
- nr. 13 – *Hymn* (Orlando di Lasso) – *imn*
- nr. 14 – *Hodie Cristus natus est* (Heinrich Schutz) – *motet*
- nr. 15 – *In Nets of golden Wyers* (Thomas Morley) – *canzonet*
- nr. 16 – *Dye not before thy day* (John Dowland) – *madrigal*
- nr. 17 – *Ascendisti in altum* (Adam Gumpelzhaimer) – *motet*
- nr. 18 – *Missa Sine nomine; Agnus Dei II* (Jacob Obrecht) – *missa*
- nr. 19 – *Nel mezzo* (Giovanni da Florentia) – *madrigal*
- nr. 20 – *Plus dure* (Guillaume de Machaut) – *virelai*
- nr. 21 – *Domine, non secundum peccata nostra* (Josquin des Pres) – *motet*
- nr. 22 – *Justi tulerunt spolia impiorum* (Orlando di Lasso) – *motet*

Capitolul II. TREI VOCI

- nr.1 – *Son questi i crespi crini* (Claudio Monteverdi) – *madrigal*
- nr.2 – *Conditor alme siderum* (Guillaume Dufay) – *motet*
- nr. 3 – *Et qui la dira* (Alexander Agricola) – *chanson*
- nr. 4 – *Uno spirto celeste* (Giovanni Maria Nanino) – *madrigal*
- nr. 5 – *Lauda anima mea dominum* (Jacobus Clemens non Papa) – *choral*
- nr. 6 – *Tanta beltad'e in voi* (Constanzo Festa) – *madrigal*
- nr. 7 – *Soy contento y vos servida* (Juan del Encina) – *madrigal*
- nr. 8 – *Al dolor de mi cuidado* (Juan Perez de Gijon) – *madrigal*
- nr. 9 – *Laudate Dominum* (Gregor Aichinger) – *motet*
- nr.10 – *Missa secunda; Benedictus* (Hans Leo Hassler) – *missa*
- nr.11 – *Tria me exhilarant* (Johannes Schultze) – *motet*
- nr.12 – *De gli occhi* (Luca Marenzio) – *madrigal*
- nr. 13 – *Veni Creator Spiritus* (Gilles Binchois) – *fauxbourdon*
- nr. 14 – *Rex Virtutis* (Giovanni Pierluigi da Palestrina) – *motet*
- nr. 15 – *Missa « O quam gloriosum »; Benedictus* (Tomas Luis de Victoria) – *missa*
- nr. 16 – *Nous voyons que le hommes* (Jakob Arcadelt) – *chanson*
- nr. 17 – *No debo dar culpa* (Pedro de Escobar) – *villancico*

- nr. 18 – *Fami una gratia, amore* (Heinrich Isaac) – *madrigal*
- nr. 19 – *Al suon* (Felice Anerio) – *song*
- nr. 20 – *In tua memoria* (Arnold de Lantis) – *motet*
- nr. 21 – *Valgame, Senora mia* (Enrique VIII) – *madrigal*
- nr. 22 – *Il fait bon aimer l’oiselet* (Antoine de Fevin) – *madrigal*
- nr. 23 – *O vos omnes* (Jacob Obrecht) – *motet*
- nr. 24 – *Domine Deus, Agnus Dei* (Cristobal de Morales) – *motet*
- nr. 25 – *No me digais mal* (Alonso de Alba) – *villancico*
- nr. 26 – *Justa fue mi perdicion* (Francisco de la Torre)
- nr. 27 – *Missa pro defunctis; Offertorium* (Johannes Ockeghem) – *missa*
- nr. 28 – *Dixi confitebor* (Orlando di Lasso) – *motet*
- nr. 29 – *Benedictus* (Lodovico Viadana) – *missa*
- nr. 30 – *Ave maris stella* (William Byrd) – *motet*
- nr. 31 – *Il risentito* (Giovanni G. Gastoldi) – *madrigal*
- nr. 32 – *Wie die Liebe blind ward* (Thomas Morley) – *madrigal*
- nr. 33 – *Farewell my love* (Alexander Agricola) – *chanson*
- nr. 34 – *Angelus Domini descendit* (William Byrd) – *motet*
- nr. 35 – *Ave Regina Coelorum* (Guillaume Dufay) – *motet*
- nr. 36 – *Missa pro defunctis; Graduale* (Giovanni Matteo Asola) – *missa*
- nr. 37 – *Viel schoner Kunst und Gaben* (Sethus Calvisius) – *motet*
- nr. 38 – *A solis ortus cardine* (Gilles Binchois) – *motet*

Capitolul III. CHEILE UNUI TRIO DE COARDE

- nr. 1 – *Royne du ciel* (Loyset Compere) – *rondeau*
- nr. 2 – *Der neue Bauernschwanz* (din *Glogauer Liederbuch*) – *lied*
- nr. 3 – *Veni redemptor – Organ hymn* (John Redford) – *imn*
- nr. 4 – *Alma redemptoris mater* (Guillaume Dufay) – *antiphon*
- nr. 5 – *Here, lieve Here* (Clemens non Papa) – *hymn*
- nr. 6 – *Balletto di villanelle* (Adriano Banchieri) – *madrigal*
- nr. 7 – *Now let us go and bid the morning* (Thomas Elsbeth) – *madrigal*
- nr. 8 – *Ricercar* (Adrian Willaert) – *ricercar*

Capitolul IV. PATRU VOCI

- nr. 1 – *O vos omnes* (Tomas Luis de Victoria)
- nr. 2 – *Cantate Domino* (Hans Leo Hassler)
- nr. 3 – *Et Filius Datus Est Nobis* (Ludwig Senfl)
- nr. 4 – *Descendi in ortum meum* (John Dunstable)
- nr. 5 – *Ave Maria* (Jacques Arcadelt) – *motet*
- nr. 6 – *Sancte Deus* (Thomas Tallis)
- nr. 7 – *Es ist ein Ros entsprungen* (Michael Praetorius) – *coral*
- nr. 8 – *Cantate Domino canticum novum* (Heinrich Schutz)
- nr. 9 – *Incipit lamentatio* (Gregorio Allegri) – *motet*
- nr. 10 – *Missa carminum; Kyrie* (Heinrich Isaac) – *missa*
- nr. 11 – *Alleluia. Cognoverunt discipuli* (William Byrd)
- nr. 12 – *O Salutaris Hostia* (Pierre de La Rue) – *motet*
- nr. 13 – *Almighty and Everlasting God* (Orlando Gibbson)
- nr. 14 – *Complaceat tibi* (Juan Vasquez)
- nr. 15 – *Magnificat Primi Toni; Quia respexit* (Cristobal de Morales) – *magnificat*
- nr. 16 – *Credo – Messa a 4 voci da Cappella* (Claudio Monteverdi) – *missa*
- nr. 17 – *St. Matthew Passion* (Orlando di Lasso) – *oratoriu*
- nr. 18 – *Alleluia* (Andrea Gabrieli) – *motet*
- nr. 19 – *O salutaris hostia* (William Byrd)

- nr. 20 – *Missa Dies Sanctificatus – Kyrie* (Giovanni Pierluigi da Palestrina) – *missa*
- nr. 21 – *Unus ex discipulis meis* (Tomas Luis de Victoria) – *motet*
- nr. 22 – *Agnus Dei* (Thomas Morley) – *missa*
- nr. 23 – *Two Alleluys – Alleluia I* (John Taverner)
- nr. 24 – *Regina Coeli* (Gregor Aichinger)
- nr. 25 – *Prophetiae Sibyllarum – II; Sibylla Libyca* (Orlando di Lasso)
- nr. 26 – *Missa Da Pacem – Agnus Dei I* (Josquin des Pres) – *missa*
- nr. 27 – *Cantate Domino canticum novum* (Jan Pietersson Sweelinck)
- nr. 28 – *Ecce quomodo moritur justus* (Jacob Handl) – *motet*
- nr. 29 – *Alma Redemptoris Mater* (Johannes Ockeghem)
- nr. 30 – *Missa El Ojo – Agnus Dei* (Francisco de Penalosa) – *Missa*
- nr. 31 – *O Lord the maker* (William Mundy)
- nr. 32 – *Also hat Gott die Welt geliebt* (Melchior Franck)
- nr. 33 – *Stabat Mater* (Estevao de Brito)
- nr. 34 – *Vere Languores* (Tomas Luis de Victoria)
- nr. 35 – *Let Thy Merciful Ears O Lord* (Thomas Weelkes) – *anthem*
- nr. 36 – *Laudate Nomen Domini* (Christopher Tye) – *motet*
- nr. 37 – *Lobt Gott mit Schall* (Heinrich Schutz)
- nr. 38 – *Missa Iste confesor; Kyrie* (Giovanni Pierluigi da Palestrina) – *missa*

Capitolul V. CHEILE UNUI CVARTET DE COARDE

- nr. 1 – *Gloria; Qui tollis peccata mundi* (Antonio Vivaldi) – *missa*
- nr. 2 – *Crux Fidelis* (King John IV of Portugal) – *motet*
- nr. 3 – *Messe en sol mineur; Kyrie* (Marc-Antoine Charpentier) – *missa*
- nr. 4 – *My God, my God, look upon me* (John Blow) – *motet*
- nr. 5 – *Magnificat* (Johann Pachelbel) – *magnificat*
- nr. 6 – *Alleluia* (Henry Purcell) – *anthem*
- nr. 7 – *Exultate Deo* (Alessandro Scarlatti) – *motet*
- nr. 8 – *Regina caeli* (Antonio Lotti) – *motet*
- nr. 9 – *Kyrie from Messe pour les convents* (Francois Couperin) – *missa*
- nr. 10 – *Benedictus dalla Messa quatour vocum* (Domenico Scarlatti) – *missa*

Capitolul VI. CHEILE VECHI CORALE

- nr. 1 – *Weihnachts oratorium; nr. 53 – Choral* (Johann Sebastian Bach) – *oratoriu*
- nr. 2 – *Ehre sei dir, Christe; final Chorus from St. Matthew Passion* (Heinrich Schutz) – *oratoriu*
- nr. 3 – *Fairest Isle; from King Arthur Opera* (Henry Purcell) – *opera*
- nr. 4 – *Ad te Domine levavi animam meam* (Alessandro Scarlatti) – *motet*
- nr. 5 – *Gloria – Et in terra pax hominibus* (Antonio Vivaldi) – *motet*
- nr. 6 – *Missa super-Christ lag in Todesbaden; Kyrie* (Georg Philipp Telemann) – *missa*
- nr. 7 – *Johannes Passion – nr. 68. Choral* (Johann Sebastian Bach) – *oratoriu*
- nr. 8 – *Canticorum Iubilo* (Georg Friedrich Haendel) – *motet*
- nr. 9 – *Matthauspassion – nr. 38. Choral* (Johann Sebastian Bach) – *oratoriu*
- nr. 10 – *And the Glory of the Lord from Messiah Oratorium* (Georg F. Haendel) – *oratoriu*

Capitolul VII. TEME PENTRU APLICAREA TRANSPOZIȚIEI

- nr. 1 – *Menuet I din Suita III-a, franceză, si minor* (Johann Sebastian Bach) – *suită*
- nr. 2 – *Gavota* (Jean Baptiste Lully) – *suită*
- nr. 3 – *Allemande* (autor necunoscut, sec. XVII) – *suită*
- nr. 4 – *Gavotte* (Arcangelo Corelli) – *suită*
- nr. 5 – *Sarabanda* (Francois Couperin) – *suită*
- nr. 6 – *Curranta* (autor necunoscut, sec. XVII) – *suită*
- nr. 7 – *Les Niais de Sologne; Suite en re* (Jean Philippe Rameau) – *suită*

- nr. 8 – *Menuet* (Johann Sebastian Bach) – *suită*
- nr. 9 – *O du Liebe meiner Liebe* – *choralmelodie* (Johann Sebastian Bach)
- nr.10 – *Gui nei Tartari Regni (fragment)* (Georg Friedrich Haendel)
- nr.11 – *Das leid ist hier* (Heinrich Albert)
- nr.12 – *O felix anima* (Giacomo Carissimi) – *motet*
- nr.13 – *Ave coeli munus supernum* (Jean Baptiste Lully)
- nr.14 – *Salve Regina* (Marc-Antoine Charpentier) – *motet*
- nr.15 – *Also hat Gott die Welt geliebet* (Georg Philipp Telemann)
- nr.16 – *Avec du vin, endormons – nous; Canon a la 4te et a la 7e* (Jean Philippe Rameau)
- nr.17 – *Menuet II (Trio) din Suita III-a, franceză, si minor* (Johann Sebastian Bach) – *Suită*
- nr.18 – *Anglaise din Suita III-a, franceză, si minor* (Johann Sebastian Bach) – *Suită*
- nr.19 – *Gloria – Cum Sancto Spiritu* (Antonio Vivaldi) – *missa*
- nr.20 – *Allein Gott in der Hoh sei Ehr* (Georg Philipp Telemann) – *choral*
- nr.21 – *Gloria sei dir gesungen; Choral from Cantata 140* (Johann Sebastian Bach) – *cantata*
- nr.22 – *Singt dem Herrn ein neues Lied* – from „*Josua*” (Georg Friedrich Haendel) – *oratoriu*

INDEXUL ALFABETIC
AL LUCRĂRILOR UTILIZATE CA TEME DE STUDIU

A

- *A solis ortus cardine* (Gilles Binchois) – cap. II, nr. 38
- *Ad te Domine levavi animam meam* (Alessandro Scarlatti) – cap. VI, nr. 4
- *Agnus Dei* (Thomas Morley) – cap. IV, nr. 22
- *Al dolor de mi cuidado* (Juan Perez de Gijon) – cap. II, nr. 8
- *Al suon* (Felice Anerio) – cap. II, nr. 19
- *Allein Gott in der Hoh sei Ehr* (Georg Philipp Telemann) – cap. VII, nr. 20
- *Alleluia* (Andrea Gabrieli) – cap. IV, nr. 18
- *Alleluia* (Henry Purcell) – cap. V, nr. 6
- *Alleluia – Cognoverunt discipuli* (William Byrd) – cap. IV, nr. 11
- *Allemande* (autor necunoscut, sec. XVII) – cap. VII, nr. 3
- *Alma redemptoris mater* (Guillaume Dufay) – cap. III, nr. 4
- *Alma Redemptoris Mater* (Johannes Ockeghem) – cap. IV, nr. 29
- *Almighty and Everlasting God* (Orlando Gibbson) – cap. IV, nr. 13
- *Also hat Gott die Welt geliebet* (Georg Philipp Telemann) – cap. VII, nr. 15
- *Also hat Gott die Welt geliebt* (Melchior Franck) – cap. IV, nr. 32
- *And the Glory of the Lord from Messiah Oratorium* (Georg F. Haendel) – cap. VI, nr. 10
- *Angelica bilita* (Francesco Landini) – cap. I, nr. 10
- *Angelus Domini descendit* (William Byrd) – cap. II, nr. 34
- *Anglaise din Suita III-a, franceză, si minor* (Johan Sebastian Bach) – cap. VII, nr. 18
- *Ascendisti in altum* (Adam Gumpelzhaimer) – cap. I, nr. 17
- *Avec du vin, endormons-nous; Canon a la 4te et a la 7e* (Jean P. Rameau) – cap. VII, nr. 16
- *Ave coeli munus supernum* (Jean Baptiste Lully) – cap. VII, nr. 13
- *Ave Maria* (Jacques Arcadelt) – cap. IV, nr. 5
- *Ave maris stella* (William Byrd) – cap. II, nr. 30
- *Ave Regina Coelorum* (Guillaume Dufay) – cap. II, nr. 35
- *Ave verum* (Josquin des Pres) – cap. I, nr. 1

B

- *Balletto di villanelle* (Adriano Banchieri) – cap. III, nr. 6
- *Benedictus* (Lodovico Viadana) – cap. II, nr. 29
- *Benedictus dalla Messa quatour vocum* (Domenico Scarlatti) – cap. V, nr. 10
- *Benedictus de la Missa Pange Lingua* (Josquin des Pres) – cap. I, nr. 12

C

- *Cantate Domino* (Hans Leo Hassler) – cap. IV, nr. 2
- *Cantate Domino canticum novum* (Heinrich Schutz) – cap. IV, nr. 8
- *Cantate Domino canticum novum* (Jan Pietersson Sweelinck) – cap. IV, nr. 27
- *Canticorum Iubilo* (Georg Friedrich Haendel) – cap. VI, nr. 8
- *Complaceat tibi* (Juan Vasquez) – cap. IV, nr. 14
- *Conditor alme siderum* (Guillaume Dufay) – cap. II, nr. 2
- *Credo – Messa a 4 voci da Cappella* (Claudio Monteverdi) – cap. IV, nr. 16
- *Crux Fidelis* (King John IV of Portugal) – cap. V, nr. 2
- *Cuatro textos sacros; Introduccion libre* (Hildegard von Bingen) – cap. I, nr. 11
- *Curranta* (autor necunoscut, sec. XVII) – cap. VII, nr. 6

D

- *Das leid ist hier* (Heinricht Albert) – cap. VII, nr. 11
- *De gli occhi* (Luca Marenzio) – cap. II, nr. 12
- *Der neue Bauernschwanz* (din Glogauer Liederbuch) – cap. III, nr. 2
- *Descendi in ortum meum* (John Dunstable) – cap. IV, nr. 4
- *Dixi confitebor* (Orlando di Lasso) – cap. II, nr. 28
- *Domine Deus, Agnus Dei* (Cristobal de Morales) – cap. II, nr. 24
- *Domine, non secundum peccata nostra* (Josquin des Pres) – cap. I, nr. 21
- *Dye not before thy day* (John Dowland) – cap. I, nr. 16

E

- *Ecce quomodo moritur justus* (Jacob Handl) – cap. IV, nr. 28
- *Ehre sei dir, Christe; final Chorus from St. Matthew Passion* (Heinrich Schutz) – cap. VI, nr. 2
- *Es ist ein Ros entsprungen* (Michael Praetorius) – cap. IV, nr. 7
- *Et Filius Datus Est Nobis* (Ludwig Senfl) – cap. IV, nr. 3
- *Et qui la dira* (Alexander Agricola) – cap. II, nr. 3
- *Exultate Deo* (Alessandro Scarlatti) – cap. V, nr. 7

F

- *Fairest Isle; from King Arthur Opera* (Henry Purcell) – cap. VI, nr. 3
- *Fami una gratia, amore* (Heinrich Isaac) – cap. II, nr. 18
- *Farewell my love* (Alexander Agricola) – cap. II, nr. 33
- *Farewell too faire* (John Dowland) – cap. I, nr. 8

G

- *Gavota* (Jean Baptiste Lully) – cap. VII, nr. 2
- *Gavotte* (Arcangelo Corelli) – cap. VII, nr. 4
- *Gloria – Cum Sancto Spiritu* – cap. VII, nr. 19
- *Gloria – Et in terra pax hominibus* (Antonio Vivaldi) – cap. VI, nr. 5
- *Gloria; Qui tollis peccata mundi* (Antonio Vivaldi) – cap. V, nr. 1
- *Gloria sei dir gesungen; Choral from Cantata 140* (Johann Sebastian Bach) – cap. VII, nr. 21
- *Gui nei Tartari Regni* (Georg Friedrich Haendel) – cap. VII, nr. 10

H

- *Here, lieve Here* (Clemens non Papa) – cap. III, nr. 5
- *Hodie Cristus natus est* (Heinrich Schutz) – cap. I, nr. 14
- *Hymn* (Orlando di Lasso) – cap. I, nr. 13

I

- *Il fait bon aimer l'oiselet* (Antoine de Fevin) – cap. II, nr. 22
- *Il risentito* (Giovanni G. Gastoldi) – cap. II, nr. 31
- *Imperaytriz de la ciutat ioyosa* (autor necunoscut) – cap. I, nr. 6
- *Incipit lamentatio* (Gregorio Allegri) – cap. IV, nr. 9
- *In Nets of golden Wyers* (Thomas Morley) – cap. I, nr. 15
- *In tua memoria* (Arnold de Lantis) – cap. II, nr. 20
- *Io son un pelegrin* (Giovanni da Florentia) – cap. I, nr. 5
- *Imperayriz de la ciutat ioyosa* (autor necunoscut) – cap. I, nr. 6

J

- *Johannes Passion – nr. 68. Choral* (Johann Sebastian Bach) – cap. VI, nr. 7
- *Justa fue mi perdicion* (Francisco de la Torre) – cap. II, nr. 26
- *Justi tulerunt spolia impiorum* (Orlando di Lasso) – cap. I, nr. 22

K

- *Kyrie from Messe pour les convents* (Francois Couperin) – cap. V, nr. 9

L

- *Lauda anima mea dominum* (Jacobus Clemens non Papa) – cap. II, nr. 5
- *Laudate Dominum* (Gregor Aichinger) – cap. II, nr. 9
- *Laudate Nomen Domini* (Christopher Tye) – cap. IV, nr. 36
- *Les Niais de Sologne; Suite en re* (Jean Philippe Rameau) – cap. VII, nr. 7
- *Let Thy Merciful Ears O Lord* (Thomas Weelkes) – cap. IV, nr. 35
- *Lobt Got mit Schall* (Heinrich Schutz) – cap. IV, nr. 37

M

- *Madrigal* (Constanzo Festa) – cap. I, nr. 2
- *Magnificat* (Johann Pachelbel) – cap. V, nr. 5
- *Magnificat Primi Toni; Quia respexit* (Cristobal de Morales) – cap. IV, nr. 15
- *Matthauspassion – nr. 38. Choral* (Johann Sebastian Bach) – cap. VI, nr. 9
- *Menuet* (Johann Sebastian Bach) – cap. VII, nr. 8
- *Menuet I din Suita III-a, franceză, si minor* (Johann Sebastian Bach) – cap. VII, nr. 1
- *Menuet II (Trio) din Suita III-a, franceză, si minor* (Johann Sebastian Bach) – cap. VII, nr. 17
- *Messe en sol mineur; Kyrie* (Marc-Antoine Charpentier) – cap. V, nr. 3
- *Missa carminum; Kyrie* (Heinrich Isaac) – cap. IV, nr. 10
- *Missa Da Pacem – Agnus Dei I* (Josquin des Pres) – cap. IV, nr. 26
- *Missa Dies Sanctificatus – Kyrie* (Giovanni Pierluigi da Palestrina) – cap. IV, nr. 20
- *Missa El Ojo – Agnus Dei* (Francisco de Penalosa) – cap. IV, nr. 30
- *Missa Iste confesor; Kyrie* (Giovanni Pierluigi da Palestrina) – cap. IV, nr. 38
- *Missa Mente tota; Agnus Dei II* (Antoine de Fevin) – cap. I, nr. 4
- *Missa „O quam gloriosum”; Benedictus* (Tomas Luis de Victoria) – cap. II, nr. 15
- *Missa pro defunctis; Graduale* (Giovanni Matteo Asola) – cap. II, nr. 36
- *Missa pro defunctis; Offertorium* (Johannes Ockeghem) – cap. II, nr. 27
- *Missa secunda; Benedictus* (Hans Leo Hassler) – cap. II, nr. 10
- *Missa sine nomine; Agnus Dei II* (Jacob Obrecht) – cap. I, nr. 18
- *Missa super-Christ lag in Todesbaden; Kyrie* (Georg Philipp Telemann) – cap. VI, nr. 6
- *My God, my God, look upon me* (John Blow) – cap. V, nr. 4

N

- *Nel mezzo* (Giovanni da Florentia) – cap. I, nr. 19
- *No debo dar culpa* (Pedro de Escobar) – cap. II, nr. 17
- *No me digais mal* (Alonso de Alba) – cap. II, nr. 25
- *Nous voyons que le hommes* (Jacob Arcadelt) – cap. II, nr. 16
- *Now let us go and bid the morning* (Thomas Elsbeth) – cap. III, nr. 7
- *Nuper rosarum flores* (Guillaume Dufay) – cap. I, nr. 9

O

- *O du Liebe meiner Liebe – din 69 Choralmelodien* (Johann Sebastian Bach) – cap. VII, nr. 9
- *O felix anima* (Giacomo Carissimi) – cap. VII, nr. 12
- *O Lord the maker* (William Mundy) – cap. IV, nr. 31
- *O salutaris hostia* (William Byrd) – cap. IV, nr. 19
- *O Salutaris Hostia* (Pierre de La Rue) – cap. IV, nr. 12
- *O vos omnes* (Jacob Obrecht) – cap. II, nr. 23
- *O vos omnes* (Tomas Luis de Victoria) – cap. IV, nr. 1

P

- *Per illud ave prolatum* (Josquin des Prers) – cap. I, nr. 3
- *Plus dure* (Guillaume de Machaut) – cap. I, nr. 20
- *Prophetiae Sibyllarum – II; Sibylla Libyca* (Orlando di Lasso) – cap. IV, nr. 25

R

- *Regina caeli* (Antonio Lotti) – cap. V, nr. 8
- *Regina Coeli* (Gregor Aichinger) – cap. IV, nr. 24
- *Rex virtutis* (Giovanni Pierluigi da Palestrina) – cap. II, nr. 14
- *Ricercar* (Adrian Willaert) – cap. III, nr. 8
- *Royne du ciel* (Loyset Compere) – cap. III, nr. 1

S

- *Salve Regina (fragment)* (Marc-Antoine Charpentier) – cap. VII, nr. 14
- *Sancte Deus* (Thomas Tallis) – cap. IV, nr. 6
- *Sarabanda* (Francois Couperin) – cap. VII, nr. 5
- *Scribantur* (Orlando di Lasso) – cap. I, nr. 7
- *Singt dem Herrn ein neues Lied – from „Josua“* (Georg Friedrich Haendel) – cap. VII, nr. 22
- *Son questi i crespi crini* (Claudio Monteverdi) – cap. II, nr. 1
- *Soy contento y vos servida* (Juan del Encina) – cap. II, nr. 7
- *Stabat Mater* (Estevao de Brito) – cap. IV, nr. 33
- *St. Matthew Passion* (Orlando di Lasso) – cap. IV, nr. 17

T

- *Tanta beltad'e in voi* (Costanzo Festa) – cap. II, nr. 6
- *Tria me exhilarant* (Johannes Schultze) – cap. II, nr. 11
- *Two Alleluys – Alleluia I* (John Taverner) – cap. IV, nr. 23

U

- *Uno spirto celeste* (Giovanni Maria Nanino) – cap. II, nr. 4
- *Unus ex discipulus meis* (Tomas Luis de Victoria) – cap. IV, nr. 21

V

- *Valgame, Senora mia* (Enrique VIII) – cap. II, nr. 21
- *Veni Creator Spiritus* (Gilles Binchois) – cap. II, nr. 13
- *Veni redemptor – Organ hymn* (John Redford) – cap. III, nr. 3
- *Vere Languores* (Tomas Luis de Victoria) – cap. IV, nr. 34
- *Viel schoner Kunst und Gaben* (Sethus Calvisius) – cap. II, nr. 37

W

- *Weihnachts oratorium; nr. 53 – Choral* (Johann Sebastian Bach) – cap. VI, nr. 1
- *Wie die Liebe blind ward* (Thomas Morley) – cap. II, nr. 32

**INDEXUL TEMELOR DE STUDIU
PE FORME ȘI GENURI MUZICALE**

Alleluia

- *Alleluia* (Andrea Gabrieli) – cap. IV, nr. 18
- *Alleluia* (Henry Purcell) – cap. V, nr. 6 – vezi și **Anthem**
- *Alleluia – Cognoverunt discipuli* (William Byrd) – cap. IV, nr. 11 – vezi și **Motet**
- *Two Alleluyas – Alleluya I* (John Taverner) – cap. IV, nr. 23

Antiphon

- *Alma redemptoris mater* (Guillaume Dufay) – cap. III, nr. 4

Anthem

- *Alleluia* (Henry Purcell) – cap. nr. 6 – vezi și **Alleluia**
- *Almighty and Everlasting God* (Orlando Gibbson) – cap. IV, nr. 13
- *Let Thy Merciful Ears O Lord* (Thomas Weelkes) – cap. IV, nr. 35
- *My God, my God, look upon me* (John Blow) – cap. V, nr. 4

Balatta

- *Io son un pelegrin* (Giovanni da Florentia) – cap. I, nr. 5

Canon

- *Avec du vin, endormons – nous; Canon a la 4te et a la 7e* (Jean Philippe Rameau) – cap. VII, nr. 16

Cantata

- *Allein Gott in der Hoh sei Ehr* (Georg Philipp Telemann) – cap. VII, nr. 20
- *Also hat Gott die Welt geliebt* (Georg Philipp Telemann) – cap. VII, nr. 15
- *Gloria sei dir gesungen; Choral from Cantata 140* (Johann Sebastian Bach) cap. VII, nr. 21
- *Gui nei Tartari Regni (fragment)* (Georg Friedrich Haendel) – cap. VII, nr. 10

Canzonet

- *In Nets of golden Wyers* (Thomas Morley) – cap. I, nr. 15

Chanson

- *Et qui la dira* (Alexander Agricola) – cap. II, nr. 3
- *Farewell my love* (Alexander Agricola) – cap. II, nr. 33
- *Nous voyons que le hommes* (Jakob Arcadelt) – cap. II, nr. 16

Choral

- *Es ist ein Ros entsprungen* (Michael Praetorius) – cap. IV, nr. 7
- *Lauda anima mea dominum* (Jacobus Clemens non Papa) – cap. II, nr. 5
- *Nous voyons que le hommes* (Jakob Arcadelt) – cap. II, nr. 16
- *O du Liebe meiner Liebe – din 69 Chormelodien* (Johann Sebastian Bach) – cap. VII, nr. 9

Evening Cantic

– *Magnificat Primi Toni; Quia respexit* (Cristobal de Morales) – cap. IV, nr. 15 vezi și **Magnificat**

Fauxbourdon

– *Veni Creator Spiritus* (Gilles Binchois) – cap. II, nr. 13

Imn/ imn instrumental (orgă)

– *Here, lieve Here* (Clemens non Papa) – cap. III, nr. 5

– *Hymn* (Orlando di Lasso) – cap. I, nr. 13

– *Veni redemptor* (John Redford) – cap. III, nr. 3

– *Domine Deus, Agnus Dei;* (Cristobal de Morales) – cap. II, nr. 24

Lied

– *Der neue Bauernschwanz* (din *Glogauer Liederbuch*) – cap. II, nr. 2

Madrigal

– *Al dolor de mi cuidado* (Juan Perez de Gijon) – cap. II, nr. 8

– *Angelica bilita* (Francesco Landini) – cap. I, nr. 10

– *Balletto di villanelle* (Adriano Banchieri) – cap. III, nr. 6

– *Credo – Messa a 4 voci da Cappella* (Claudio Monteverdi) – cap. IV nr. 16

– *Das leid ist hier* (Heinrich Albert) – cap. VII, nr. 11

– *De gli occhi* (Luca Marenzio) – cap. II, nr. 12

– *Dye not before thy day* (John Dowland) – cap. I, nr. 16

– *Fami una gratia, amore* (Heinrich Isaac) – cap. II, nr. 18

– *Farewell too faire* (John Dowland) – cap. I, nr. 8

– *Il fait bon aimer l'oiselet* (Antoine de Fevin) – cap. II, nr. 22

– *Il risentito* (Giovanni G. Gastoldi) – cap. II, nr. 31

– *Madrigal* (Constanzo Festa) – cap. I, nr. 2

– *Nel mezzo* (Giovanni da Florentia) – cap. I, nr. 19

– *Now let us go and bid the morning* (Thomas Elsbeth) – cap. III, nr. 7

– *Son questi i crespi crini* (Claudio Monteverdi) – cap. II, nr. 1

– *Soy contento y vos servida* (Juan del Encina) – cap. II, nr. 7

– *Tanta beltad'e in voi* (Constanzo Festa) – cap. II, nr. 6

– *Uno spirto celeste* (Giovanni Maria Nanino) – cap. II, nr. 4

– *Valgame, Senora mia* (Enrique VIII) – cap. II, nr. 21

– *Wie die Liebe blind ward* (Thomas Morley) – cap. II, nr. 32

Magnificat

– *Magnificat Primi Toni; Quia respexit* (Cristobal de Morales) – cap. IV, nr. 15 vezi și **Evening Cantic**

Missa

– *Benedictus* (Lodovico Viadana) – cap. II, nr. 29

– *Benedictus dalla Messa quatour vocom* (Domenico Scarlatti) – cap. V, 10

– *Benedictus de la Missa Pange Lingua* (Josquin des Pres) – cap. I, nr. 12

– *Credo – Messa a 4 voci da Cappella* (Claudio Monteverdi) – cap. IV, nr. 16

– *Gloria – Cum Sancto Spiritu* (Antonio Vivaldi) – cap. VII, nr. 19

– *Kyrie from Messe pour les convents* (Francois Couperin) – cap. V, nr. 9

– *Messe en sol mineur; Kyrie* (Marc-Antoine Charpentier) – cap. V, nr. 3

– *Missa carminum; Kyrie* (Heinrich Isaac) – cap. IV, nr. 10

- *Missa Da Pacem – Agnus Dei I* (Josquin des Pres) – cap. IV, nr. 26
- *Missa Dies Sanctificatus – Kyrie* (Giovanni Pierluigi da Palestrina) – cap. IV, nr. 20
- *Missa El Ojo – Agnus Dei* (Francisco de Penalosa) – cap. IV, nr. 30
- *Missa Iste confesor; Kyrie* (Giovanni Pierluigi da Palestrina) – cap. IV, nr. 38
- *Missa Mente tota; Agnus Dei II* (Antoine de Fevin) – cap. I, nr. 4
- *Missa « O quam gloriosum »; Benedictus* (Tomas Luis de Victoria) – cap. II, nr. 15
- *Missa pro defunctis; Graduale* (Giovanni Matteo Asola) – cap. II, nr. 36
- *Missa pro defunctis; Offertorium* (Johannes Ockeghem) – cap. II, nr. 27
- *Missa secunda; Benedictus* (Hans Leo Hassler) – cap. II, nr. 10
- *Missa Sine nomine; Agnus Dei II* (Jacob Obrecht) – cap. I, nr. 18
- *Missa super-Christ lag in Todesbaden; Kyrie* (Georg Philipp Telemann) – cap. IV, nr. 6

Motet

- *A solis ortus cardine* (Gilles Binchois) – cap. II, nr. 38
- *Ad te Domine levavo animam meam* (Alessandro Scarlatti) – cap. VI, nr. 4
- *Agnus Dei* (Thomas Morley) – cap. IV, nr. 22
- *Alleluia* (Andrea Gabrieli) – cap. IV, nr. 18 – vezi și **Alleluia**
- *Alleluia – Cognoverunt discipuli* (William Byrd) – cap. IV, nr. 11 – vezi și **Alleluia**
- *Alma redemptoris mater* (Guillaume Dufay) – cap. III, nr. 4
- *Alma redemptoris mater* (Johannes Ockeghem) – cap. IV, nr. 29
- *Also hat Gott die Welt geliebt* (Melchior Franck) – cap. IV, nr. 32
- *Angelus Domini descendit* (William Byrd) – cap. II, nr. 34
- *Ascendisti in altum* (Adam Gumpelzhaimer) – cap. I, nr. 17
- *Ave Maria* (Jacques Arcadelt) – cap. IV, nr. 5
- *Ave maris stella* (William Byrd) – cap. II, nr. 30
- *Ave coeli munus supernum* (Jean Baptiste Lully) – cap. VII, nr. 13
- *Ave Regina Coelorum* (Guillaume Dufay) – cap. II, nr. 35
- *Ave verum* (Josquin des Pres) – cap. I, nr. 1
- *Cantate Domino* (Hans Leo Hassler) – cap. IV, nr. 2
- *Cantate Domino canticum novum* (Heinrich Schutz) – cap. IV, nr. 8
- *Cantate Domino canticum novum* (Jan Pietersson Sweelinck) – cap. IV, nr. 27
- *Canticorum Iubilo* (Georg Friedrich Haendel) – cap. VI, nr. 8
- *Complaceant tibi* (Juan Vasquez) – cap. IV, nr. 14
- *Conditor alme siderum* (Guillaume Dufay) – cap. II, nr. 2
- *Crux Fidelis* (King John IV of Portugal) – cap. V, nr. 2
- *Cuatro textos sacros; Introduccion libre* (Hildegard von Bingen) – cap. I, nr. 11
- *Descendi in ortum meum* (John Dunstable) – cap. IV, nr. 4
- *Dixi confitebor* (Orlando di Lasso) – cap. II, nr. 28
- *Domine, non secundum peccata nostra* (Josquin des Pres) – cap. I, nr. 21
- *Ecce quomodo moritur justus* (Jacob Handl) – cap. IV, nr. 28
- *Et Filius Datus Est Nobis* (Ludwig Senfl) – cap. IV, nr. 3
- *Exultate Deo* (Alessandro Scarlatti) – cap. V, nr. 7
- *Gloria – Cum Sancto Spiritu* (Antonio Vivaldi) – cap. VII, nr. 19
- *Gloria – Et in terra pax hominibus* (Antonio Vivaldi) – cap. VI, nr. 5
- *Gloria; Qui tollis peccata mundi* (Antonio Vivaldi) – cap. V, nr. 1
- *Hodie Christus natus est* (Heinrich Schutz) – cap. I, nr. 14
- *Imperayritz de la ciutat ioyosa* (autor necunoscut, sec. XIV) – cap. I, nr. 6
- *In tua memoria* (Arnold de Lantis) – cap. II, nr. 20
- *Incipit lamentatio* (Gregorio Allegri) – cap. IV, nr. 9
- *Iusti tulerunt spolia impiorum* (Orlando di Lasso) – cap. I, nr. 22
- *Laudate Dominum* (Gregor Aichinger) – cap. II, nr. 9
- *Laudate Nomen Domini* (Christopher Tye) – cap. IV, nr. 36
- *Lobt Gott mit Schall* (Heinrich Schutz) – cap. IV, nr. 37

- *Magnificat* (Johann Pachelbel) – cap. V, nr. 5
- *Nuper rosarum flores* (Guillaume Dufay) – cap. I, nr. 9
- *O felix anima* (Giacomo Carissimi) – cap. VII, nr. 12
- *O Lord the maker* (William Mundy) – cap. IV, nr. 31
- *O Salutaris Hostia* (Pierre de La Rue) – cap. IV, nr. 12
- *O Salutaris Hostia* (William Byrd) – cap. IV, nr. 19
- *O vos omnes* (Jacob Obrecht) – cap. II, nr. 23
- *O vos omnes* (Tomas Luis de Victoria) – cap. IV, nr. 1
- *Per illud ave prolatum* (Josquin des Pres) – cap. I, nr. 3
- *Prophetiae Sibyllarum– II; Sibylla Libyca* (Orlando di Lasso) – cap. IV, nr. 25
- *Regina caeli* (Antonio Lotti) – cap. V, nr. 8
- *Regina Coeli* (Gregor Aichinger) – cap. IV, nr. 24
- *Rex Virtutis* (Giovanni Pierluigi da Palestrina) – cap. II, nr. 14
- *Salve Regina* (Marc-Antoine Charpentier) – cap. VII, nr. 14
- *Sancte Deus* (Thomas Tallis) – cap. IV, nr. 6
- *Scribantur* (Orlando di Lasso) – cap. I, nr. 7
- *Stabat Mater* (Estevao de Brito) – cap. IV, nr. 33
- *Tria me exhilarant* (Johannes Schultze) – cap. II, nr. 11
- *Unus ex discipulis meis* (Tomas Luis de Victoria) – cap. IV, nr. 21
- *Vere Languores* (Tomas Luis de Victoria) – cap. IV, nr. 34
- *Viel schöner Kunst und Gaben* (Sethus Calvisius) – cap. II, nr. 37

Opera

- *Fairest Isle; from King Arthur Opera* (Henry Purcell) – cap. VI, nr. 3

Oratoriu

- *And the Glory of the Lord from Messiah Oratorium* (Georg F. Haendel) cap. VI, nr. 10
- *Ehre sei dir, Christe; final Chorus from St. Matthew Passion* (Heinrich Schütz) cap. VI, nr. 2
- *Johannes Passion – nr. 68. Choral* (Johann Sebastian Bach) – cap. VI, nr. 7
- *Matthauspassion – nr. 38; Choral* (Johann Sebastian Bach) – cap. VI, nr. 9
- *Singt dem Herrn ein neues Lied – from „Josua”* (Georg Friedrich Handel) – cap. VII, nr. 22
- *St. Matthew Passion* (Orlando di Lasso) – cap. IV, nr. 17
- *Weihnachts oratorium; nr. 53 – Choral* (Johann Sebastian Bach) – cap. VI, nr. 1

Ricercar

- *Ricercar* (Adrian Willaert) – cap. III, nr. 8

Rondeau

- *Royne du ciel* (Loyset Compere) – cap. III, nr. 1

Song

- *Al suon* (Felice Anerio) – cap. II, nr. 19

Suită

- *Allemande* (autor necunoscut, sec. XVII) – cap. VII, nr. 3
- *Anglaise din Suita III-a, franceză, si minor* (Johann Sebastian Bach) – cap. VII, nr. 18
- *Curranta* (autor necunoscut, sec. XVII) – cap. VII, nr. 6
- *Gavota* (Jean Baptiste Lully) – cap. VII, nr. 2
- *Gavotte* (Arcangelo Corelli) – cap. VII, nr. 4
- *Les Niais de Sologne; Suite en re* (Jean Philippe Rameau) – cap. VII, nr. 7
- *Menuet* (Johann Sebastian Bach) – cap. VII, nr. 8

- *Menuet I din Suita III-a, franceză, si minor* (Johann Sebastian Bach) – cap. VII, nr. 1
- *Menuet II (Trio) din Suita III-a, franceză, si minor* (Johann Sebastian Bach) cap. VII, nr. 17
- *Sarabanda* (Francois Couperin) – cap. VII, nr. 5

Villancico

- *Justa fue mi perdicion* (Francisco de la Torre) – cap. II, nr. 26
- *No debo dar culpa* (Pedro de Escobar) – cap. II, nr. 17
- *No me digais mal* (Alonso de Alba) – cap. II, nr. 25

Virelai

- *Plus dure* (Guillaume de Machaut) – cap. I, nr. 20

**INDEXUL ALBABETIC AL COMPOZITORILOR
CU INDICAREA LUCRĂRILOR UTILIZATE
CA TEME DE STUDIU PE CAPITOLE**

Capitolul I. DOUĂ VOCI

Autor necunoscut (sec. XIV) – nr. 6
 BINGEN, Hildegard von (1098 – 1179) – nr. 11
 DOWLAND, John (1562 – 1626) – nr. 8, 16
 DUFAY, Guillaume (1400 – 1474) – nr. 9
 FESTA, Constanzo (1490 – c.1545) – nr. 2
 FEVIN, Antoine de (1437 – c.1515) – nr. 4
 FLORENTIA, Giovanni (fl. c. 1350) – nr. 5, 19
 GUMPELZHAIMER, Adam (1559 – 1625) – nr. 17
 LANDINI, Francesco (1325/35 – 1397) – nr.10
 LASSO, Orlando di (1532 – 1594) – nr. 7, 13, 22
 MACHAUT, Guillaume de (1300 – 1377) – nr. 20
 MORLEY, Thomas (1557 – 1602) – nr. 15
 OBRECHT, Jacob (1430 – 1505) – nr. 18
 PRES, Josquin des (1455? – 1521) – nr.1, 3, 12, 21
 SCHUTZ, Heinrich (1585 – 1672) – nr. 14

Capitolul II. TREI VOCI

AGRICOLA, Alexander (1446 – 1506) – nr. 3, 33
 AICHINGER, Gregor (1564 – 1628) – nr. 9
 ALBA, Alonso de (? – ca. 1519) – nr. 25
 ANERIO, Felice (1560-1614) – nr. 19
 ARCADELT, Jakob (1507 – 1568) – nr. 16
 ASOLA, Giovanni Matteo (1528? – 1609) – nr. 36
 BINCHOIS, Gilles (c.1400 – 1460) – nr. 13, 38
 BYRD, William (1540 – 1623) – nr. 30, 34
 CALVISIUS, Sethus (1556 – 1615) – nr. 37
 CLEMENS non Papa, Jacobus (1510 – 1556) – nr. 5
 DUFAY, Guillaume (1400 – 1474) – nr. 2, 35
 ENCINA, Juan del (1468 – 1529) – nr. 7
 ENRIQUE VIII (1491 – 1547) – nr. 21
 ESCOBAR, Pedro de (1465 – 1535) – nr. 17
 FESTA, Constanzo (1490 – c.1545) – nr. 6
 FEVIN, Antoine de (1437 – c.1515) – nr. 22
 GASTOLDI, Giovanni (1556 – 1622) – nr. 31
 GIJON, Juan Perez de (fl. 1460 – 1500) – nr.8
 HASSLER, Hans Leo (1564 – 1612) – nr. 10
 ISAAC, Heinrich (1450 – 1517) – nr. 18
 LANTIS, Arnold de (1380 – 1450) – nr. 20
 LASSO, Orlando di (1532 –1594) – nr. 28
 MARENZIO, Luca (1553 – 1599) – nr.12
 MONTEVERDI, Claudio (1567 – 1643) – nr. 1
 MORALES, Cristobal de (1500 –1553) – nr. 24
 MORLEY, Thomas (1557 – 1602) – nr. 32

NANINO, Giovanni Maria (1544? – 1607) – nr. 4
 OBRECHT, Jacob (1430 – 1505) – nr. 23
 OCKEGHEM, Johannes (1410 – 1497) – nr. 27
 PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da (1525? – 1594) – nr. 14
 SCHULTZ, Johannes (1582 – 1653) – nr. 11
 TORRE, Francisco de la (1470 – 1520) – nr. 26
 VIADANA, Ludovico (1564 – 1627) – nr. 29
 VICTORIA, Tomas Luis de (1548 – 1611) – nr. 15

Capitolul III. CHEILE UNUI TRIO DE COARDE

BANCHIERI, Adriano (1568 – 1634) – nr. 6
 CLEMENS non Papa, Jacobus (1510 – 1556) – nr. 5
 COMPERE, Loyset de (d. 1518) – nr. 1
 DUFAY, Guillaume (1400 – 1474) – nr. 4
 ELSBETH, Thomas (ca. 1555 – 1624) – nr. 7
 GLOGAUER LIEDERBUCH (c. 1460) – nr. 2
 REDFORD, John (1485 – 1545) – nr. 3
 WILLAERT, Adrian (1485 – 1562) – nr. 8

Capitolul IV. PATRU VOCI

AICHINGER, Gregor (1564 – 1628) – nr. 24
 ALLEGRI, Gregorio (1588 – 1652) – nr. 9
 ARCADELT, Jakob (1507 – 1568) – nr. 5
 BRITO, Estevao (ca. 1575 – 1644) – nr. 33
 BYRD, William (1540 – 1623) – nr. 11, 19
 DUNSTABLE, John (1390 – 1453) – nr. 4
 FRANCK, Melchior (c. 1580 – 1639) – nr. 32
 GABRIELI, Andrea (1510? – 1586) – nr. 18
 GIBBONS, Orlando (1583 – 1625) – nr. 13
 HANDL, Jacob (1550 – 1591) – nr. 28
 HASSLER, Hans Leo (1564 – 1612) – nr. 2
 ISAAC, Heinrich (1450 – 1517) – nr. 10
 LA RUE, Pierre de (ca. 1460 – 1518) – nr. 12
 LASSO, Orlando di (1532 – 1594) – nr. 17, 25
 MONTEVERDI, Claudio (1567 – 1643) – nr. 16
 MORALES, Cristobal de (1500 – 1553) – nr. 15
 MORLEY, Thomas (1557 – 1602) – nr. 22
 MUNDY, William (c. 1530 – before 1591) – nr. 31
 OCKEGHEM, Johannes (1410 – 1497) – nr. 29
 PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da (1525? – 1594) – nr. 20, 38
 PENALOSA, Francisco de (1470 – 1528) – nr. 30
 PRAETORIUS, Michael (1571 – 1621) – nr. 7
 PRES, Josquin des (1455? – 1521) – nr. 26
 SCHUTZ, Heinrich (1585 – 1672) – nr. 8, 37
 SENFL, Ludwig (1486 – 1542) – nr. 3
 SWEELINCK, Jan Pietersson (1562 – 1621) – nr. 27
 TALLIS, Thomas (1505? – 1585) – nr. 6
 TAVERNER, John (1490 – 1545) – nr. 23
 TYE, Christopher (ca. 1505 – 1571) – nr. 36
 VASQUEZ, Juan (1500 – 1560) – nr. 14
 VICTORIA, Tomas Luis de (1548 – 1611) – nr. 1, 21, 34
 WHEELKES, Thomas (1576 – 1623) – nr. 35

Capitolul V. CHEILE UNUI CVARTET DE COARDE

BLOW, John (1648 – 1708) – nr. 4
CHARPENTIER, Marc Antoine (1634 – 1704) – nr. 3
COUPERIN, Francois (1668 – 1733) – nr. 9
KING JOHN IV of PORTUGAL (1603 – 1656) – nr. 2
LOTTI, Antonio (1667 – 1740) – nr. 8
PACHELBEL, Johann (1653 – 1706) – nr. 5
PURCELL, Henry (1659 – 1695) – nr. 6
SCARLATTI, Alessandro (1660 – 1725) – nr. 7
SCARLATTI, Domenico (1685 – 1757) – nr. 10
VIVALDI, Antonio (1678 – 1741) – nr. 1

Capitolul VI. CHEILE VECHI CORALE

BACH, Johann Sebastian (1685 – 1750) – nr. 1, 7, 9
HAENDEL, Georg Friedrich (1685 – 1759) – nr. 8, 10
PURCELL, Henry (1659 – 1695) – nr. 3
SCARLATTI, Alessandro (1660 – 1725) – nr. 4
SCHUTZ, Heinrich (1585 – 1672) – nr. 2
TELEMANN, Georg Philipp (1681 – 1767) – nr. 6
VIVALDI, Antonio (1678 – 1741) – nr. 5

Capitolul VII. TEME PENTRU APLICAREA TRANSPOZIȚIEI

Autor necunoscut (sec. XVII) – nr. 3, 6
ALBERT, Heinrich (1604 – 1651) – nr. 11
BACH, Johann Sebastian (1685 – 1750) – nr. 1, 8, 9, 17, 18, 21
CARISSIMI, Giacomo (1605 – 1674) – nr. 12
CHARPENTIER, Marc-Antoine (1634 – 1704) – nr. 14
CORELLI, Arcangelo (1653 – 1713) – nr. 4
COUPERIN, Francois (1668 – 1733) – nr. 5
HAENDEL, Georg Friedrich (1685 – 1759) – nr. 10, 22
LULLY, Jean Baptiste (1632 – 1687) – nr. 2, 13
RAMEAU, Jean Philippe (1683 – 1764) – nr. 7, 16
TELEMANN, Georg Philipp (1681 – 1767) – nr. 15, 20
VIVALDI, Antonio (1678 – 1741) – nr. 19

**INDEXUL ALFABETIC AL COMPOZITORILOR
CU INDICAREA TEMELOR DE STUDIU**

A

Autor necunoscut – cap. I, nr. 6 (sec. XIV) și cap. VII, nr. 3, 6 (sec. XVII)
 AGRICOLA, Alexander (1446 – 1506) – cap. II, nr. 3, 33
 AICHINGER, Gregor (1564 – 1628) – cap. II, nr. 9; cap. IV, nr. 24
 ALBA, Alonso de (? – ca. 1519) – cap. II, nr. 25
 ALBERT, Heinrich (1604 – 1651) – cap. VII, nr. 11
 ALLEGRI, Gregorio (1588 – 1632) – cap. IV, nr. 9
 ANERIO, Felice (1560-1614) – cap. II, nr. 19
 ARCADELT, Jakob (1507 – 1568) cap. II, nr. 16; cap. IV, nr. 5
 ASOLA, Giovanni Matteo (1528? – 1609) – cap. II, nr. 36

B

BACH, Johann Sebastian (1685 – 1750) – cap. VI, nr. 1, 7, 9; cap. VII, nr. 1, 8, 9, 17, 18, 21
 BANCHIERI, Adriano (1568 – 1634) – cap. III, nr. 6
 BINCHOIS, Gilles (c.1400 – 1460) – cap. II, nr. 13, 38
 BINGEN, Hildegard von (1098 – 1179) – cap. I, nr. 11
 BLOW, John (1648 – 1708) – cap. V, nr. 4
 BRITO, Estevao (ca. 1575 – 1644) – cap. IV, nr. 33
 BYRD, William (1540 – 1623) – cap. II, nr. 30, 34; cap. IV, nr. 11, 19

C

CALVISIUS, Sethus (1556 – 1615) – cap. II, nr. 37
 CARISSIMI, Giacomo (1605 – 1674) – cap. VII, nr. 12
 CHARPENTIER, Marc-Antoine (1634 – 1704) – cap. V, nr. 3; cap. VII, nr. 14
 CLEMENS non Papa, Jacobus (1510 – 1556) – cap. II, nr. 5; cap. III, nr. 5
 COMPERE, Loyset de (d. 1518) – cap. III, nr. 1
 CORELLI, Arcangelo (1653 – 1713) – cap. VII, nr. 4
 COUPERIN, Francois (1668 – 1733) – cap. V, nr. 9; cap. VII, nr. 5

D

DOWLAND, John (1562 – 1626) – cap. I, nr. 8, 16
 DUFAY, Guillaume (1400 – 1474) – cap. I, nr. 9; cap. II, nr. 2, 35; cap. III, nr. 4
 DUNSTABLE, John (1390 – 1453) – cap. IV, nr. 4

E

ELSBETH, Thomas (ca. 1555 – 1624) – cap. III, nr. 7
 ENCINA, Juan del (/1468 – 1529) – cap. II, nr. 7
 ENRIQUE VIII (1491 – 1547) – cap. II, nr. 21
 ESCOBAR, Pedro de (1465 – 1535) – cap. II, nr. 17

F

FESTA, Constanzo (1490 – c.1545) – cap. I, nr.2; cap. II, nr. 6
 FEVIN, Antoine de (1437 – c.1515) – cap. I, nr.4; cap. II, nr. 22

FLORENTIA, Giovanni (fl. c. 1350) – cap. I, nr. 5, 19
FRANCK, Melchior (c. 1580 – 1639) – cap. IV, nr. 32

G

GABRIELI, Andrea (1510? – 1586) – cap. IV, nr. 18
GASTOLDI, Giovanni (1556 – 1622) – cap. II, nr. 31
GIBBONS, Orlando (1583 – 1625) – cap. IV, nr. 13
GIJON, Juan Perez de (fl. 1460 – 1500) – cap. II, nr. 8
GLOGAUER LIEDERBUCH (c. 1460) – cap. III, nr. 2
GUMPELZHAIMER, Adam (1559 – 1625) – cap. I, nr. 17

H

HAENDEL, Georg Friedrich (1685 – 1759) – cap. VI, nr. 8, 10; cap. VII, nr. 10, 22
HANDL, Jacob (1550 – 1591) – cap. IV, nr. 28
HASSLER, Hans Leo (1564 – 1612) – cap. II, nr. 10; cap. IV, nr. 2

I

ISAAC, Heinrich (1450 – 1517) – cap. II, nr. 18; cap. IV, nr. 10

K

KING JOHN IV of PORTUGAL (1603 – 1656) – cap. V, nr. 2

L

LA RUE, Pierre de (ca. 1460 – 1518) – cap. IV, nr. 12
LANDINI, Francesco (1325/35 – 1397) – cap. I, nr. 10
LANTIS, Arnold de (1380 – 1450) – cap. II, nr. 20
LASSO, Orlando di (1532 – 1594) – cap. I, nr. 7, 13, 22; cap. II, nr. 28; cap. IV, nr. 17, 25
LOTTI, Antonio (1667 – 1740) – cap. V, nr. 8
LULLY, Jean Baptiste (1632 – 1687) – cap. VII, nr. 2, 13

M

MACHAUT, Guillaume de (1330 – 1377) – cap. I, nr. 20
MARENZIO, Luca (1553 – 1599) – cap. II, nr. 12
MONTEVERDI, Claudio (1567 – 1643) – cap. II, nr. 1; cap. IV, nr. 16
MORALES, Cristobal de (1500 – 1553) – cap. II, nr. 24; cap. IV, nr. 15
MORLEY, Thomas (1557 – 1602) – cap. I, nr. 15; cap. II, nr. 32; cap. IV, nr. 22
MUNDY, William (c. 1530 – before 1591) – cap. IV, nr. 31

N

NANINO, Giovanni Maria (1544? – 1607) – cap. II, nr. 4

O

OBRECHT, Jacob (1430 – 1505) – cap. I, nr. 18; cap. II, nr. 23
OCKEGHEM, Johannes (1410 – 1497) – cap. II, nr. 27; cap. IV, nr. 29

P

PACHELBEL, Johann (1653 – 1706) – cap. V, nr. 5
PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da (1525? – 1594) – cap. II, nr. 14; cap. IV, nr. 20, 38

PENALOSA, Francisco de (1470 – 1528) – cap. IV, nr. 30
PRAETORIUS, Michael (1571 – 1621) – cap. IV, nr. 7
PRES, Josquin des (1455? – 1521) – cap. I, nr. 1, 3, 12, 21; cap. IV, nr. 26
PURCELL, Henry (1659 – 1695) – cap. V, nr. 6; cap. VI, nr. 3

R

RAMEAU, Jean Philippe (1683 – 1764) – cap. VII, nr. 7, 16
REDFORD, John (1585 – 1545) – cap. III, nr. 3

S

SCARLATTI, Alessandro (1660 – 1725) – cap. V, nr. 7; cap. VI, nr. 4
SCARLATTI, Domenico (1685 – 1757) – cap. V, nr. 10
SCHULTZ, Johannes (1582 – 1653) – cap. II, nr. 11
SCHUTZ, Heinrich (1585 – 1672) – cap. I, nr. 14; cap. IV, nr. 8, 37; cap. VI, nr. 2
SENFL, Ludwig (1486 – 1542) – cap. IV, nr. 3
SWEELINCK, Jan Pietersson (1562 – 1621) – cap. IV, nr. 27

T

TALLIS, Thomas (1505? – 1585) – cap. IV, nr. 6
TAVERNER, John (1490 – 1545) – cap. IV, nr. 23
TELEMANN, Georg Philipp (1681 – 1767) – cap. VI, nr. 6; cap. VII, nr. 15, 20
TORRE, Francisco de la (1470 – 1520) – cap. II, nr. 26
TYE, Christopher (ca. 1505 – 1571) – cap. IV, nr. 36

V

VASQUEZ, Juan (1500 – 1560) – cap. IV, nr. 14
VIADANA, Ludovico (1564 – 1627) – cap. II, nr. 29
VICTORIA, Tomas Luis de (1548 – 1611) – cap. II, nr. 15; cap. IV, nr. 1, 21, 34
VIVALDI, Antonio (1678 – 1741) – cap. V, nr. 1; cap. VI, nr. 5; cap. VII, nr. 19

W

WEELKES, Thomas (1576 – 1623) – cap. IV, nr. 35
WILLAERT, Adrian (1485 – 1562) – cap. III, nr. 8

BIBLIOGRAFIE

- Bukofzer, Manfred, *Music in the Baroque Era*, New York, W.W. Norton & Co., 1947
- Einstein, Alfred, *The Italian Madrigal*, Three volumes, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1949
- Davison, Archibald T. and Apel, Willi, *The Historical Anthology of Music, Volume I: Oriental, Medieval and Renaissance Music*, (1949), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, London: Oxford University Press
- Davison, Archibald T. and Apel, Willi, *The Historical Anthology of Music, Volume II: Baroque, Rococo and Pre-Classical Music*, (1950), Cambridge, Massachusetts, Harvard
- Reese, Gustave, *Music in the Renaissance*, New York, W.W. Norton & Co., 1954
- Stevenson, Robert, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, D.C.: Organization of American States, General Secretariat, 1970
- Howard Mayer Brown, *Music in the Renaissance*, Prentice Hall History of Music Series. Englewood Cliffs, New Jersey; Prentice-Hall, Inc., 1976
- Kamien, Roger, *Music: An Appreciation*, McGraw-Hill College, ed. III, 1997
- Hardon, John A., *Modern Catholic Dictionary*, Garden City, NY: Double Day and Co. Inc., 1980
- Deedy, John, *The Catholic Fact Book*, Chicago, IL: Thomas Moore Press, 1986
- Bent, Margaret, „The late-medieval motet”, *Companion to Medieval & Renaissance Music*, Oxford University Press, 1997
- Atlas, Allan W., *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400–1600*, New York, W.W. Norton & Co., 1998
- Honey Meconi, *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court*, Oxford, Oxford University Press, 2003
- Blanche Gangwere, *Music History During the Renaissance Period, 1520-1550*, Westport, Connecticut, Praeger Publishers, 2004
- Bornstein, Andrea, *Two-Part Italian Didactic Music: Printed Collections of the Renaissance and Baroque (1521-1744)*, 3 vols (Ut Orpheus Edizioni, Bologna, 2004
- xxx *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980
- xxx *The New Harvard Dictionary of Music*, ed. Don Randel. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986
- Middleton, Richard (1990/2002), *Studying Popular Music*, Philadelphia: Open University Press, 1990/2002
- xxx *Dictionary of Musical Terms*, Brooklyn, NY: Haskell House Publishers, 1976
- xxx *Enciclopedia BRITANNICA Online*
- xxx *The Free Online Dictionary*
- xxx *New Grove Online*
- xxx *The New Catholic Encyclopedia*, published by Thomson Gale, 2002
- xxx *New Grove Online*
- xxx Wikipedia, *the Free Encyclopedia*

BIBLIOGRAFIE DE REPERTORIU / EDITORI

- Bach, Johann Sebastian, *69 Choralmelodien, BWV 439-507*, Leipzig, Breitkopf & Hartel Musikverlag
- Morley, Thoma, *Zwei heitere Kanzonen fur drei und vier gemischte Stimmen a cappella*, Frankfurt, C.F. Peters, 1930
- Davison, Archibald T. and Apel, Willi, *The Historical Anthology of Music, Volume I Oriental, Medieval and Renaissance Music* (1949), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, London: Oxford University Press
- Davison, Archibald T. and Apel, Willi, *The Historical Anthology of Music, Volume II Baroque, Rococo and Pre-Classical Music*, (1950), Cambridge, Massachusetts, Harvard
- Victoria, Tomas Luis de, *Missa O Quam gloriosum ad quatuor voces inaequales*, Frankfurt, Ed. Schwann musikverlag, 1965
- Grefiens, Vinicius, *Curs practic pentru citire de partituri. Citirea în chei*, Editura Muzicală, București, 1966
- Bach, Johann Sebastian, *Album pentru Anna Magdalena Bach*, ed. îngrijită de prof. Theodor Bălan, Editura Muzicală, București, 1981
- xxx Musicalia Danubiana 14/b*, 14/b**, *CODEX CAIONI saeculi XVII* (transcriptiones), edit.by Saviana Diamandi and Agnes Papp, Budapest, 1994
- xxx *Album pentru pian*, piese preclasice și clasice, ediție îngrijită de Georgeta Ștefănescu-Barnea, Editura Fundației România de Măine, București, 2004
- xxx Acadia Early Music Score Archive
- xxx Arenai Ensemble Database
- xxx Asociacion Cultural „UBI SUNT?”
- xxx Atriumn mauca medi: Transcriptions
- xxx Choral Public Domain Library
- xxx Classicaland
- xxx Coro Gaudeamus
- xxx Free Choral Music
- xxx Grupo Vocal „Solo Voces”
- xxx Kantoreiarchiv
- xxx Les Editions Outremontaisesq
- xxx Marco-cipoo.net
- xxx Music typeset in ABC
- xxx MusicTeXScore Library (M.A.B. Soloists)
- xxx Mutoxia Project
- xxx Psalmen, Wursten.be/Souterlied
- xxx Serpent Publications
- xxx Sing Harmony
- xxx Some ABC Choral music
- xxx „Tomasluisdevictoria” partituras corales de diverses compositores
- xxx WIMA – Werner Icking Music Archive

Editori

Alpers, Ulrich; Alvarez, Nancho; Bondon, Pascal; Brosing, Sebastian; Carpentier, Vincent; Casaus, Manolo; Cassola, Sabine; Castro, Filippo lo; Cataldi, Luigi; Cienniwa, Paul; Clark, Bud; Conrad, Laura; Crossey, Sheila; Cueto, Patricio; Fajardo, Javier; Fleck, Jurgen; Fowler, John Henry; Fraser, David; Frisch, Jean-Christophe; Galan, Jose Miguel; Giffen, Charles H.; Goodlife, Jonathan; Gonzato, Guido; Gouin, Pierre; Gusy, Marco; Heyeruck, Florian; Jacome, Fernand Gomez; Kickton, Helmut; Macchi, Claudio; Marble, Brian; Marmol, Paco; Marton, Jakobey; Mennen, P.; Moriwaki, Michio; Nakamura, N.; Olivieri, Simone; Ornes, Rafael; Perez, Hubert; Peters, C.F.; Piturro, Pier Mario; Pothram, Imre; Rosario, Pablo; Rotem, Elam; Rubio, Samuel; Rycheghem, Andre van; Taylor, Jim; Trass, Gene; Vauclin, Laurent; Wendel, Michael; Winikoff, Michael; Wursten, Dick.