

MINISTERUL EDUCAȚIEI, CERCETĂRII, TINERETULUI ȘI SPORTULUI
ACADEMIA DE MUZICĂ "GHEORGHE DIMA" CLUJ- NAPOCA
DEPARTAMENTUL DE EDUCAȚIE CONTINUĂ ȘI ÎNVĂȚĂMÂNT LA DISTANȚĂ



TERÉNYI EDUÁRD GABRIELA COCA

ARANJAMENTE CORALE

MODUL DE STUDIU
PENTRU STUDII UNIVERSITARE
PRIN ÎNVĂȚĂMÂNT LA DISTANȚĂ

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

TERÉNYI, EDUÁRD

Aranjamente corale / Eduard Terényi, Gabriela Coca. - Cluj-Napoca :
MediaMusica, 2010

Bibliogr.

ISBN 978-973-1910-58-1

I. Coca, Gabriela

78.087.68

ISBN 978-973-1910-58-1

 Editura MediaMusica
400079 – Cluj Napoca, str. I.C Brătianu nr. 25
tel. / fax 264 598 958

EDUARD TERÉNYI

GABRIELA COCA

ARANJAMENT CORAL

SUPORT DE CURS

**PENTRU STUDII UNIVERSITARE PRIN
ÎNVĂȚĂMÂNT LA DISTANȚĂ**

Editura MediaMusica

Cluj-Napoca, 2010

CUPRINS GENERAL:

INTRODUCERE.....	5
UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 1 – ARANJAMENTE MUZICALE PENTRU COPII.....	7
Obiectivele unității de învățare.....	7
Lecția 1 - Melodie cu acompaniament ritmic.....	9
Lecția 2 - Melodie cu acompaniament ritmic, combinat cu diferite timbre sonore.....	12
Lecția 3 - Orff – Instrumentarium.....	14
Lecția 4 - Melodie cu polifonie ritmică. Ritmuri la 2 voci în măsuri binare și ternare.....	21
Lecția 5 - Melodie cu acompaniament "orchestral".....	26
Lecția 6 - Melodie cu acompaniament tip ISON.....	29
Rezumatul unității de învățare nr. 1.....	34
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare.....	35
Lucrare de verificare nr. 1.....	35
Bibliografie minimală.....	35
UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 2 – CORURI PE VOCI EGALE.....	36
Obiectivele unității de învățare.....	36
Lecția 1 - Aranjament coral la două voci – alternarea melodiei între două voci; ison (sunet pedală); contrapunct liber (mișcare în pglindă).....	37
Lecția 2 - Aranjament coral la două voci; contrapunct notă contra notă; două note contra o notă imitație.....	40
Lecția 3 - Aranjament coral la trei voci – alternarea elementelor melodiei prelucrate între voci; sunet pedală (ison), contrapunct liber.....	48
Lecția 4 - Aranjament coral la trei voci – imitația.....	55
Lecția 5 - Aranjament coral la patru voci egale – combinația diferitelor tehnici omofone și polifone.....	59
Lecția 6 - Aranjament coral pentru 6 voci egale – efecte armonice moderne (coruri a capella și cu acompaniament instrumental).....	67
Lecția 7 - Aranjament coral cu acompaniament instrumental (pian, formație camerală) respectiv de orchestră.....	78
Rezumatul unității de învățare nr. 2.....	83
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare.....	83
Lucrare de verificare nr. 2.....	84
Bibliografie minimală.....	84

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 3 – CORUL MIXT – INCURSIUNE ISTORICĂ.....	85
Obiectivele unității de învățare.....	85
Lecția 1 – Corul – etimologie.....	86
Lecția 2 – Corul vorbit.....	90
Lecția 3 – Corul propriu-zis.....	100
Lecția 4 – Arta corală a Ars Novei.....	106
Lecția 5 – Arta corală a secolelor XVI și XVII (1.).....	116
Lecția 6 – Arta corală a secolelor XVI și XVII (2.).....	127
Lecția 7 – Corul acompaniat.....	137
Lecția 8 – Arta corală a secolului al XVIII-lea.....	143
Lecția 9 – Arta corală a secolului al XIX-lea.....	148
Lecția 10 – Arta corală a secolului al XX-lea.....	160
Rezumatul unității de învățare nr. 3.....	177
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare.....	177
Lucrare de verificare nr. 3.....	177
Bibliografie minimală.....	177
 UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 4 – ARTA CORALĂ ROMÂNEASCĂ.....	 178
Obiectivele unității de învățare.....	178
Lecția 1 – Arta corală românească – Tudor Jarda.....	179
Lecția 2 – Arta corală românească – Sigismund Toduță.....	187
Lecția 3 – Arta corală românească – George Enescu.....	203
Lecția 4 – Arta corală românească – heterofonia, sonorități cluster.....	208
Rezumatul unității de învățare nr. 4.....	214
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare.....	214
Lucrare de verificare nr. 4.....	214
Bibliografie minimală.....	214
 BIBLIOGRAFIE GENERALĂ.....	 215

INTRODUCERE

Disciplina *Aranjamente corale* are ca scop principal aplicarea cunoștințelor dobândite în cadrul cursului de Armonie în redactarea aranjamentelor corale, armonizarea melodiilor ce vor fi făcute de către profesorul de muzică pentru diferite categorii de coruri: la 2, 3 voci egale, 4 voci mixte, sau cu diferite instrumente de percuție sau muzicale.

OBIECTIVELE DISCIPLINEI

Disciplina aranjamente corale are ca obiectiv principal adâncirea cunoștințelor legate de muzica corală în general și dirijat coral în special. Este o sinteză care cuprinde toate elementele armoniei, contrapunctului, forme muzicale. Aranjamentele corale într-o formă complexă acumulează, structurează datele privind o muncă de creație în domeniul muzicii corale. Trăsătura de bază a disciplinei este dezvoltarea creativității care se manifestă în compunerea unor mici piese corale cu caracter de studiu, respectiv cu tendința de a sugera cursanților continuarea și aplicarea metodelor de creație și în cadrul procesului didactic desfășurat la ora de muzică.

IMPORTANȚA DISCIPLINEI:

Disciplina aranjamente corale este prin complexitatea ei un proces metodic – didactic care înlesnește o serie de elemente legate de practica profesorului de muzică în mod direct. Cursul este structurat pe două module, după cum urmează:

Semestrul 1. Materialul didactic cuprins în cadrul cursului elaborează tematica corului de copii, prezentând cele mai importante forme și metode de creație legate de problematica propusă. Este prezentată metoda lui Carl Orff prin exemple muzicale și analize. În continuare este tratată problema corului pe voci egale, având în vedere multitudinea mijloacelor componistice prezente în capodoperele universale și autohtone ale genului, citate muzicale – uneori piese întregi sunt publicate în cadrul cursului cu scopul de a completa repertoriul coral cu noi piese ale studenților, viitori profesori de muzică.

Semestrul 2. Materialul didactic este dedicat corului mixt, ca gen de bază al muzicii al muzicii corale. Capitolele cuprind un complex tablou evolutiv al apariției și dezvoltării acestui gen coral. Citatele și paralele analizele sunt date de la polifonia populară primitivă, până la secolul al XXI-lea, actualizând tematica prin includerea și a unei serii de lucrări care reflectă stilurile corale componistice din zilele noastre.

Materialele aplicative sunt prezentate într-o creștere gradată a dificultăților, necesitând un studiu activ și continuu. Ele sunt reprezentate de către teste ce vor trebui completate de către studenți, teste ce asigură consolidarea fiecărei secțiuni ale cursului.

Exercițiile, activitățile aplicative, consolidarea și extinderea noilor cunoștințe științifice (muzicale și didactice laolaltă) servesc implicit munca profesorului de muzică. Problematika este dezvoltată în spiritul utilității imediate și directe privind procesul didactic.

Testele de autoevaluare au rolul de a valorifica cunoștințele teoretice prin transformarea în competențe. Testele teoretice se vor referi la cunoștințele prezentate pe parcursul modului.

Lucrarea de verificare prezentată la fiecare unitate de învățare va fi înmănată personal tutorelui sau poate completată on-line pe platforma electronică a programului.

CRITERIUL DE EVALUARE AL ACTIVITĂȚILOR îl constituie gradul de dobândire a competențelor, conform obiectivelor stabilite prin unitățile de învățare.

Ponderea de evaluare este următoarea:

1. evaluarea continuă – 40%;
 - a. lucrări de verificare – 20%;
 - b. teme de control – 20 %;
2. evaluarea finală – 60%;
 - a. lucrare scrisă – 30%;
 - b. examen oral – 30%.

Nota minimă de trecere la evaluare finală este **5**.

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 1

- ARANJAMENTE MUZICALE PENTRU COPII -

Cuprins:

Obiectivele unității de învățare.....	7
Lecția 1 - Melodie cu acompaniament ritmic.....	9
Lecția 2 - Melodie cu acompaniament ritmic, combinat cu diferite timbre sonore.....	12
Lecția 3 - Orff – Instrumentarium.....	14
Lecția 4 - Melodie cu polifonie ritmică. Ritmuri la 2 voci în măsuri binare și ternare.....	21
Lecția 5 - Melodie cu acompaniament "orchestral".....	26
Lecția 6 - Melodie cu acompaniament tip ISON.....	29
Rezumatul unității de învățare nr. 1.....	34
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare.....	35
Lucrare de verificare nr. 1.....	35
Bibliografie minimală.....	35

Obiectivele unității de învățare nr. 1

În urma parcurgerii unității de învățare nr. 1 – **Aranjamente muzicale pentru copii** – veți dobândi următoarele competențe:

- ♦ veți realiza aranjamente corale cu acompaniament ritmic, combinat cu diferite timbre sonore;
- ♦ veți recunoaște și veți avea abilitatea de a utiliza instrumentarul Orff;
- ♦ veți realiza aranjamente corale cu polifonie ritmică, cu acompaniament orchestral și ison.

ARANJAMENTE MUZICALE PENTRU COPII

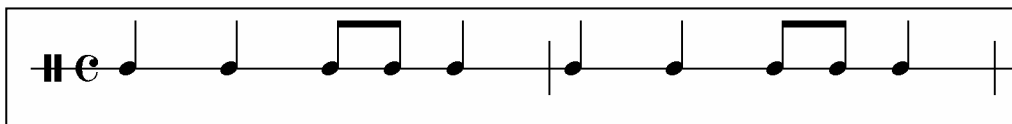
Lecția 1

Melodie cu acompaniament ritmic

Melodiile jocurilor de copii sunt legate întotdeauna de mișcări ritmice; ritmul este elementul lor dătător de viață, arsenalul lor melodic cuprinzând de regulă doar câteva elemente. Evocând doar ritmul unui cântec de copii se poate întotdeauna recunoaște (identifica) citatul muzical – fără text și fără melodie.

Iată ritmul unui scurt cântec de copii cunoscut de toată lumea:

Ex. A



Să dăm viață acestei formule ritmice prin bătăi din palme, sau printr-o altă modalitate (de exemplu folosind un instrument de percuție de înălțime sonoră imprecisă) și să-i atașăm textul recitat pe un singur sunet: procesul muzical își păstrează integritatea. Prin această nouă variantă am creat și o structură sonoră nouă, care păstrând esența cântecului de copii original s-a îmbogățit cu o nouă culoare, cu o nouă expresie. Numim acest proces creator: ordonare, prelucrare, aranjament.

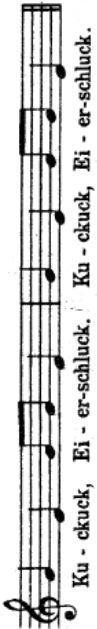
Esența lui constă în organizarea inedită a unui material muzical dat, într-un cadru temporal și formal.

Aranjamentul poate fi vocal, instrumental, sau vocal-instrumental: aranjament coral, aranjament orchestral etc. Tehnica de aranjament este deosebit de răspândită în muzica ușoară. În afara orchestrației, aranjamentul se referă și la acompaniamentul armonic, la structura formei etc.

În muzica populară, muzicanții evocă melodiile cunoscute prin prelucrări muzicale improvizate. Fie că este conștientă, fie că este instinctivă munca de prelucrare, de aranjament (de organizare) procesul este modelat de reguli muzicale, precum și de scheme deja formate; atât tradiția cât și dorința de inovație joacă un rol important în acest cadru.

Ex. 1 Carl Orff - Melodii din folclorul copiilor, cu acompaniament ritmic.

1. Kukuck



Ku - ckuck, Ei - er-schluck. Ku - ckuck, Ei - er-schluck.

2. Zizibe



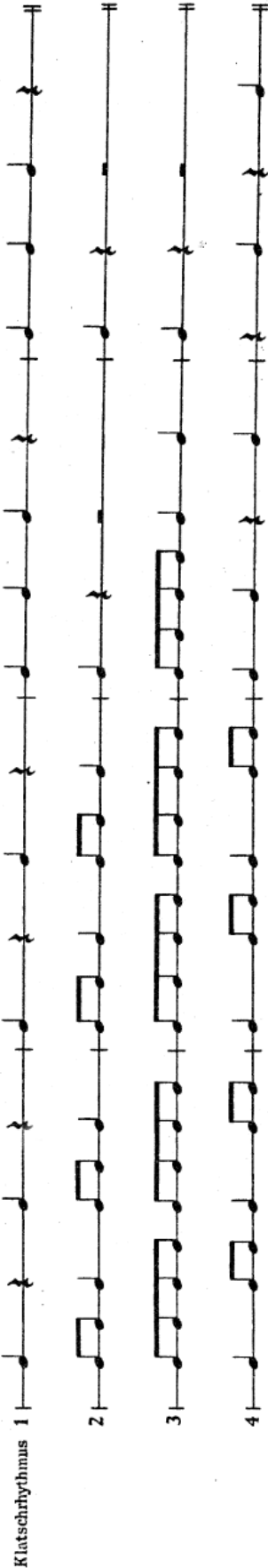
Zi - zi - be, Zi - zi - be, d'Sonn ver-schluckt den letz - ten Schnee.

3^a Sieh Beck



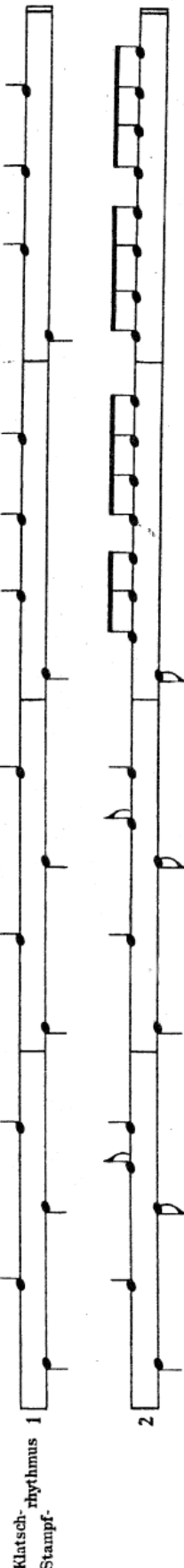
Sieh Beck, ha - st'n Weck, schie - b'n nein, ba - ck'n fein, la - ß'n mit ver-bren - nen, daß wir'n es - sen kön - nen.

Klatschrhythmus



1 2 3 4

Klatsch-
rhythmus
Stampf-



1 2

Renunata metodă-Orff este fundamentată pe ritm.

Melodiile luate ca bază citează arhetipurile ce se regăsesc în muzica folclorică a tuturor popoarelor. În acest exemplu sunt prezente variațiile tipului de bază bitonal sol – mi. Pentru cea de-a treia melodie autorul propune ritmuri de acompaniament: patru structuri pe o voce, și două structuri pe două voci. Ritmul de acompaniament poate fi redat individual sau în grup.

Exercițiu: Scrieți ritmuri de acompaniament pentru cântece de copii simple.

The image shows a template for writing rhythm notation. It consists of ten horizontal lines, each starting with a double bar line (H) on the left. Each line is divided into three equal segments by vertical bar lines. The entire template is enclosed in a rectangular box.

Formulele ritmice de ostinato apar în notație pe una, două, trei sau patru voci cu variații timbrale (Klatsch = pocnet, bătaie din palme; Stampfen = bătaie din picior; Knieschlag = bătaie pe genunchi).

Aceste ritmuri pot fi redată și folosind jucării simple, ce imită instrumente de percuție. Putem atașa acestor formule ritmice orice cântec de copii ce are metru binar. Utilizăm ordinea inversă a procedurii descris în lecția 1: mai întâi creăm o structură ritmică, apoi atașăm acesteia melodia.

Melodia poate fi redată de orice instrument improvizat sau cunoscut (instrument tradițional) folosit în loc de voce, sau în paralel cu aceasta. Astfel, ne îmbogățim posibilitățile variaționale timbrale. Dintre instrumentele muzicale "improvizate" fac parte și paharele acordate prin conținutul de lichid la diverse înălțimi sonore. Dacă acordăm aceste pahare cu apă colorată, arsenalul sonor melodic devine VIZIBIL.

Ex.1 Gläserpiel din metoda – Orff (joc de pahare ca instrument)



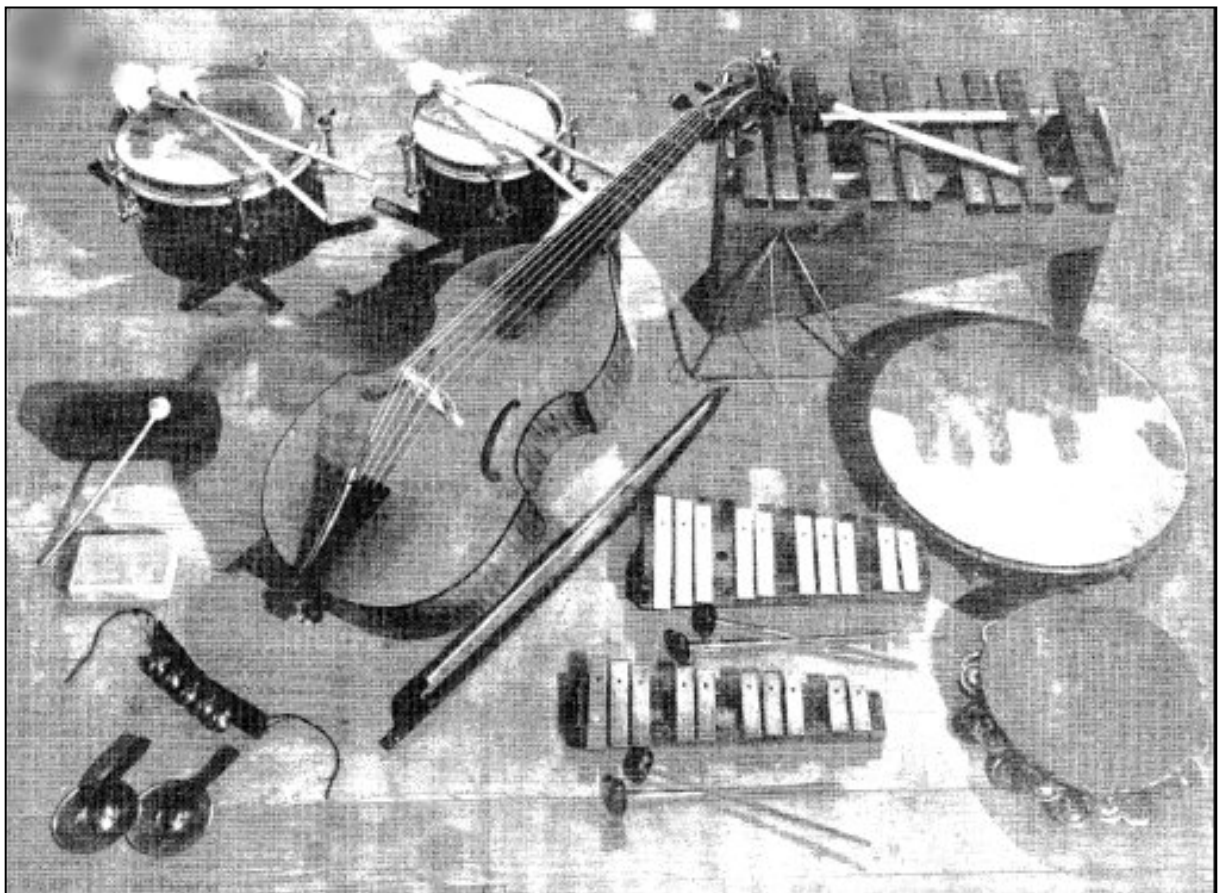
Exercițiu: Scrieți formule ritmice asemănătoare modelelor ritmice date.

Lecția 3

Orff – Instrumentarium

Pentru metoda ritmică – Orff este importantă utilizarea câtorva instrumente de percuție – chiar și fabricate acasă. Dintre acestea tobele de lemn pot fi fabricate cel mai simplu: mici bucăți de lemn rinduite, lovite cu ajutorul unor baghete de lemn, metal sau sticlă dau naștere la variații de sonorități interesante. În loc de bucăți de lemn rinduite putem utiliza suprafețe plane din metal sau sticlă. Putem crea clopoței de diferite înălțimi sonore, capace de metal, precum și o serie de alte instrumente ingenioase, din obiecte care ne stau la dispoziție, precum și din diverse materiale. Astfel, de exemplu, dintr-o baghetă de metal îndoită triunghiular putem confecționa cu ușurință un triunglu. Plăcuțele de lemn și de metal așezate în ordinea treptelor gamei oferă și posibilitatea timbrelor de xilofon și a jocului de clopote. Lângă acestea mai avem nevoie doar de câteva instrumente de percuție membranofone: toacă mică, tamburo basso, toacă mare, timpan, și am alcătuit o mică orchestră.

Ex. 1 Instrumentarium



Ex. 2 Orff - Sommerkanon

16

1 Som-mer ist uns wie - der kom-men, lu - stigschreit ku - ku. Gras und Blu-men sprie-ßen wie - der, lu - stigspring auch

2 Som-mer ist uns wie - der kom-men, lu - stigschreit ku - ku. Gras und Blu-men

3 Som-mer ist uns wie - der kom-men, lu - stigschreit ku - ku. Som-mer ist uns wie - der kom-men, lu - stigschreit ku -

4 Som-mer ist uns wie - der kom-men, lu - stigschreit ku - ku. Som-mer ist uns

5 Sing ku - ku, sing ku - ku, Sing ku - ku, nu sing ku -

6 sing ku - ku, Sing ku - ku, sing ku - ku, Sing ku -

1 Gitarre

2 Triangel
o. r. Trommel

Pauken

Baß

1 du, Sing ku - mit dem Scha - fen, Kuh,

2 spre - ßen wie - der, la - stig spring auch du, Schaf - lein ein - ken mit dem Scha - fen,

3 -ku. Gras und Blu - men sing ku - ku, Sing ku - ku,

4 wie - der kom men, la - stig spring auch du. Gras und Blu - men spre - ßen wie - der, la - stig spring auch du.

5 -ku. sing ku - ku. sing ku - ku. sing ku - ku.

6 -ku, na sing ku - ku. sing ku - ku. sing ku - ku.

1 Blatte

2 Triangel Ge, Trommel

Fecken

Baß

1 Böck-lein sprin-gen, Glück-lein klin-gen, ra - fe laut ku - ku, sing nur im - mer

2 Kälb-lein mit der Kuh. Böck-lein sprin-gen, Glück-lein klin-gen, ku - ku,

3 Schaf-lein alle - hen mit den Schaa-fen, Kälb-lein mit der Kuh. Böck-lein sprin-gen, Glück-lein klin-gen, ra - fe laut ku -

4 Sing ku - ku, Schaf-lein alle - hen mit den Schaa-fen, Kälb-lein mit der Kuh. Böck-lein sprin-gen,

5 sing ku - ku, sing ku - ku, na sing ku - ku, sing ku -

6 Sing ku - ku, na sing ku - ku, sing ku - ku, sing ku -

1 Gitarre

2 Triangel (als Triocorn)

Pucken

Bach

20

Lecția 4

Melodie cu polifonie ritmică.

Ritmuri la două voci în măsuri binare și ternare.

În formulele ritmice citate din metodica – Orff ostinato-ul apare în motive de câte două, trei și patru măsuri. Deasupra acestora, ca o a doua voce autorul utilizează serii ritmice de combinație liberă. Vocea superioară poate fi ritmul unei melodii cunoscute, sau ritmul unei melodii recent învățate, astfel procesul muzical transformându-se în compoziție ritmică. Orice lucrare – de exemplu o parte de sonată de Mozart sau Beethoven poate fi interpretată prin colaborarea a câțiva percuționiști, sau cu concursul unor grupuri.

Ex. 1a Einfache Rhythmen für zwei und drei Spieler oder Gruppen

2. Einfache Rhythmen für zwei und drei Spieler oder Gruppen

The image displays four musical exercises, numbered 61, 62, 63, and 64, each consisting of two staves labeled 'I' and 'II'. The exercises are written in 2/4 time. Exercise 61 includes a 'ostinato' marking. Exercise 63 includes a 'Pizz.' marking. Exercise 64 includes a 'Pizz.' marking. The notation uses various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, rests, and beams to indicate complex rhythmic patterns for two players or groups.

Ex. 1b Aufgeteilte Rhythmen für einen Spieler oder eine Gruppe

3. Aufgeteilte Rhythmen für einen Spieler oder eine Gruppe

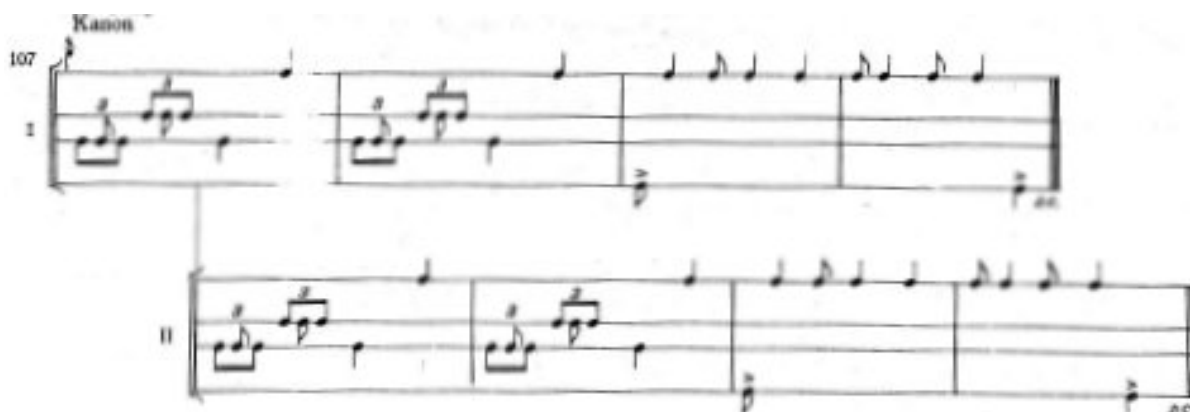


Obs. Două exerciții executate simultan creează o compoziție la patru voci.

Oricare exercițiu din cadrul exemplului 1, poate fi executat și în canon. Trebuie doar specificat locul de intrare a celei de a doua voci. Acest lucru este exemplificat de următoarele două citate din metodică – Orff:

Ex. 2a Orff - Kanon

Kanon

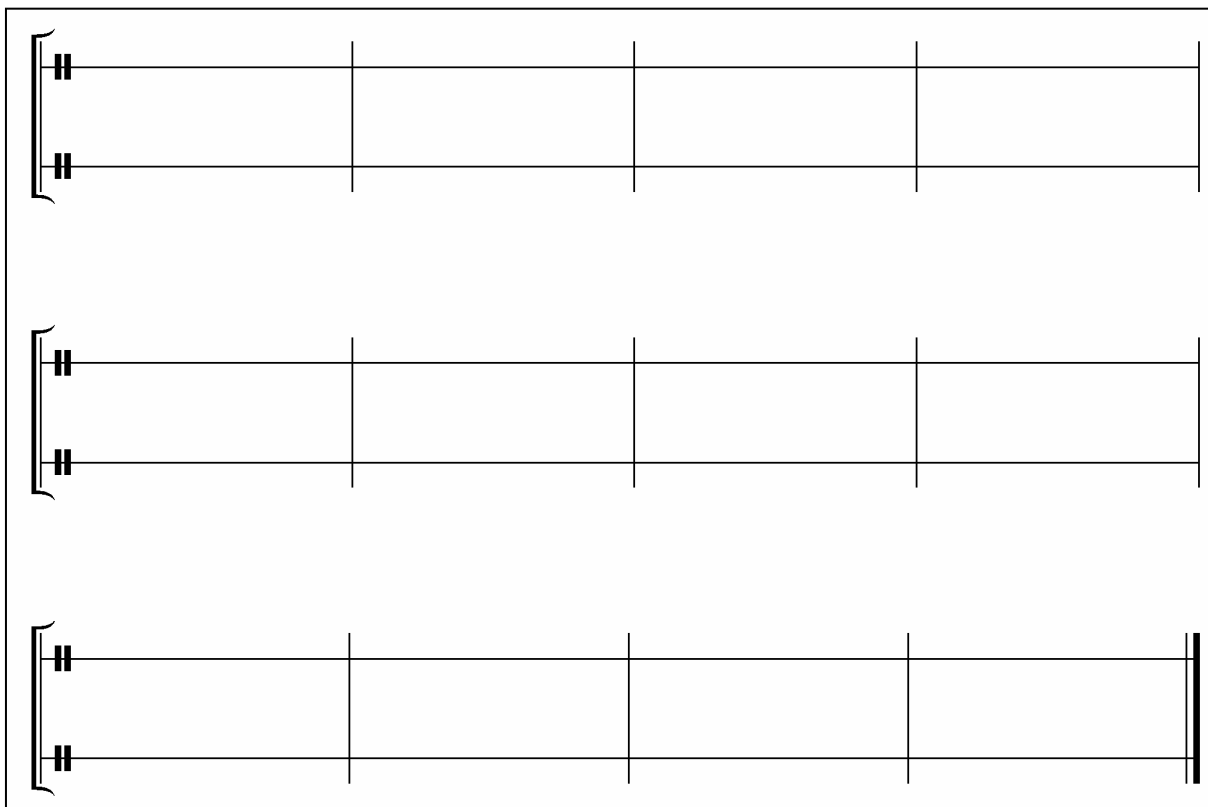


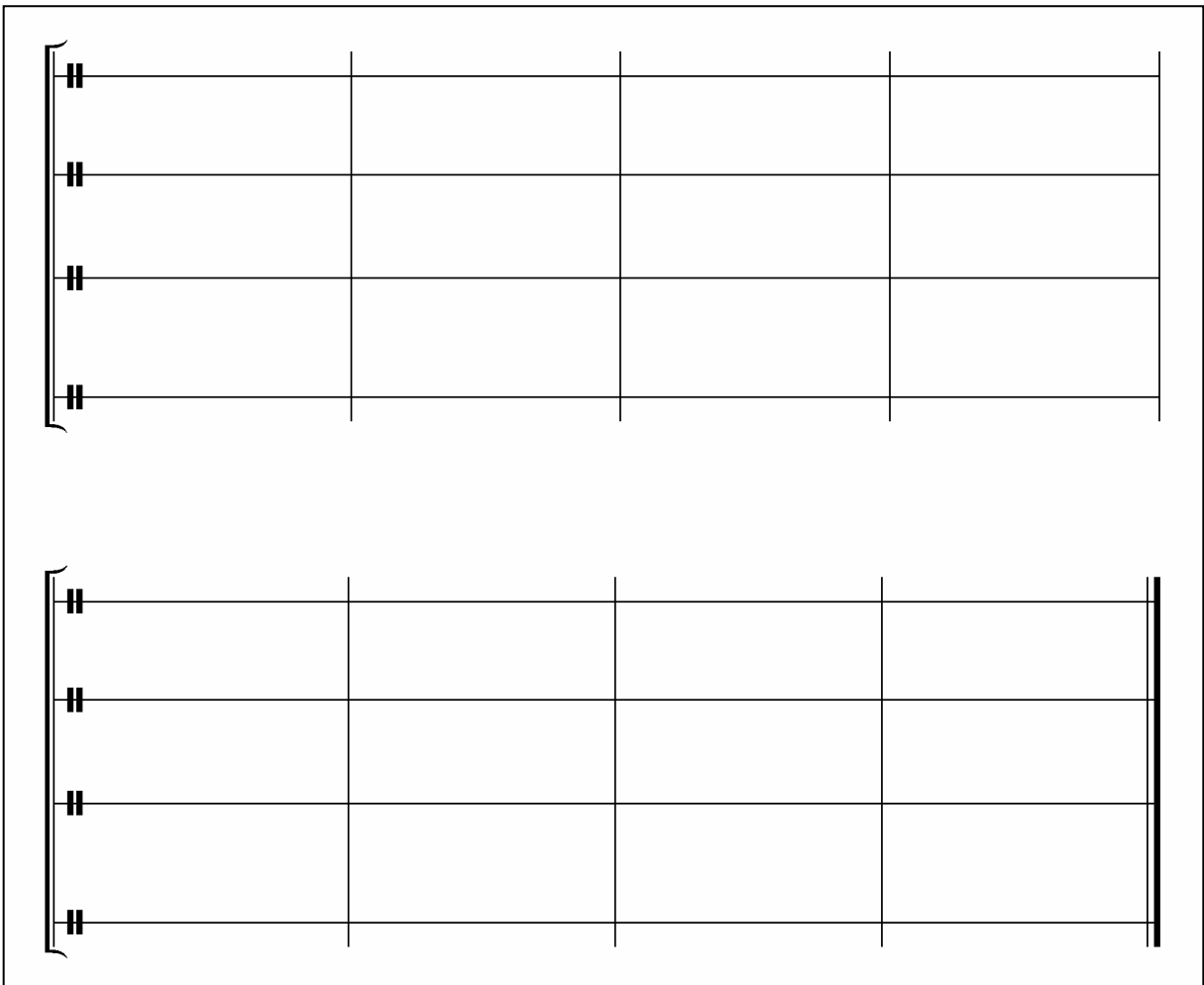
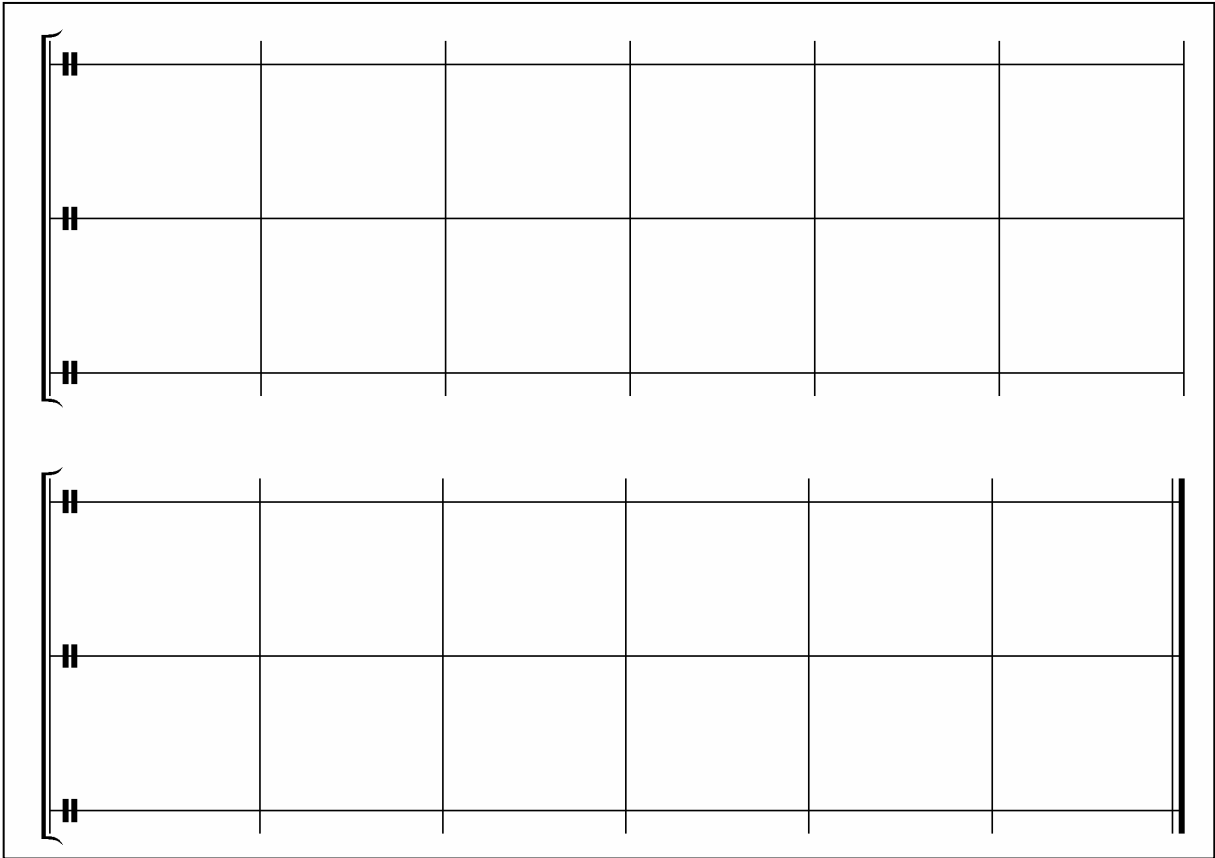
Ex. 2b Orff – Kanon



Obs. Primul canon este scris de către autor sub forma unei partituri ce cuprinde două sisteme. În cazul celui de-al doilea canon este notată doar vocea de bază, canonul pornind în măsura a 2-a, notată cu steluță. Însă, canonul poate fi executat de asemenea cu orice altă intrare.

Exercițiu: Scrieți exerciții ritmice la două, trei și patru voci cu ostinato-uri a câte două, trei și patru măsuri. Indicați și intrările de canon.

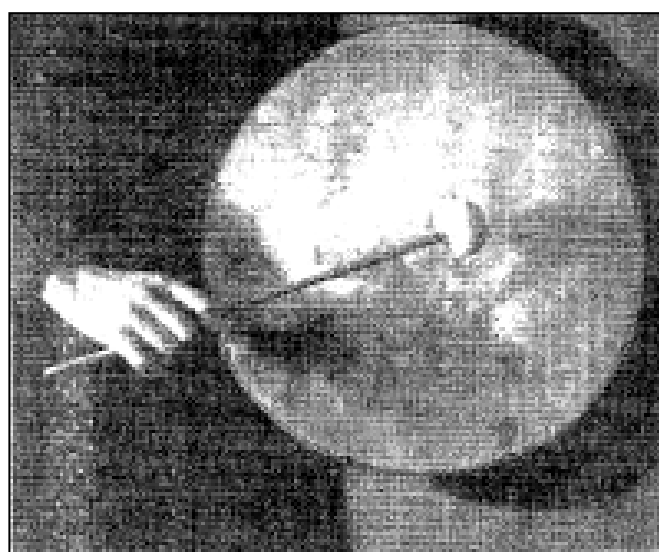




Ex. 3 Instrumente de percuție – magini din Instrumentarul Orff



11. Triangel



12. Rahmentrommel



10. Cymbeln

Lecția 5

Melodie cu acompaniament "orchestral"

Cântecul francez de copii intitulat Sur le pont d'Avignon este acompaniat de patru Glockenspiel-uri, patru xilofonuri, tobă mică și timpan. Mica compoziție este încheiată printr-o scurtă CODA, (prin repetarea sub formă de pulsație a treptelor I și V a tonalității Fa major). În această CODA, liniei melodice i se alătură și un contrapunct simplu (vezi Alt-Glockenspiel 2.). Sopran-Glockenspiel 1. cântă un sunet de pedală Do.

Ex. 1 Deux Chansons de Jeu. 1. Sur le pont d'Avignon

II. Deux Chansons de Jeu
1. Sur le pont d'Avignon
Allegro

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the vocal melody with French lyrics and the beginning of the instrumental accompaniment. The second system continues the vocal parts and the instrumental accompaniment.

Vocal Parts:

- Soprano:** 1. Sur le pont d'Avignon tout le monde danse, danse, sur le pont d'Avignon tout le monde danse en rond. 1. Les 2. Les 3. Les
- Alt-Glockenspiel:** 1. Sur le pont d'Avignon tout le monde danse, danse, sur le pont d'Avignon tout le monde danse en rond. 1. Les 2. Les 3. Les
- Sopran-Xylophon:** 1. Sur le pont d'Avignon tout le monde danse, danse, sur le pont d'Avignon tout le monde danse en rond. 1. Les 2. Les 3. Les
- Alt-Xylophon:** 1. Sur le pont d'Avignon tout le monde danse, danse, sur le pont d'Avignon tout le monde danse en rond. 1. Les 2. Les 3. Les
- Schellen-Trommel:** 1. Sur le pont d'Avignon tout le monde danse, danse, sur le pont d'Avignon tout le monde danse en rond. 1. Les 2. Les 3. Les
- Fauchen:** 1. Sur le pont d'Avignon tout le monde danse, danse, sur le pont d'Avignon tout le monde danse en rond. 1. Les 2. Les 3. Les

Instrumental Parts:

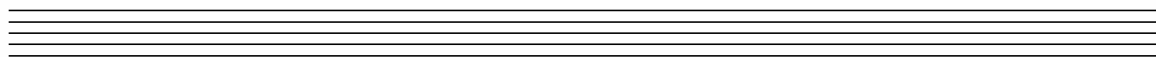
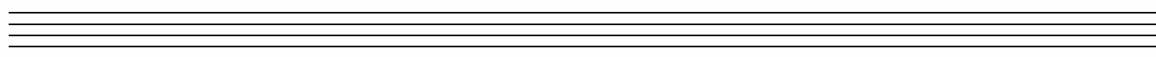
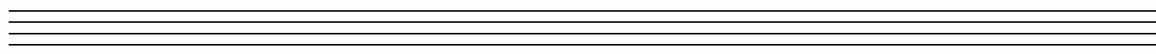
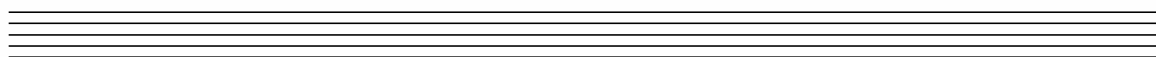
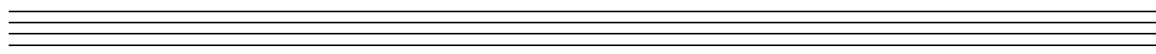
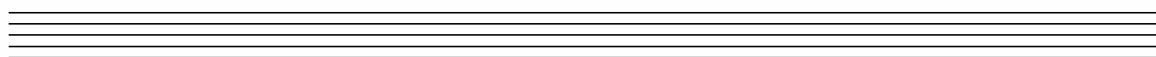
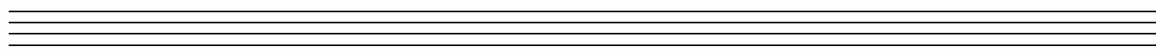
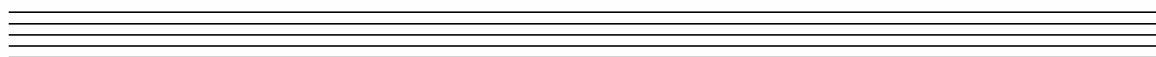
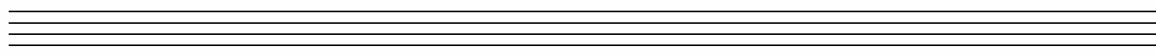
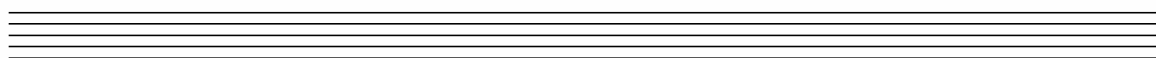
- Sopran-Glockenspiel:** 1. Sur le pont d'Avignon tout le monde danse, danse, sur le pont d'Avignon tout le monde danse en rond. 1. Les 2. Les 3. Les
- Alt-Glockenspiel:** 1. Sur le pont d'Avignon tout le monde danse, danse, sur le pont d'Avignon tout le monde danse en rond. 1. Les 2. Les 3. Les
- Sopran-Xylophon:** 1. Sur le pont d'Avignon tout le monde danse, danse, sur le pont d'Avignon tout le monde danse en rond. 1. Les 2. Les 3. Les
- Alt-Xylophon:** 1. Sur le pont d'Avignon tout le monde danse, danse, sur le pont d'Avignon tout le monde danse en rond. 1. Les 2. Les 3. Les
- Schellen-Trommel:** 1. Sur le pont d'Avignon tout le monde danse, danse, sur le pont d'Avignon tout le monde danse en rond. 1. Les 2. Les 3. Les
- Fauchen:** 1. Sur le pont d'Avignon tout le monde danse, danse, sur le pont d'Avignon tout le monde danse en rond. 1. Les 2. Les 3. Les

Lyrics:

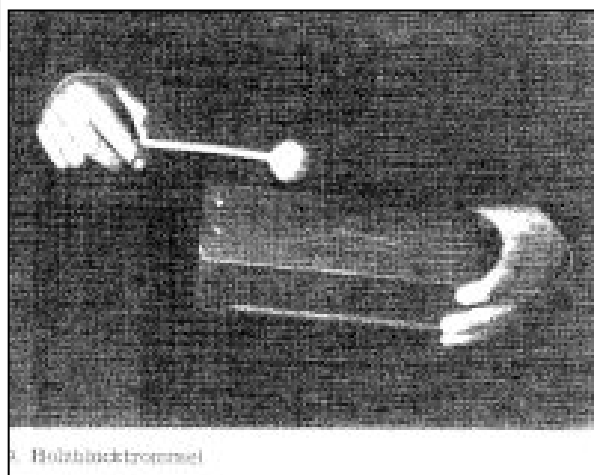
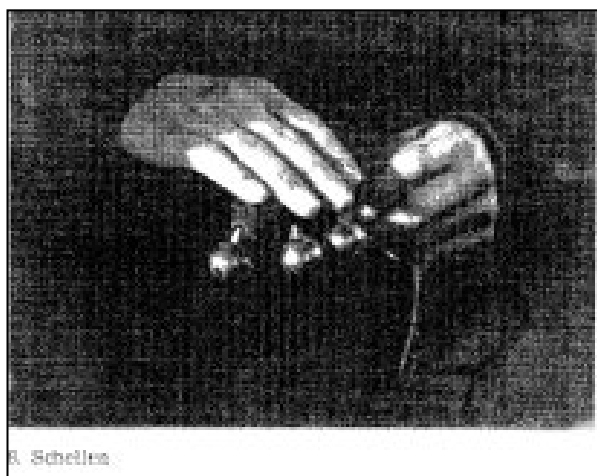
1. Les messieurs font comme ça, et puis en-co-re comme ça bon jour, bon jour, bon jour, bon jour, bon jour, bon jour.
2. Les dames font comme ça, et puis en-co-re comme ça bon jour, bon jour, bon jour, bon jour, bon jour, bon jour.
3. Les petits be-bes font comme ça, et puis en-co-re comme ça bon jour, bon jour, bon jour, bon jour, bon jour, bon jour.

Obs. Caracterul de compoziție este amplificat de notarea tempoului (Allegro), a contrastului dinamic (f/p), a schimbărilor de tempo (piú lento, rubato, a tempo) precum și de introducerea scurtei pauze de dinaintea CODEI.

Exercițiu: Alegeți o piesă tonală simplă, asemănătoare și atașați-i un acompaniament ritmic și melodic pe un suport armonic simplu. Redactați pentru ea un scurt INTERMEZZO sau de la caz la caz și o scurtă introducere. Prin aceasta ați conturat deja o structură de formă ca și un cadru pentru repetarea strofică a melodiei.



Ex. 2 Instrumente de percuție – imagini din Instrumentarul Orff



Lecția 6

Melodie cu acompaniament tip ISON

Pentru utilizarea flautului drept (Blockflöte) cităm din metódica Orff următorul exemplu:

Ex. 1 Mit Gott, so wollen wir loben und ehrn

11ª. Mit Gott, so wollen wir loben und ehrn

♩ = 12

1. Mit Gott, so wollen wir loben und ehrn die Heilig Drei König mit ih-rem Stern. Sie rei-sen hin in

Sopran-Flöte

Alt-Flöte

Tenor-Flöte

Baß-Flöte

Trommel

Schellen

Triangel

Becken ad. lib.

Gr. Trommel ad. lib.

schneller Eil, in dreizehn Ta-gen dreihundert Meil.

1. 2.

Sopran-Flöte

Alt-Flöte

Tenor-Flöte

Baß-Flöte

Trommel

Schellen

Triangel

Becken

Gr. Trommel

Scurta piesă tonală este susținută de sunete ținute sub formă de pedală, în interpretarea instrumentelor Sopran, Alt, Tenor, Bas-Blockflöte.

Acompaniamentul instrumental de percuție conceput la cinci voci, este bazat de asemenea pe ostinato (vezi Trommel, toba), sau pe evidențierea pulsației accentului principal (vezi: Becken - talgere, Gr. Trommel - toboară mare și partida trianglului).

Doar clopoțeli (Schellen) prezintă o ușoară diversitate, însă și în această partidă se evidențiază tehnica ostinato (în motive de câte două măsuri).

Ex. 2 Instrumente de percuție – Imagini din Instrumentarul Orff



Ex. 3 Carl Orff – Carmina Burana (fragment)

Glock.
 Cymb.
 T. basc.
 Cast.
 C. chiara
 Gr. cassa
 Plat.
 Timp.
 Sopr.-S.
 Barit.-S.
 Ragazzi
 CORO
 Pno. I
 Pno. II

3/p 4/p
 come prima
 Solo
 pp
 pp
 Solo
 p
 come prima
 Oh, oh, oh,
 Oh, oh, oh,
 me a me de por - tai, me a me de por - tai ne, ne, ne, ne, ne ga - ti o, ne ga - ti o.
 come prima
 sempre marcato

33

allegro molto

3p (J=ma)

Glsp.

Cymb.

T. bosc.

Cast.

C. chiara

Gr. cassa

Piat.

Timp.

3p (J=ma)

allegro molto

Sopr.-S.

pe - re - o, quo pe - re - o, quo pe - re - o!

Barit.-S.

Ragazzi

pe - re - o, quo pe - re - o, quo pe - re - o!

CORO

pe - re - o, quo pe - re - o, quo pe - re - o!

Tem.po. re bru.ma - li, tem.po. re bru.ma.li vir, vir, vir, vir, vir,

3p J=ma

allegro molto

Pno. I

Pno. II

Test de autoevaluare

Enumerați cele mai importante instrumente ce fac parte din Instrumentarul Orff.

Rezumatul unității de învățare nr. 1

Aranjamentele muzicale pentru copii se pot realiza în următoarele modalități:

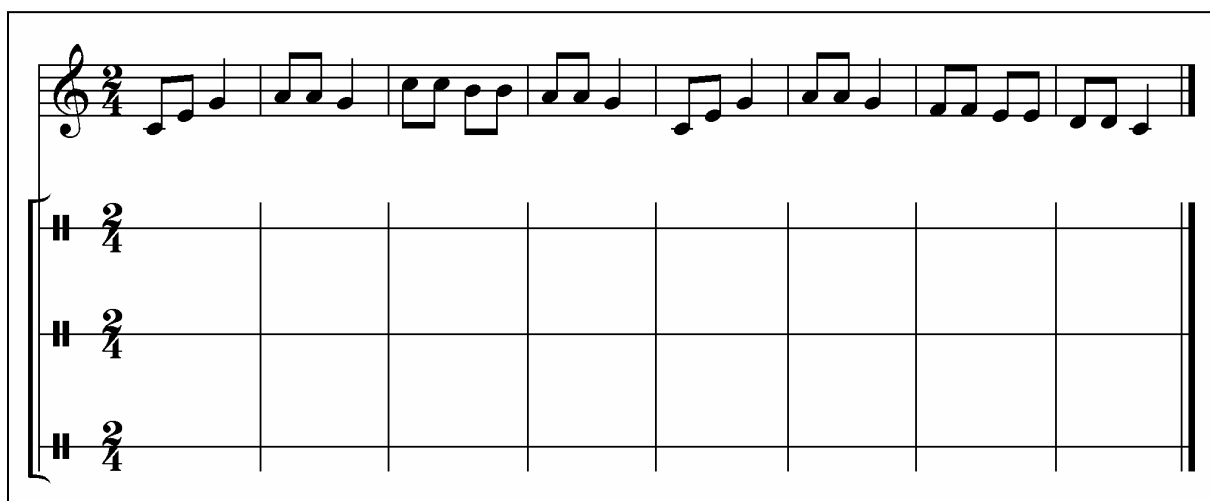
- Melodia primește un acompaniament ritmic simplu, realizat pe instrumente de percuție, sau prin simpla bătaie din palme sau din picior a elevilor. Ritmul adiacent melodiei trebuie să fie de factură simplă, repetitiv. El poate prelua formule ritmice din cadrul melodiei, sau poate fi complementar acesteia. Trebuie evitate ritmurile complicate.
- Melodie cu acompaniament ritmic simplu, combinat cu diferite timbre sonore, date de instrumentele de percuție. Instrumentele de percuție – de exemplu cele din instrumentarul Orff – sunt instrumente simple, cu sunet determinat, nedeterminat, sau pseudo-instrumente.
- Melodie cu polifonie ritmică – mai multe ritmuri combinate, ritmuri simple, repetitive, complementare liniei melodice.
- Melodie cu acompaniament „orchestral” dat de către instrumentele de percuție cu sunet determinat și nedeterminat, instrumente ce primesc de asemenea ritmuri simple, repetitive și complementare, fără a avea obligativitatea ca un instrument să cânte pe tot parcursul melodiei. Este un aranjament complex în care ritmurile trebuie să fie identificabile. Se pot realiza un ritm sau mai multe, care să fie cântate de către mai multe instrumente în același timp.
- Melodie cu acompaniament tip ison - cu ajutorul unui instrument – de suflat - de exemplu. Melodia este susținută de pedale, de sunete lungi, respectându-se fundamentul armonic al acesteia.

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare

Instrumentarul Orff se bazează în cea mai mare parte pe instrumente de percuție. Acestea se împart în instrumente cu sunet nedeterminat – tobă, tamburo basso, tobă mare, diferite pseudoinstrumente, și instrumente cu sunet determinat – clopoței, xilofon, timpan. Pseudo-instrumentele sunt instrumentele ce pot fi create de către profesorul de muzică sau chiar de către elevi, din diferite componente (materiale) ce „sunt la îndemâna” oricui.

Lucrare de verificare nr. 1

Aranjați următoarea melodie cu polifonie ritmică:



Lucrarea va fi predată tutorelui disciplinei. Punctajul va ține cont de structurarea logică a lucrării – 3 puncte, originalitatea abordării – 3 puncte, cât și de complexitatea elementelor prezentate – 3 puncte. Se acordă un punct din oficiu.

Bibliografie minimală

Keetman, Gunild, *Lieder für die Schule*, Heft I, III, V, VII, Ed. B. Schott's Söhne, Mainz, 1960 – 1967.

Orff, Carl, *Lieder für die Schule*, Heft VI, Ed. B. Schott's Söhne, Mainz, 1963.

Orff, Carl – Keetman, Gunild, *Musik für Kinder*, I, II, III, IV, V, Ed. B. Schott's Söhne, Mainz, 1950 – 1954.

Willert-Orff, Gertrud, *Lieder für die Schule*, Heft II, IV, Ed. B. Schott's Söhne, Mainz, 1962 - 1963.

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 2

- ARANJAMENTE PENTRU CORURI PE VOCI EGALE –

Cuprins:

Obiectivele unității de învățare.....	36
Lecția 1 – Aranjament coral la două voci – alternarea melodiei între două voci; ison (sunet pedală); contrapunct liber (mișcare în pglindă).....	37
Lecția 2 - Aranjament coral la două voci; contrapunct notă contra notă; două note contra o notă; imitație.....	40
Lecția 3 - Aranjament coral la TREI voci – alternarea elementelor melodiei prelucrate între voci; sunet pedală (ison), contrapunct liber.....	48
Lecția 4 - Aranjament coral la trei voci – imitația.....	55
Lecția 5 - Aranjament coral la patru voci egale – combinația diferitelor tehnici omofone și polifone.....	59
Lecția 6 - Aranjament coral pentru 6 voci egale – efecte armonice moderne (coruri a capella și cu acompaniament instrumental).....	67
Lecția 7 - Aranjament coral cu acompaniament instrumental (pian, formație camerală) respectiv de orchestră.....	78
Rezumatul unității de învățare nr. 2.....	83
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare.....	83
Lucrare de verificare nr. 2.....	84
Bibliografie minimală.....	84

Obiectivele unității de învățare nr. 2

În urma parcurgerii unității de învățare nr. 2 – ***Aranjamente pentru coruri pe voci egale*** – veți dobândi următoarele competențe:

♦ veți avea capacitatea de a realiza aranjamente corale la două, trei și patru voci cu diferite tehnici componistice de realizare.

Lecția 1

**Aranjament coral la DOUĂ VOCI – alternarea melodiei între două voci;
ison (sunet pedală); contrapunct liber (mișcare în oglindă)**

Varianta cea mai simplă a prelucrărilor de melodii populare pentru cor de copii la două voci constă în cântarea melodiei populare alese prin schimbarea vocilor, după modelul grafic de mai jos:

Ex. 1

Vocea 1. primul rând melodic	PAUZĂ	Al treilea rând melodic	ETC.
Vocea 2. PAUZĂ	Al doilea rând melodic	PAUZĂ	

Obs. Vocea aflată în pauză poate intona un sunet ținut prelung. Vezi: T. Jarda – *Cerul și pământul*, coruri pe texte din *Psalmi* și versuri de Traian Dorz, Editura Universității Emanuel, Oradea, 2001, corul nr. 6 „În tine am nădădui”, Psalmul 15.

Un tip de prelucrare mai evoluat reprezintă acea structură în care sunetul ținut (ison, sunet de pedală) în fiecare rând melodic al cântecului intonează o altă treaptă:

Ex. 2a T. Jarda - Pe-un picior de munte, Cluj, 1973, corul nr. 1 *Mă dusei pe lângă râu*

Donut ♩ = 72

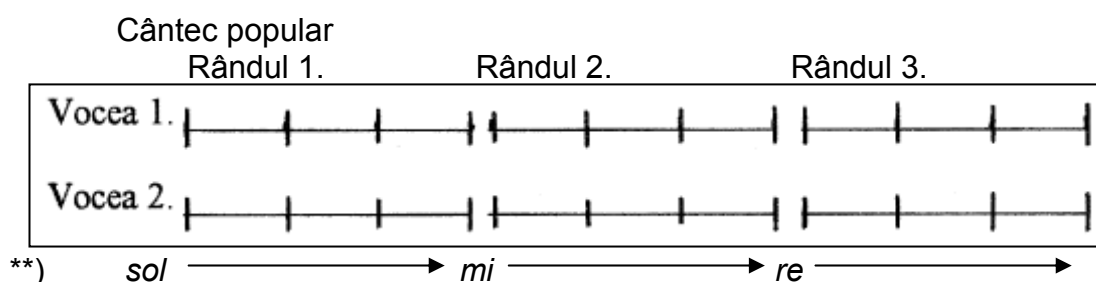
1. Mă du-sei pe lin-g-un riu, măi;
2. M-a ple-cam și se-ce-ram, măi;
3. Do-ua-n sin că le-bă-gam, măi;

1. Mă du-sei pe lin-g-un riu, măi;
2. M-a ple-cam și se-ce-ram, măi;
3. Do-ua-n sin că le-bă-gam, măi;

lin-g-un riu, măi;
m-a ple-cam, măi;
le-bă-gam, măi;



Ex. 2b Modelul grafic al lucrării:



Obs. *) Sunetul de schimb *do* (notă de schimb inferioară a sunetului de pedală *re*), de sub al treilea rând melodic, evoluează în oglindă, realizând un contrapunct izoritm.

**) —————> Semnul alăturat indică un sunet ținut.

Analizați următorul citat de cor. În care dintre voci răsună cântecul popular? Întâlnim sunet ținut? În care dintre voci? Ce fel de efect timbral indică autorul în cazul reluării primelor 8 măsuri (D.C. al Fine)? Există în cadrul prelucrării contrapunct liber? Se repetă acest contrapunct? Desenați în schema de mai jos modelul grafic al corului.

Ex. 3a T. Jarda - *Pe-un picior de munte, nr. 2 Foaie verde de măr dulce*

Allegretto ♩ = 104

mf

I. Foa- ie ver- de de măr dul- ce, Ai de mi- ne cum m-aș du- ce,
2. Sal- bă mîn- dră de măr- ge- le, Ai de mi- ne cum aș me- re.

mp

Pe pă- rău pe pia- tră lu- ce, Sa- ra la gu- ri- tă dul- ce.
Pe pă- rău pe pie- tri- ce- le, Eu cu do- ru- ri- le me- le.

FINE

Hai! Hai!

3. As-tă va-ră din-tr-o vre-me, Vru-t-am să mă las de re-le,

mp Vru-t-am să mă las de re-le,

p N-au vrut do-ru-ri-le me-le, Că mi-a fost gîn-đu-l la e-le.

D.C. al fine cu gura închisă

Hai! Hai!

Ex. 3b Cadru pentru redarea grafică a corului:

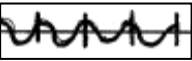
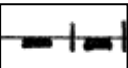
Vocea 1. $\frac{2}{4}$

Vocea 2. $\frac{2}{4}$

Da capo al Fine

Cu gura închisă

Obs.

-  - simbol pentru cântecul popular;
- - simbol pentru contrapunct;
- - simbol pentru sunet pedală (ison);
-  - simbol pentru pauză.

Lecția 2

**Aranjament coral la două voci; contrapunct notă contra notă; două note
contra o notă; imitație**

În următoarea prelucrare melodia populară răsună în vocea superioară, în modul mi eolic. În primele patru măsuri autorul utilizează contrapunct două note contra o notă pe sunetele de pedală ritmizate mi și re. Din măsura a 5-a cântecul popular este însoțit de un contrapunct izoritmice ce îmbracă aspectul unei contra - melodii [în măsura 6 sunetul de pasaj al melodiei (si – la – sol) creează și un contrapunct două note contra o notă].

Ex. 1. T. Jarda - *Pe-un picior de munte*, nr. 7, *Trandafir crescut în șir*

Allegro ♩ = 140

I. *mf*

1. Tran-da-fin cres-cut în și-ru, Ru-pe ba-de-un tran-da-fi-ru,
2. Măi bă-di-fă, bă-di-șo-ru, Hu-mi-tri-mi-te-a-ti-ta da-ru.

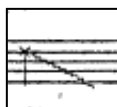
II. *mf*

1. Tran-da-fin cres-cut în și-ru;
2. Ru-pe ba-de-un tran-da-fi-ru;
1. Măi bă-di-fă, bă-di-șo-ru;
2. Hu-mi-tri-mi-te-a-ti-ta da-ru.

Iu li-i ru-pe, el a cres-te, Sezi ba-de și fe-cio-reș-te.
Tri-mi-te mai, pu-fi-ne-lu, Vi-no ba-de tu cu e-lu.

Că io-i și-de și-oi fe-ti, Mai tă-t la o-lă-t-am fi.
Ai, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la.

Obs. În măsura 10 autorul utilizează o alunecare sonoră, un glissando. Sunetul de pornire al glissando-ului  indică doar o înălțime sonoră aproximativă.



Extensia alunecării nu este determinată cu precizie; vocea de sopran poate interpreta glissando – ul chiar și în extensie de octavă, vocea de alt doar în extensie de cvintă. *Glissando* –ul, *portamento* –ul sunt efecte frecvent utilizate.

Următoarea prelucrare de melodie populară utilizează o tehnică componistică mai complexă. În afară de contrapunct realizat prin intervale paralele, de contrapunct izoritm (ex. măs. 9-10) se întâlnește și contrapunct în raport de 2 : 1 și în raport de 4 : 1. După imitațiile *stretto* ale primelor măsuri (măsurile 2-3), apare o imitație la cvartă inferioară în măsurile 5-6.

Ex. 2. T. Jarda - Pe-un picior de munte, nr. 6, Treci, bădiță, dealu - ncoace

Andante ♩ = 66

I
1. Treci bă - di - ță n - dea - lu - n - coa - ce,
2. Că nu - i dor ca - do - ru - ri - le,
3. Că e - dor de - la i - ni - mă,

II
Că n - am do - ru - lui ce - i fa - ce -
Să - l a - lini cu - gin - du - ri - le -
Hai, ba - de, de - mi - l a - li - nă -

Ia dăi - nu, ia dăi - na, Hei, hei,

do - ru - le. do - ru - le.

Obs. În cazul în care nu este greșeală de tipar, secunda *mi / re* a cadenței constituie o sonoritate interesantă.

Exercițiu: Propunem pentru analize ulterioare următoarele lucrări: T. Jarda: *Cerul și pământul*, corurile nr. 8 – 13.

Nr. 8 - Mare e Dumnezeu

Psalmul 24

Andante

p

I, II

Ma - re e Dum - ne - ze - ul meu!

pp

1. Că - tre Ti - - ne, Doam - ne, ri - di - ca -
 2. Că - i - le Ta - - le, Doam - ne, îmi a - ra -
 3. În - drep - tea - - ză - mă spre a - de - vă -

— t-am a - cum su - fle - tul meu.
 — tă să mă-n - drept că - tre Ti - ne.
 — rul Tău și mă mân - tu - ieș - te.

⬢ Se reia după strofele 1 și 3.

Nr. 9 - Pentru Tine

Traian Dorz

Mod.

mf

I, II

1. Pen - tru Ti - ne vreau I - su - se, Toa - tă via - ța s-o tră - iesc,
 2. Pen - tru Ti - ne vreau I - su - se, Toa - tă via - ța să mă lupt,
 3. Pen - tru Ti - ne-aș vrea I - su - se, Să tră - iesc, să cânt, să mor,

A - de - vă - rul Tău în lu - me, Și-al Tău Nu - me să-L ves - tesc.
 Pă - nă-n cli - pa sfân - tă-n ca - re Lan - țul ta - re fi - va rupt.
 Să ves - tesc a Ta - le sfin - te, Dulci cu - vin - te tu - tu ror.

(Se poate relua strofa 1 mai rar)

Nr. 10 - Când eram copil

Traian Dorz

Lento

mf

I

1. Când e - ram co - pil, I - su - se, Ga - ta-n lu - me să mă
 2. M-ai o - prit o - da - tă-n ca - le Și mi - los mi-ai a - ră -
 3. Și-am a - juns dea - su - pra gro - pii, În - să când e - ra să

II

1. Când e - ram co - pil
 2. M-ai o - prit în ca - le
 3. Și-am a - juns, a - juns

4

duc, Din - tre do - uă căi o - pu - se U - na tre - bu - ia s-a -
 tat Ce pră - pas - ti - e-i în va - le, Ce drum rău am a - pu -
 cad, Te-am sim - țit că Te a - pro - pii Și m-ai iz - bă - vit de

Și din do - uă căi tre - bu - ia s-a -
 Ce pră - pas - ti - e, rău am a - pu -
 Și m-ai iz - bă - vit, iz - bă - vit de

8

puc. m _____ Eu Ți-am spus că
 cat. m _____ Pe-al Tău drum spre
 iad. m _____ Te ur - mez, I -

puc M-ai che - mat să vin la Ți - ne,
 cat, Și mi-ai spus să-n - torc cu Ți - ne
 iad, Și de-a - tunci pe tot - dea - u - na

12

vin sme - rit, Dar m-am dus pe căi stră - i - ne, N-am ve - nit.
 ră - să - rit, Dar n-am vrut să-n - torc spre bi - ne, N-am ve - nit.
 sus iu - bit, Fă cu - rat să-Ți fiu în - tru - na Fiu sme - rit.

pp

pp

Nr. 11 - În Tine, Doamne

Psalmul 7

Tudor Jarda

Moderato

1, II

1. În Ti - ne, Doam - ne, eu am nă - dăj - du -
2. Ca nu cum - va, Doam - ne, să-mi ră - peas - că

it, mân - tu - ieș - te - mă de cei ce
su - fie - tul meu ne - fi - ind ci - ne

mă pri - go - nesc și mă iz - bă - veș - -
să iz - bă - veas - că și să ne mân - tu -

tel - ias - că. A - ju - to - rul meu de la

Dum - ne - zeu, Cel ce mân - tu - ieș - te pe cei drepți.

Nr. 12 - Graiurile mele

Psalmul 5

Moderato

mf

I, II

1,2. Gra - iu - ri - le me - le as - cul - tă - le, Doam - ne, -
1,2. Gra - iu - ri - le me - le as - cul - tă - le,

mp

1. As - cul - tă stri - ga - rea mea,
 2. Voi sta î - na - in - tea ta,

Doam - ne, *mp*

1. As - cul - tă stri - ga - rea mea,
 2. Voi sta î - na - in - tea ta,

pp

La gla - sul ru - gă - ciu - ni - lor me - le ia a -
 În toa - tă di - mi - nea - ța vei a - u - zi gla -

pp

mp

min - te,
 sul meu,

Doar că - tre
 Pe cel drept

mp

Doar că - tre Ti - ne mă voi ru - ga
 Pe cel drept bi - ne vei cu - vân - ta.

p

pp

Ti - ne mă voi ru - ga.
 bi - ne vei cu - vân - ta.

Doam - ne

pp

Da
 Da

Nr. 13 - Când Te-am chemat

Psalmul 4

Andantino



1. Când Te-am che - mat, m-ai a - u - zit,
2. În - tru ne - caz m-ai des - fă - tat,

1,2. Dum - ne -



ze - ul drep - tă - ții me - le,

Mi - los - ti - veș - te - Te spre mi - ne
Că mi - nu - nat a fă - cut Dom - nul



și as - cul - tă ru - gă - ciu - nea mea.
pe tot cel cu - vi - os al

Său. Cu



pa - ce mă voi cul - ca și voi a - dor - mi, că Tu, Doam - ne,
eu ca - re m-am cul - cat și am a - dor - mit tre - zi - mă - voi



în - tru nă - dej - de m-ai a - še - zat. Iar
și Dum - ne - zeu mă va o - cro - ti.

TEST NR. 1

Pe baza exemplelor model ale primelor două lecții realizați o prelucrare de cântec popular la două voci. Se poate prelucra orice altă melodie populară, în afara melodiilor date aici. Eventual puteți compune o melodie pe un text la alegere.

Lucrarea corală anexată TEST – ului: T. Jarda: *Pe-un picior de munte*, nr. 8, *Pentru tine, mîndrulucă*

Allegro 132

I Pen-tru ti - ne mîn-dru - lu - că,
II Pen-tru ti - ne mîn-dră, hăi,

Pen-tru ti - ne mîn-dru - lu - că,
Pen-tru ti - ne mîn-dră, hăi,

MI-o pe - rit iar - ba-n pre - lu - că
MI-o pe - rit iar - ba-n-tre vîi, -

MI-o pe - rit iar - ba-n pre - lu - că
MI-o pe - rit iar - ba-n-tre vîi -

la la la la

Și po - log de bu - nă mun - că.
Și po - log de no - uă clăi. -

MI-o pe - rit iar - ba-n pre - lu - că
MI-o pe - rit iar - ba-n-tre vîi -

Și po - log de bu - nă mun - că.
Și po - log de no - uă clăi. -

bu - nă mun - că,
no - uă clăi. -

MI-o pe - rit iar - ba-n pre - lu - că
MI-o pe - rit iar - ba-n-tre vîi.

MI-o pe - rit iar - ba-n pre - lu - că
MI-o pe - rit iar - ba-n-tre vîi.

la la la la

Lecția 3

Aranjament coral la TREI voci – alternarea elementelor melodiei prelucrate între voci; sunet pedală (ison), contrapunct liber

Sunetul pedală figurează frecvent (în una sau chiar în două voci simultan) și în prelucrările la trei voci. Contrapunctul izoritmnic este de asemenea frecvent. Se face dorită și împărțirea elementelor melodiei între voci. Marea majoritate o reprezintă prelucrările armonice. Din acest motiv este necesară și analiza armonică a fragmentelor corale date.

Ex. 1 T. Jarda - Pe-un picior de munte, nr. 14, De-aș trăi numai atîta

Allegro moderato ♩ = 106

ce-a cîn-ta, mări, Ba-dea^{x)} pe ci-ne-a lu-a,
nu-mai bi-ne, De-a lu-a u-nă fru-mos-
mi-ne dra-gă. ^{xxx)} De-a um-bla în lu-mea toș-

cu-cul ce-a cîn-ta, mări,
ca-să nu-mai bi-ne,
și ca mi-ne dra-gă. ^{x)}

1. S-a-ud cu-cul
2. Nu-mai bi-ne,
3. N-a gă-si, *allegro* mări,

1. Ba-dea^{x)} pe ci-ne-a lu-a, mări,
2. Nu-i ste-ie no-ro-cu-n ca-să,
3. Nu m-a ui-tă nici o-dă-tă

x) sau: mindra ; xx) frumos, mări. ; xxx) drag, mări.

Obs. Compoziția este dominată de gândirea lineară, în consecință iau naștere armonii interesante. Cel mai evident este **acordul de cvartă la / re / sol**.

Următoarea lucrare corală reprezintă în întregime o prelucrare armonică a melodiei populare alese ca bază. În vocile II și III sunt deosebit de frecvente repetările de sunete, precum și utilizarea sunetelor vecine, ambitusul vocal redus.

Ex. 2 T. Jarda - *Pe-un picior de munte*, nr. 16, *Cucule pasăre dragă*

Allegretto ♩ = 108

1. Frun-ză ver-de foi de fra-gă, foi de fra-gă,
 2. Am um-blat din loc în loc, măi, floa-re dra-gă,
 3. Eu min-dru-ță*) te-as ves-ti, da, min-dre dra-gă,

1. Cu-cu-le pa-să-re dra-gă, foi de fra-gă,
 2. Do-rul n-am a-flat de loc, măi, floa-re dra-gă,
 3. Da-că do-rul ți-l-as să, da, min-dre dra-gă,

1. Hai-ș-a-re-tă-mi lo-cu-șo-rul,
 2. Ș-am um-a-blat din mun-te-n mun-te,
 3. Da-și eu cu dra-gos-tes, imi

1. Pe-un-de s-a-s-cun-de do-rul, do-ru-le.
 2. Nu-ma gla-sul tău s-a-u-de, cu-cu-le.
 3. Ce-ut cu-cu-lea-ne mea,măi, do-ru-le.

*) bătăie

Obs. Armonizarea melodiei *Fa* – *mixolidic*, de la jumătatea lucrării primește un caracter *Fa major* (vezi utilizarea lui *mi becar*). În afara treptelor principale sunt evidențiate și treptele a II-a (măsurile 2 și 6 etc.) și a VI-a (măsurile 10-12).

Exercițiu: Analizați și următoarele lucrări corale: T. Jarda: *Pe-un picior de munte*, nr. 18 *Bade pălărie nouă* și nr. 19 *Inimioară cu amar*, precum și Kodály Z.: *Ave Maria*.

T. Jarda - *Pe-un picior de munte*, nr. 18 *Bade pălărie nouă*

Tempo de invierță

I
II
III

1. Ba-de, pă-lă-
2. Mer-ce ba-dă
3. Ce-ai cre-zut că-

ri-e no-uă,
pe că-ra-re,
de că-m' pă-să

la la la la la la la

Tu mi-ai rupt i-
și gri-jă de
De ce-ai spus că

ni-mă-n do-uă.
mi-ne n-a-re.
nu-s fru-moa-să?

la la la la la la la

Tu mi-ai rup-to,
și-si pu-ne co-
nu-s fru-moa-să,

tu mi-o coa-se -
jo-cu bi-ne -
nici n-oi fi, da -

Cu fir ro-șu
Nici nu se uî-
om fru-mos tot

de mă-tă se -
tă la mi-ne -
mi-oi gă-si, mă--

la la la la la la la

la la la la la la la

la la la la la la la

la la la la la la la

T. Jarda - Pe-un picior de munte, nr. 19 Inimioară cu amar

Andante ♩ = 63

mf

I

1. I - ni - mioa - ră cu a - mar, - Do - ru - le,
 2. I - ni - mă su - pă - ră - cioa - să,
 3. Da - ti - as bi - ne - le din ța - ră,
 4. Da - ti - as bi - ne - le lu - mii, -

II

pp

I - ni - mioa - ră cu a - mar, măi, Do - ru - le,
 I - ni - mă su - pă - ră - cioa - să,
 Da - ti - as bi - ne - le din ța - ră,
 Da - ti - as bi - ne - le lu - mii, măi,

mf

Nu mă a - mă - ri - n za - dar, Nu mă a - mă - ri - n za - dar,
 Ce să - ti dau să fii vo - ioa - să? Ce să - ti dau să fii vo - ioa - să?
 Cum ai fost nu - i mai fi ia - ră, Cum ai fost nu - i mai fi ia - ră
 Cum ai fost n - ai să mai fii. - Cum ai fost n - ai să mai fii. -

p

1-4 Ei, hai ș-a do - ru - lui, măi, do - ru - le
 dor

p

ri - n za - dar, măi, Do - ru - le
 fii vo - ioa - să?
 mai fi ia - ră,
 să mai fii, măi,

Kodály Z. - Ave Maria

Andante ♩ = 84

S. *pp* A - ve Ma - ri - a.

M. *pp* A - ve Ma - ri - a.

A. *p* A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a plo - na,

7 Do - mi - nus te - cum, be - ne - di - cta tu in mu - li -

A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri -

A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri -

poco cresc.

12 e - ri - bus. Et be - ne - di - ctus

a, A - ve Ma - ri -

a, A - ve Ma - ri -

mf

18 fru - ctus ven - tris tu - i Je -

a, 1 San - cta Ma - ri -
 a, 1 San - cta Ma - ri -
 24 sus, San - cta Ma -

a! 1 Ma -
 a! 1 Ma -
 31 ri - a! 0 - ra pro no - bis,

ter De - i, 1
 ter De - i, 1
 38 Ma - ter De - i, 0 - ra pro no - bis,

Poco più vivo
 0 - ra pro no - bis, pec - ca - to - ri - bus,
 0 - ra pro no - bis, pec - ca - to - ri -
 45 0 - ra pro no - bis, o - ra pro no -

rall.

nunc et in ho-ra mor-tis no-strae.

bus, nunc et in ho-ra mor-tis no-strae.

52 - bis pec-ca-to-ri-bus,

Tempo I
dim. *rall.*

A -

A - men.

59 Nunc et in ho-ra mor-tis no-strae. A -

Lento
p dim. *pp*

men.

A - ve Ma - ri a.

67 men.

Lecția 4

Aranjament coral la trei voci – imitația

În prelucrările corale alternează frecvent modul de structurare omofonic cu cel polifonic; această alternanță asigură lucrării o sonoritate variată, o expresie mai profundă.

Ex. 1 T. Jarda - *Pe-un picior de munte*, nr. 17, *Ceteră cu patru strune*

Allegro moderato ♩ = 42

System 1:

Voice I: 1. Ce - te - ră cu pa - tru - ne, Zi - ne no - uă jo - curi bu - ne,
2. Zi - ne și u - na mai dea - să, Bă - di - ta să mă - n - vir - teas - că,
3. Că - să - i jo - cul ro - mi - nesc, - O - bi - ce - iul bă - tri - nesc, da

Voice II: 1. Ce - te - ră cu pa - tru - ne,
2. Zi - ne și u - na mai dea - să,
3. Că - să - i jo - cul ro - mi - nes - cu,

Voice III: 1. Zi - ne no - uă jo - curi bu - ne, zi - ne, măi.
2. Bă - di - ta să mă - n - vir - teas - că, " " "
3. Zi - ne jo - cul ro - mi - nesc, da " " "

System 2:

Voice I: Jo - cul bă - tri - nesc,
Zi - ne, zi cu drag,
Jo - cul bă - tri - nesc,

Voice II: Zi - ne jo - cul bă - tri - nesc, da,
Zi - ne ce - te - ră cu drag, da,
Joa - că - mă bă - di - ta bi - ne,

Voice III: Zi - ne mai ră - ruf, da, mai ră - ruf,
Zi - ne ce - te - ră, da, zi cu drag,
Joa - că - mă bă - di - ta, joa - că - mă,

System 3:

Voice I: Cu ba - dea să mă - n - vir - teas - că,
Să joc cu ba - dea pe prăg,
Și mă strin - ge lîn - gă ti - ne,

Voice II: Cu ba - dea să mă - n - vir - teas - că,
Să joc cu ba - dea pe prăg,
Și mă strin - ge lîn - gă ti - ne,

Voice III: do - ru - le
" " "
" " "

mf Zi-ne mai ră-rut, da, Drag mi-a fost mi-e jo-cu, da, Joa-că-mă să fiu/ju-ca-tă, Zi-ne mai ră-rut, mai ră-rut, drag mi-a fost, joa-că-mă

mf Zi-ne no-ua jo-cul mai ră-rut, Drag mi-a fost mi-e de, mi-a fost drag, Joa-că-mă, bă-di-lă, joa-că-mă,

Cum îl joa-că-n Be-cle-nut. Cum îl joa-că dră-gu-tu. Să te po-me-nesc o-da-tă.

Cum îl joa-că-n Be-cle-nut. Cum îl joa-că dră-gu-tu. Să te po-me-nesc o-da-tă.

Cum îl joa-că-n Be-cle-nut, măi do-ru-le. Cum îl joa-că dră-gu-tu, măi do-ru-le. Să te po-me-nesc o-da-tă, do-ru-le.

Obs. Analiza armonică indică structura modală a lucrării, „sensibila” *frigică*, dublă a cadenței finale.

În încheiere trebuie să amintim unul dintre modelele de acompaniament coral la trei voci, ce însoțește solo – ul vocal. Acompaniamentul acordic ostinato poate pretinde o minimă armonizare.

Ex. 2 T. Jarda - Pe-un picior de munte, nr. 21, De m-aș întâlni cu cucul

Andante ♩. = 46

Solo

Cor

1. De m-aș în-tîl - ni cu cu-cu, I-aș po-run-ci la mîn-dru-cu,-
2. De m-aș în-tîl - ni cu mîer-la, I-aș po-run-ci la bă-di-fe,-

1. I-aș po-run-ci la mîn-dru-cu,
2. I-aș po-run-ci la bă-di-fe,

mf
Si-mi a- floi, a- floi, — Da- eu ce-mi a- floi?

mo
O floa- re din rai, — Cres- cu- lă pe plai.

mf
Floa- rea bu- ci- na- ră, Fice- rea bu- ci- na- ră,

Mun- ții tre- mu- ră- ră, Ci- ne- o a- u- zi- ră?

Cio- bă- naș din mun- te, Cu o- i- le mul- te.

De mi- nă mă prin- să, La mai- ca mă du- să.

p
Mă lu- si, lu- ei, — Joi de di- mi- nea- lă, Cu se- ce- ra- n briu,

La hol- da de griu. *ppp* Joi de di- mi- nea- lă, *mf*

Lecția 5

Aranjament coral la patru voci egale – combinația diferitelor tehnici omofone și polifone

Volumul ce conține 24 de coruri pe voci egale de Tudor Jarda se încheie cu o interesantă prelucrare de cântec popular. Structura pe patru voci construită pe sunetul de pedală sol (ison), în afară de melodia populară intonată de vocea superioară conține în cele două voci inferioare un acompaniament ostinato din două sunete/voce. Vocea a III-a intonează un ostinato bitonal sol – fa în valori de doimi, pe când vocea a IV-a intonează un ostinato în valori de pătrimi cu sunetele do – sib pe tot parcursul lucrării. Abia dacă ne putem imagina o prelucrare mai transparentă decât aceasta, mai simplă, și totuși cu efect.

Ex. 1 T. Jarda - *Pe-un picior de munte*, nr. 24, *Fusul*

Allegro giusto ♩ = 138

1. 2. 3. Toar — ce fur — că,

1. Toar-ce fur-că și tu fus, C-a fost be-dea și s-a dus-
2. Toar-ce fur-că sub-ți-rel, Că bă-di-țe-i fru-mu-sel,-
3. Bă-di-țe s-o su-pă-rai,- Că eu fu-sul l-am scă-pat-

toar ce, fur-că, toar ce, toar ce,

Toar - ce, fur - că, toar - ce, toar - ce,

Two staves of musical notation in G major, showing vocal and piano parts with lyrics in Romanian. The first system has four measures, and the second system has five measures. The lyrics are: "Toar - ce, fur - că fir fru - mos, / Că eu, fur - că, nu pot toar - ce, / Și el, mi l-a ri - di - cat, / Toar - ce, fur - că, toar - ce, toar - ce,". The second system continues with: "Că bă - di - ta - i mi - ni - os - / De - că bă - dea nu se n - toar - ce, Toar - ce fur - că, toar - ce, toar - ce. / De eu, gu - ră, nu i - am dat -".

Obs. Armoniile iau naștere ca rezultat al structurării orizontale a vocilor. În fond, alternează două acorduri, treapta a I-a și treapta a VII-a în modul do eolian. Întârzierea 4 – 3 „nerezolvată” a acordului de încheiere este o structură ce are modelul 2 : 5 (secundă mare/cvartă perfectă).

Exercițiu: Analizați și corurile următoare: S. Toduță: 20 coruri pentru voci egale, nr. IV/3, *Haida, liulea, pușor...* precum și Kodály Z.: *Quattro Madrigali per coro feminine*, nr. 2 – *Fior scoloriti*.

S. Toduță - 20 coruri pentru voci egale, nr. IV/3, Haida, liulea, puișor...

HAIDA, LIULEA, PUIȘOR...

Molto rubato ♩ = 100-106

3. 

Haida, liulea, puișor,
Pînă mîini la prînzisor,
Ca să crești mai mărișor,
Dragul mamei puișor!
Haida, liulea, pui de curcă,
Pînă mîine la ziucă,
Pînă mîine la ziucă,

Și-apoi, ni, dorule, ni!
Haida, liulea, pui de rață,
Pînă mîini de dimineață.
Haida, liulea cu mamă:
Puișorul s-a culca
Și mama te-o legăna,
Dimineața te-i scula...

Molto rubato ♩ = 100-108

poco p *acel.*
Sopr. solo 
S. *pp* Hai da,
A.I.

tratt. *accel.* *tratt.*


mf *poco p*


sotto voce sempre *p* *mf assai*

Hei-de, liu-lea, puide cur - că, Hei-de, liu-lea, puide cur - că,

p Hai — *meno p* da,

p Hai — *meno p* da,

mf

Pi - nă mîi-ne la zi - u - că,

da — ru —

da — ru —

A.

pp *mf*

Pi-nă mîi-ne la zi-u - că, Și a - poi, ni, da-ru-le, — ni! —

mf ni!

mf le, ni!

accel.

Pi - nă mîini de di - mi - nea — fă.

da,

da,

da,

pp

S.I. No - stra Ma - don - na se ne gi col

S.II. No - stra Ma - don -

S.III. No - stra Ma - don -

Alto

20

pp

So - le che o-gnor ce ap - ri - va di bel - le - ze no -

na se ne gi col So - le che o-gnor ce ap - ri -

na se ne gi col So - le che o-gnor ce ap - ri -

25

p *cresc.-*

ve, e, poi-chè tan-to ben' è gi - to, e,

va, e, poi-chè tan-to ben' è gi - to,

va, e, poi-chè tan-to ben'

30

poco stringendo

poi-chè tan-to ben' è gi - to al tro - ve, mo - stra - mo,

e, poi-chè tan-to ben' è gi - to al - tro - ve, mo -

è gi - to al - tro - ve mo - stram', mo - stram'

34

a - per - to, quan - to ce ne do - le.
 stra - mo a - per - to, quan - to do - le.
 mo - stram', quan - to ce ne do - le.

38

Poco meno mosso

pp cresc.
 42 Fior sfer - tu - na - tie vi - o - le in - fe - li - ci a - ban - do - na - ti

dim.
 48 dal di - vi - no ar - do - re, Che vi in - fon - de - va vi - sta si se - re

dim. rallent.
 f mp
 54 Tu di - ci il ve - ro, e nui ne le ra - di - ci sen - tia - mo il
 Tu di - ci il ve - ro, e nui ne le ra - di - ci sen - tia - mo il
 Tu di - ci il ve - ro, e nui ne le ra - di - ci sen - tia - mo il

dan - no; dan - no; e tu sen-ti nel
 dan - no; dan - no; e tu sen-ti nel
 dan - no; dan - no; e tu

59

co - re la per-di-ta che no-sco al fin ti me - na.
 co - re la per-di-ta che no-sco al fin ti me - na.
 Sen - ti nel co - re la per - di-ta che al fin ti me - na.

65

Guai!

Observații de sinteză în urma analizei:

Lecția 6

Aranjament coral pentru 6 voci egale – efecte armonice moderne (coruri a capella și cu acompaniament instrumental)

În citatele corale anterioare am prezentat cele mai simple soluții compoziționale. În încheiere analizăm o prelucrare complexă. Lucrarea corală are la baza construcției sale o melodie deosebit de simplă, și înșiruire cele mai variate mijloace armonice. În structurarea la 6 voci sopranul se divide în două, iar vocea de alt în patru. Structura vocilor poate fi concepută și ca: S12 / MS12 / A12 . Șirul acordurilor paralele ce însoțește linia melodică (trisonuri, acorduri de septimă) se numește MIXTURĂ.

Ex. 1 S. Toduță - 20 coruri pentru voci egale, nr. IV/5. *Liu, liu, lea*



*Liu, liu, lea, liu, liu, lea,
Culcă-mi-te cu mamă!*



Obs. Melodia populară am evidențiat-o în vocea corespunzătoare prin semnul parantezei drepte $\lceil$ $\rfloor$. Pentru delimitarea segmentelor de formă am utilizat linia punctată verticală. Modelul de mixtură este evidențiat prin paranteză dreaptă verticală $[$ $]$. – Prelucrare fără text, cântată *con la bocca chiusa*.

Legănat ♩ = 92-96

S. *pp*
M.
pp
M.
pp
M.
pp
M.

A. *con la bocca chiusa*

molto pp

♩ = 100-104

molto p

p

meno p

$\text{♩} = 104-108$

$\text{♩} = 104$

s.

pochiss. rit. $\text{♩} = 92-96$

musical score for "The Song of the Lark" by Pyotr Ilyich Tchaikovsky, Op. 37, No. 1. The score is in 3/4 time and features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major and the piano accompaniment is in G major. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1-4 and the second system contains measures 5-8. The tempo is marked "poco p".

[illegible]

musical score for "L'Espresso" by Debussy, measures 1-3. The score is for five staves. The first staff has a tempo marking "molto p" and a metronome marking "♩ = 80". The second staff has a tempo marking "molto p". The third staff has a tempo marking "molto p". The fourth staff has a tempo marking "molto p". The fifth staff has a tempo marking "molto p". The tempo changes to "rall. sempre" at the beginning of measure 2. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

The image shows a musical score for the piece 'Lullaby' (Cradle Song) by Claude Debussy. It consists of five staves. The first three staves are for the piano, and the last two are for the celesta. The music is in 3/8 time and B-flat major. The score includes dynamic markings such as 'ppp' (pianissimo) and 'estinto' (faded). The piano part features a lullaby melody, while the celesta part provides a sparkling accompaniment.

Următoarea lucrare corală pe care o prezentăm de asemenea integral se bazează pe prelucrarea simultană a trei cântece de copii. Melodiile devin una contratema celeilalte, și apar în structura contrapunctică nu numai în forma lor originală, dar și în inversare în oglindă (melodia I) și în variantă augmentată (melodia III). Cu toate că este vorba de prelucrare bazată pe concepție lineară, armoniile prezintă de asemenea o deosebită varietate. Se evidențiază cu pregnanță trisonul major construit pe do, respectiv cvintacordul do:

re2
sol1
do1.

Efectul armonic modal este mărit și de treptele a II-a și a III-a, pe alocuri treptele IV – V – VI utilizate cu scop coloristic.

Ex. 2 S. Toduță - 20 de coruri pentru voci egale, IV/1, *Haia, haia...*

I.
Ha - ia, ha - ia, mi - că ba - ia, Cu - tu - li - că, fa - tă mi - că

II.
Hai - da, hai - da să cul - căm pe Pe - vel! Ma - ma fa - ce
na, na. Hai - da, hai - da să cul - căm pe Pe - vel!

III.
Flu - tu - raș, flu - tu - raș, Zbo - ră sus de pe bu - taș!
Flu - tu - raș, flu - tu - raș, Zbo - ră sus de pe bu - taș!

I
Haia, haia, mică baia.
Cușulică, fată mică,
Dă-mi și mie unu!
Câți copii ai?
- Douăzeci și unu.
- Dă-mi și mie unu!

II
Haide, haide
Să culcăm pe Pavel!
Mama face na, na.
Haide, haide
Să culcăm pe Pavel!

III
Lululică-n ciuculică,
Haie mică, fată mică,
Hai, hai, hai, hai,
Maș Mihai, hai!
Fluturăș, fluturăș,
Zboară sus de pe butaș!
Și vine la mine,
Că n-am mărucine,
Și vino la mine,
Să mă joc cu tine!

Obs. Structura formei îmbracă caracter de „temă cu variațiuni”, în care „variațiunea” melodiilor este determinată de „acompaniamentul” contratemei, situând-o în noi și noi iluminări armonice.

Allegro $\text{♩} = 132$

S.

A.

p flu-tu-raș, flu-tu-raș, Zboară sus de pe bu-țeș! flu-tu-raș,

flu-tu-raș, Zboară sus de pe bu-țeș! *meno p* Ha - ia, ha - ia,
meno p Și vi - no la mi - ne,

mi - că ba - ia, Cu - cu - li - că, fa - tă mi - că,
 Că nam mără - ci - ne! Și vi - no la mi - ne, Că nam mără - ci - ne!

poco mf Ha - ia, ha - ia, mi - că ba - ia, Cu - cu -
poco mf Ha - ia ha - ia mi - că ba - ia, Cu - cu -
poco mf Și vi - no la mi - ne Să mă joc cu ti - ne, Și vi - no la

mf Cu - cu - li - că, fa - tă
mf li - că, fa - tă mi - că, flu-tu-raș, flu-tu-raș, Zboară sus de
mf li - că, fa - tă mi - că, Cu - cu - li - că, fa - tă
 mi - ne Să mă joc cu ti - ne!

mi - că, Do-uo zeci și u - nu, Dă-mi și mi-e u - nu!
 pe bu - taș! Flu-tu - raș, flu-tu - raș, Zboară sus de pe bu - taș!
 mi - că, Do-uo zeci și u - nu, Dă-mi și mi-e u - nu!

p sub. Ha - ia, ha - ia, Lu - lu - li - că-n că-ciu - li - că, Ha - ia
p sub. Ha - ia, ha - ia; Lu - lu - li - că-n că-ciu - li - că, Ha - ia
p sub. Și vi - no la mi - ne, Că n-am mără - ci - ne! Și vi - no la

mf mi - că, fa - tă mi - că. Hai - da, hai - da Să cul - căm pe
mf mi - că, fa - tă mi - că. Hai - da, hai - da Să cul - căm pe
mf mi - ne, Că n-am mără - ci - ne! Și vi - no la mi - ne Să mă joc cu
mf mi - ne, Că n-am mără - ci - ne! Hai - da, hai - da Să cul - căm pe

Pa - vel! Ma-ma fa-ce na - na, Hai - da, hai - da!
 Pa - vel! Ma-ma fa-ce na - na, Hai - da, hai - da!
 ti - ne! Și vi - no la mi - ne Să mă joc cu ti - ne!
 Pa - vel! Ma-ma fa-ce na, na, Hai - da, hai - da!

poco f Hai - da, hai - da Să cul - căm pe Pa - vel! Ma-ma fa-ce
poco f Flu-tu - raș, flu-tu - raș, Zboară sus de pe bu - taș! Flu-tu - raș,
poco f Hai - da, hai - da Să cul - căm pe Pa - vel! Ma-ma fa-ce
poco f Hai - da, hai - da Să cul - căm pe. Pa - vel! Ma-ma fa-ce

animando *f*

na, na. Hai - da, hai - da! Moș Mi -
flu - tu - raș, Zboă - ră sus de pe bu - faș! Moș Mi - hai,
na, na. Hai - da, hai - da! Și vi - no la mi - ne,
na, na. Hai - da, hai - da! Moș Mi - hai,

hai, Cîți co - pii ai? Do - uă zeci și u - nu!
Cîți co - pii ai? Dă - mi - șu mi - e u - nu! Dă - mi - șu mi - e
Cîți co - pii ai? Dă - mi - șu mi - e u - nu! Dă - mi - șu mi - e
Că nam mă - ră - ci - ne! Și vi - no la mi - ne, Că nam mă - ră -
Cîți co - pii ai? Dă - mi - șu mi - e u - nu! Dă - mi - șu mi - e

precipitando *f*

Dă - mi - șu mi - e! Dă - mi - șu mi - e u - nu! Dă - mi - șu mi - e!
u - nu! Dă - mi - șu mi - e u - nu! Dă - mi - șu mi - e u - nu!
u - nu! Dă - mi - șu mi - e! Dă - mi - șu mi - e! Dă - mi - șu mi - e! Dă - mi - șu mi - e!
ci - ne, Că nam mă - ră - ci - ne, mă - ră - ci - ne, mă - ră - ci - ne, mă - ră - ci - ne!
u - nu! Dă - mi - șu mi - e! Dă - mi - șu mi - e! Dă - mi - șu mi - e! Dă - mi - șu mi - e!

a tempo ♩ = 126 *p*

Ha - ia, ha - ia, Ha - ia,
Ha - ia, ha - ia, Ha - ia,
flu - tu - raș, flu - tu - raș, Zboă - ră sus de
Ha - ia, ha - ia, mi - că bu - ia!
Hai - da, hai - da,

pp

Ha - ia, Ha - ia!
Ha - ia, Hai!
pe bu - faș! Hai!
passas Hai!
Hai - da, hai - da!

Exercițiu: Analizați lucrarea corală: Kodály Z.: *Nopți montane I.*

Assai lento
pp

I. *pp*
M

II. *pp*
M

III.

7

pp
A

pp
A

p M
M

cresc.

cresc.

cresc. *p*

13

pp
A

dim.

dim.

dim.

18

A

A

22 *ppp*
pp
pp
A *pp*
A

30 *p*
A
poco a poco cresc.
p
A
poco a poco cresc.
A

33 *cresc.*
A
p
A

36 *A*
A
A

39

42

48

54

ff

pp

p

ppp

dim.

rallent. e morendo

Solo: A

Exercițiu: Alegeți trei cântece din folclorul copiilor și prelucrați-le în spiritul modelelor.

Lecția 7

Aranjament coral cu acompaniament instrumental (pian, formație camerală) respectiv de orchestră

Majoritatea prelucrărilor de cântece populare sunt coruri a capella. Relativ rar utilizează compozitorii acompaniament instrumental. De cele mai multe ori își înzestrează lucrările corale cu acompaniament pianistic, mai rar sonoritățile corale sunt sprijinite de o oarecare formație camerală. Bartók a conceput acompaniament de orchestră mică câtorva coruri din ciclul său de 27. Instrumentele pe de o parte dublează vocile, iar pe de altă parte adaugă sonorități corale elemente noi, melodice, ritmice sau chiar armonice. Această tendință se manifestă mult mai accentuat în ciclul său de coruri pe voci egale intitulat „Drei Dorfszenen”. Lucrarea construită pe melodii populare slovace apare frecvent pe afișele de concert atât cu acompaniament de pian cât și cu acompaniament orchestral. Ceea ce este interesant este faptul că autorul combină în lucrarea sa două voci de mezzosopran și două voci (sau soliști) de alt.

Ex. 1 B. Bartók - *Drei Dorfszenen* pentru 4 (sau 8) voci feminine și orchestră de cameră

The image displays a musical score for 'Drei Dorfszenen' by Béla Bartók. It includes vocal parts for Soprano I (M.-Sopr. I) and Alto I II, and piano accompaniment. The tempo is marked 'Grave (♩ = 66)'. The lyrics are in German and Slovak. The score is divided into three systems. The first system shows the vocal entries and the piano accompaniment. The second system continues the vocal parts and piano accompaniment. The third system shows the vocal parts and piano accompaniment, with a 'poco allarg.' marking. The lyrics are: 'Ännchen, dei-ne Truhe Liegt schon auf dem Wagen, Der wird deinen Brautschatz, Deine Kissen tra-gen, An-csur-ka a ld-did Már sze-kér-re vak-lák, Ván-ko-sod föl-tet-ték: Meg-van a ke-len-gyéd, A ty An-ča krásna, Už vo-vo-ze ka-sňa, Na ka-sni pe-ri-ny: Už ta vy-pla-ti-li, Der wird dei-nen Brautschatz, Dei-ne Kis-sen tra-gen. Hei, Ännchen, Ván-ko-sod föl-tet-ték: Meg-van a ke-len-gyéd. Hej, An-csa, Na ka-sni pe-ri-ny: Už ta vy-pla-ti-li. Hej, An-ča,'

9 a tempo
M. Sopr. I II

Schö - ne A - horn - tru - he, Wei - che Fe - der - kis - sen, Änn - chen, bra - ves Mäd - chen,
Lä - däd jä - vor - fá - ból, Ván - ko - sod pe - hely - ból, Hely - ro lány vagy, An - csa,
Ka - sňa je z ja - vo - ra, Pe - ri - na z pá - pe - ra, A to švar - nô dev - ča

9 a tempo

Obs. Mixturi de cvartsextacorduri construite pe sunetul central *fa#*.

Ex. 2 L. Glodeanu - Suită pentru instrumente de suflat, de percusiune și cor de copii, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1964.

III. Toco-toconecele

Allegretto 3/8 4/8

Fl. picc. I II
Fl. I II
Ob. I II
Cl. I II
Fg. 5/8

Toca

T-rinc

Trgl.

Arpa

Piano I II

CORO I II

Fl. picc. 3/8 4/8

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I II

Fg. 5/8

T-rinc

Trgl.

Arpa

Piano I II

CORO I II

IV. Numărătoarea

Allegro assai

Fl. picc.

Fl. I

Fl. II

Ob.

Cl. I

Cl. II

Fg.

Cor. I

Cor. II

CORO

T-rino

Sil.

W.B.

Ptti

Arpa

Piano I

Piano II

hacch. di timp.

© Bătăi din palme

A - re - re, De - re - re, Su - ha - la, Da, A - bu, Fa - la, Ro - ma - ni - a, I - re, Fe - re, Fe - re, Bu!

Sonoritatea corală este armonic întregită de suflători de lemn. În timpuri mai vechi nu a fost generală cântarea corală a capella, vocile corale fiind de regulă dublate de instrumente. Au fost frecvent utilizate instrumentele de suflat; nu numai cele din lemn, dar și cele din alamă. Mai târziu compozitorii au prezentat preferințe și pentru alăturarea orchestrei de coarde sonorității corului, apoi a orchestrei întregi, iar

În muzica romantică a pianului, ca înlocuitor al orchestrei (de exemplu Brahms). Lucrarea lui Glodeanu exploatează combinațiile moderne, efectele coloristice ale celor două tipuri de timbre: cor – formație de suflători de lemn.

Ex. 3 C. Rîpă - *Cînturile primăverii*, Xerografiat, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1988.

Formația corală de copii este acompaniată de orchestră mică: suflători de lemn, trompetă, corn, instrumente de percuție. Acompaniamentul orchestral pe de o parte întărește vocile de cor, pe de altă parte le îmbogățește cu diverse efecte armonice și timbrale.

Test de autoevaluare

Câte tipuri de aranjament coral pentru coruri pe voci egale cunoașteți?

Rezumatul unității de învățare

Aranjamentele corale pentru coruri pe voci egale se pot realiza în felul următor:

- ♦ aranjament coral la două voci realizat prin alternarea melodiei între voci, cu ison (pedală) sau prin contrapunct liber – mișcare în oglindă;
- ♦ aranjament coral la două voci realizat prin imitație;
- ♦ aranjament coral la trei voci realizat prin alternarea elementelor melodiei prelucrate între voci, cu sunet pedală, sau prin contrapunct liber;
- ♦ aranjament coral la trei voci efectuat prin imitație;
- ♦ aranjament coral la patru sau șase voci realizat prin combinația diferitelor tehnici omofone sau polifonice
- ♦ aranjament coral cu acompaniament instrumental sau orchestral

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare

- ♦ aranjament coral la două voci realizat prin alternarea melodiei între voci, cu ison (pedală) sau prin contrapunct liber – mișcare în oglindă;
- ♦ aranjament coral la două voci realizat prin imitație;
- ♦ aranjament coral la trei voci realizat prin alternarea elementelor melodiei prelucrate între voci, cu sunet pedală, sau prin contrapunct liber;
- ♦ aranjament coral la trei voci efectuat prin imitație;
- ♦ aranjament coral la patru sau șase voci realizat prin combinația diferitelor tehnici omofone sau polifonice
- ♦ aranjament coral cu acompaniament instrumental sau orchestral

Lucrare de verificare nr. 2

Aranjați coral următorul fragment muzical la trei voci egale.

The image displays a musical score for three voices, arranged in two systems. Each system consists of three staves, all using treble clefs and a common time signature (C). The first system's top staff contains a melodic line with 12 measures of music, while the other two staves are empty. The second system also has a melodic line on its top staff, followed by two empty staves. The music in the first system ends with a double bar line, and the second system continues the melody for another 12 measures, also ending with a double bar line.

Lucrarea va fi predată tutorelui disciplinei. Punctajul va ține cont de structurarea logică a lucrării – 3 puncte, originalitatea abordării – 3 puncte, cât și de complexitatea elementelor prezentate – 3 puncte. Se acordă un punct din oficiu.

BIBLIOGRAFIE MINIMALĂ:

1. Glodeanu, Liviu, *Suită pentru instrumente de suflat, de percusiune și cor de copii*, Versuri populare, Partitura, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1964.
2. Jarda, Tudor, *Cerul și pământul*. Coruri pe texte din Psalmi și versuri de Traian Dorz, Editura Universității „Emanuel”, Oradea, 2001.
3. Jarda, Tudor, *Pe-un picior de munte*. 36 piese pentru grupuri vocale și coruri la 2,3,4 voci egale și la 2 și 3 voci mixte, Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă al județului Cluj, Cluj, 1973.
4. Rîpă, Constantin, *Cînturile primăverii* pentru cor de copii și orchestră, Xerografiat, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj, 1988.
5. Toduță, Sigismund, *20 coruri pentru voci egale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1966.

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 3

- CORUL MIXT - INCURSIUNE ISTORICĂ -

Cuprins:

Obiectivele unității de învățare.....	85
Lecția 1 – Corul – etimologie.....	86
Lecția 2 – Corul vorbit.....	90
Lecția 3 – Corul propriu-zis.....	100
Lecția 4 – Arta corală a Ars Novei.....	106
Lecția 5 – Arta corală a secolelor XVI și XVII (1.).....	116
Lecția 6 – Arta corală a secolelor XVI și XVII (2.).....	127
Lecția 7 – Corul acompaniat.....	137
Lecția 8 – Arta corală a secolului al XVIII-lea.....	143
Lecția 9 – Arta corală a secolului al XIX-lea.....	148
Lecția 10 – Arta corală a secolului al XX-lea.....	160
Rezumatul unității de învățare nr. 3.....	177
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare.....	177
Lucrare de verificare nr. 3.....	177
Bibliografie minimală.....	177

Obiectivele unității de învățare nr. 3

În urma parcurgerii unității de învățare nr. 3 – **Corul mixt, incursiune istorică** – veți dobândi următoarele competențe:

- ♦ veți cunoaște caracteristicile de bază ale corului vorbit, cât și ale celui propriu-zis;
- ♦ veți cunoaște arta corală în Ars Antiqua, cea a secolelor XVI – XX.
- ♦ veți aprofunda informațiile legate de corul acompaniat.

Lecția 1

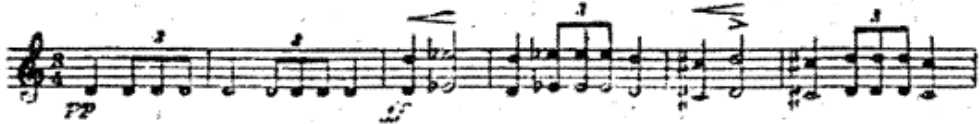
Corul - etimologie

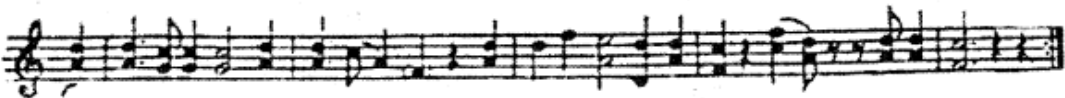
La originea lui cuvântul grecesc CHOROS a însemnat loc de dans. Denumirea s-a referit însă și la grupul care dansa și cânta. Cuvântul CHOREA semnifică un dans în cerc. CHOREOGRAPHIA, denumire aflată în uz și în zilele noastre se referă la sistemul mișcărilor de dans, la planul acestora precum și la notația lor. Din cuvântul grecesc CHOROS provine denumirea de azi a formației de cânt: COR (în limba italiană CORO; în franceză CHOEUR; în germană CHOR; în engleză CHOIR). Structura vocilor poate antrena o singură voce, sau mai multe voci; pot fi **voci egale** (cor de femei, cor de bărbați, cor de copii) precum și voci mixte, constituind o combinație oarecare dintre voci de femei, voci de copii și voci de bărbați.

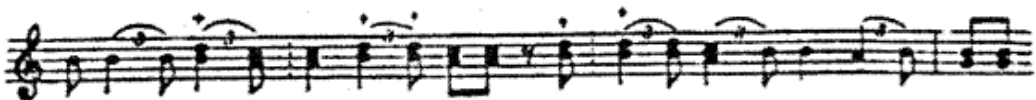
În polifonia primitivă, vocile de copii, femei și bărbați cântau de regulă în **unison**, respectiv în **octave paralele**. Au rămas însă posterității și fragmente muzicale concepute în paralelisme de cvinte, cvarte și terțe. La triburile primitive până în ziua de azi s-a menținut această practică a cântatului coral. Apar în acest context și formele incipiente ale imitației:

Ex. 1

a) 

b) 

c) 

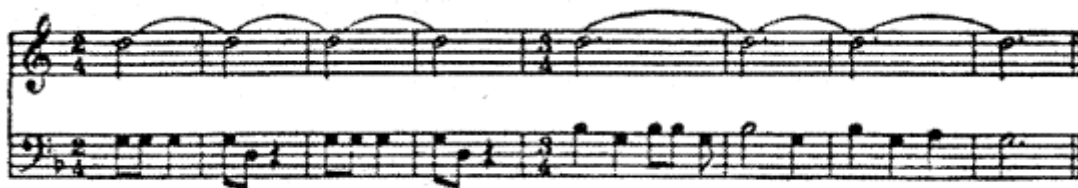
d) 

e) 

f)



g)



h)



Obs. Teritoriile de culegere: Zona Țării de Foc, Africa, Australia etc.

Cântatul coral în accepțiunea de azi (practica corală) s-a format lent; constituie rezultatul unei evoluții multiseculare. Mult timp în muzica bisericească nu apar vocile de femei, în locul fiind utilizate vocile de copii. Această practică a rămas valabilă în muzica europeană până la Bach. Practica corurilor mixte ce utilizează voci de femei și voci de bărbați s-a conturat însă devreme în muzica corală laică, în secolul al 16-

lea devenind un fapt general. În cântatul coral religios antic comunitatea (deci deja sunt prezente și vocile feminine) intona REFRENUL, secțiunile noi fiind cântate de SOLIST. Acesta este modalitatea de interpretare responsorială („care răspunde”) cântatul ANTIFONAL („cu contranotă”) al melodiilor coralului gregorian.

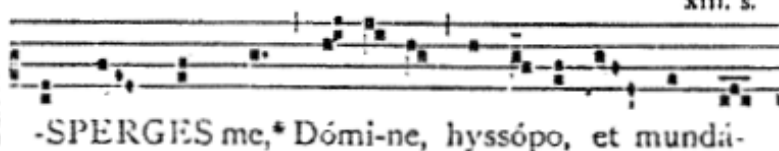
Ex. 2

CANTUS ORDINARII MISSAE.

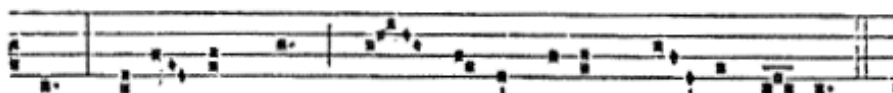
In Dominicis ad Aspersiorem Aquae benedictae

EXTRA TEMPUS PASCHALE. ANT. 7.

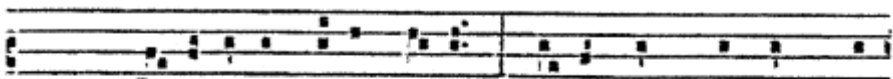
XIII. S.



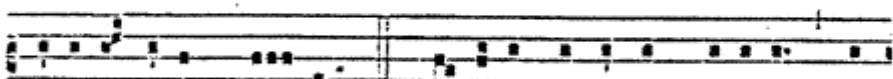
-SPERGES me, * Dómi-ne, hyssópo, et mundi-



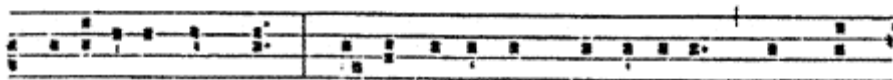
bor : lavá-bis me, et super nivem de- albá-bor.



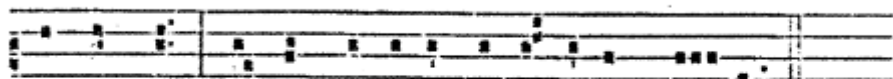
Ps. 50. Mi-se-ré-re mé-i, Dé-us, * se-cúndum mágnam mi-



se-ricórdi-am tú-am. Gló-ri-a Pátri, et Fí-li-o, et



Spi-rí-tu-i Sáncto. * Sic-ut é-rat in princí-pi-o, et nunc,



et semper, et in saecu-la saecu-ló-rum. A-men.

Repetitur Ant. Aspérget me.

** In Dominica de Passione et in Dominica Palmarum non dicitur Glória Patri, sed post Psalmum Miserere, repetitur immediate Antiphona Aspérget me.*

Una dintre particularitățile cântatului în comun îl constituie faptul că între melodiile cântate la unison (sau la octavă) se creează mici variante (deviații) melodice și ritmice; acest fenomen polifonic îl denumim: HETEROFONIE.

Ex. 3

Opening of 'Martyrdom', Isle of Lewis, Hebrides (Knudsen, 1968)

voice 1
(after precenting the text)
Tha cui - d - gea - ra - bs'

voice 2
Tha cui - ui - d - gea - ra - a - bs'

voice 3
Tha cui - d - gea - ra - bs'

voice 4
a Tha cui - uid - ra - bs'

voice 5
Tha cui - d - va - rbs'

Obs. Opening of Martyrdom, Isle of Lewis, Hebrides (Knudsen, 1968).

Exercițiu: Realizați pe portativele de mai jos un exemplu de heterofonie (pe baza exemplului de mai sus), din propria voastră inspirație:

Five empty musical staves, each with a treble clef, provided for the student to create a heterophony exercise based on the example above.

Lecția 2

Corul vorbit

În riturile antice ale omenirii alături de CHOREOS apare și corul VORBIT, ca formă, prilej de provocare, de trăire a magiei. Efectul textului rostit (repetat) în **comun** este de o forță elementară, fiind o manifestare antică, arhetipică ce nu a pierdut nimic din actualitatea sa de-a lungul mileniilor. Rugăciunile rostite în comun reprezintă un exemplu al **corului vorbit**. Unul dintre formele timpurii ale manifestării artistice îl constituie corul ce comentează acțiunea tragediei grecești, lansând acțiunea înainte. Este posibil ca în varianta originală să fi alternat melodia cu textul, dar există și posibilitatea faptului ca corul să fi intonat un oarecare **cânt vorbit** (lucrul cel mai probabil). În zilele noastre părțile „corale” ale tragediilor grecești sunt interpretate de cor vorbit.

În muzica bisericească recitarea psalmilor este și azi o practică general răspândită. Utilizarea artistică a corului vorbit a fost reînnoită de practica muzicală modernă a secolului XX. Pentru ilustrarea textului exprimat litanic cităm un scurt fragment din *Stabat Mater* de Penderecki. Autorul indică doar intrarea celor trei coruri, și dinamica. El nu indică ritmul și înălțimea recitării. Acestea sunt relevate interpretului prin indicația *quasi una litania* (ce se referă la modalitatea de interpretare).

Ex. 1 Penderecki - Stabat Mater

The image displays a musical score for three choirs (CORI I, II, III) performing a litanic text. The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as *f* (forte) and *sub. p* (subito piano). The text is in Latin and is repeated by each choir. The score is divided into three sections, each corresponding to a choir. The first section is for Choir I, the second for Choir II, and the third for Choir III. The text for each choir is as follows:

quasi una litania
 Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.
 Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.
 Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.
 Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.

The score also includes a section for the text *quasi una litania* with the following text:

quasi una litania
 Christe, cum sit hinc exire, Da per
 Christe, cum sit hinc exire, Da per
 Christe, cum sit hinc exire, Da per
 Christe, cum sit hinc exire, Da per

The score is written for three choirs (I, II, III) and includes a section for the text *quasi una litania*. The text is in Latin and is repeated by each choir. The score is divided into three sections, each corresponding to a choir. The first section is for Choir I, the second for Choir II, and the third for Choir III. The text for each choir is as follows:

quasi una litania
 Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.
 Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.
 Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.
 Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.

CORI

90

3 2 4

4 4 4

I S Chri-ste, cum sit hinc e-xi-re. Ninc e-xi-re. Chri-ste, cum sit hinc e-

A Ninc e-xi-re. Chri-ste, cum sit hinc e-

T Chri-ste, Chri-ste, hinc e-xi-re.

B Chri-ste, hinc e-xi-re.

II S Matrem me venire Ad palmam victoriae. Chri-ste, cum sit hinc e-xi-re.

A Matrem me venire Ad palmam victoriae. hinc e-xi-re.

T Chri-ste, Chri-ste, hinc e-xi-re.

B Chri-ste, hinc e-xi-re.

una litania

III S cum sit hinc exire. Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae. Chri-ste, cum sit hinc e-xi-re.

A cum sit hinc exire. Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae. hinc e-xi-re.

T cum sit hinc exire. Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae. Chri-ste, Chri-ste, hinc e-xi-re.

B cum sit hinc exire. Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae. Chri-ste, hinc e-xi-re.

Obs. Expriarea textului de către unele coruri trebuie unificată (sincronizată).

În exemplul următor exprimarea textului apare în formă ritmizată și în structurare polifonică, într-o alternare metrică liberă și încorsetată.

Ex. 2 Penderecki - Lucas Passion

CORI *più mosso* 4/4 5/8 2/4 C *gradualmente sino al grido* 2/4

I S Vere et hic cum il-lo erat, non et Go-li-ae-us est. quasi dialog. Vere et hic illo cum il-lo erat, non et Go-li-ae-us est.

A Vere et hic cum il-lo erat, non et Go-li-ae-us est.

T Vere et hic cum il-lo erat, non et Go-li-ae-us est.

B Vere et hic cum il-lo erat, non et Go-li-ae-us est.

II S Vere et hic cum il-lo erat, non et Go-li-ae-us est. quasi dialog. Vere et hic illo cum il-lo erat, non et Go-li-ae-us est.

A Vere et hic cum il-lo erat, non et Go-li-ae-us est.

T Vere et hic cum il-lo erat, non et Go-li-ae-us est.

B Vere et hic cum il-lo erat, non et Go-li-ae-us est.

III S Vere et hic cum il-lo erat, non et Go-li-ae-us est. quasi dialog. Vere et hic illo cum il-lo erat, non et Go-li-ae-us est.

A Vere et hic cum il-lo erat, non et Go-li-ae-us est.

T Vere et hic cum il-lo erat, non et Go-li-ae-us est.

B Vere et hic cum il-lo erat, non et Go-li-ae-us est.

4/4 5/8 ~ 2/4

Obs. *Gradualmente sino al grido* = treptat până la strigăt.

Fuga geografică de Ernst Toch (Ernst Toch: *Geographical Fugue* din *Gesprochene Musik*) constituie un exemplu interesant pentru felul în care poate fi utilizat corul vorbit într-o formă de înaltă tradiție. Tema de fugă, și intrările acesteia, contrasubiectul sunt ușor recognoscibile de către auditor.

Ex. 3 Ernst Toch - *Geographical Fugue* din *Gesprochene Musik*

The image displays a musical score for 'Geographical Fugue' by Ernst Toch. It consists of three systems of staves, each with a vocal part (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves, alternating between English and Romanian. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and articulation marks like accents and slurs. The tempo is marked with a 3/4 time signature.

System 1:

Vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, Bass. Piano accompaniment: Treble and Bass clefs.

Lyrics (English): Tri-ni-dad and the big Mis-sis-sip-pi and the town Hon-o-ri-ly and the lake His-tor-ic-ally the

Lyrics (Romanian): Tri-ni-dad and the big Mis-sis-sip-pi and the town Hon-o-ri-ly and the lake His-tor-ic-ally the

System 2:

Vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, Bass. Piano accompaniment: Treble and Bass clefs.

Lyrics (English): Tri-ni-dad and the big Mis-sis-sip-pi and the town Hon-o-ri-ly and the lake His-tor-ic-ally the

Lyrics (Romanian): Tri-ni-dad and the big Mis-sis-sip-pi and the town Hon-o-ri-ly and the lake His-tor-ic-ally the

System 3:

Vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, Bass. Piano accompaniment: Treble and Bass clefs.

Lyrics (English): Popo-ca-te-pet-I is not in Can-a-da rather in Mex-i-co Mex-i-co Mex-i-co Can-a-da Mala-ga Riens-ni Brindis si Can-a-da Mala-ga Riens-ni Brindis si

Lyrics (Romanian): Popo-ca-te-pet-I is not in Can-a-da rather in Mex-i-co Mex-i-co Mex-i-co Can-a-da Mala-ga Riens-ni Brindis si Can-a-da Mala-ga Riens-ni Brindis si

7 **B** > > >

f Tri-ni-dad! *P* and the big Mis-sis-sip-pi and the town Ho-no-lu-lu and the lake Ti-ti-ca-ca the

Cana-daMa-la-ga Ri-mi-niBrin-di-si Cane-daMa-la-ga Ri-mi-niBrin-di-si Cane-daMa-la-ga Ri-mi-niBrin-di-si Cane-daMa-la-ga Ri-mi-niBrin-di-si

bet Na-ga-sa - ki Yo-ko-ha - ma Na-ga-sa - ki Yo-ko-ha - ma

9 **C**

pp 3 3 3 3 3 3 3 3 Cane-daMa-la-ga Ri-mi-niBrin-di-si Cane-daMa-la-ga Ri-mi-niBrin-di-si

Popo-ca-te-pet-l is not in Cane-da rather in Mex-ico Mex-ico Mex-ico

Yes! Ti-bet Ti-bet Ti-bet Ti-bet Na-ga-sa - ki Yo-ko-ha - ma

Ti-bet Ti-bet Ti-bet Ti-bet

f Tri-ni-dad *f* and the big Mis-sis-sip-pi and the

11 **f**

Cane-daMa-la-ga Ri-mi-niBrin-di-si Cane-daMa-la-ga Ri-mi-niBrin-di-si Yes! *mf* Ti-bet Ti-bet Ti-bet Ti-bet

Na-ga-sa - ki Yo-ko-ha - ma *mf* Ti-bet Ti-bet Ti-bet Ti-bet

town Ho-no-lu-lu and the lake Ti-ti-ca-ca the Popo-ca-te-pet-l is not in Cane-da rather in Mex-ico Mex-ico Mex-ico

p 3 3 3 3 3 3 3 3

13 **D**

bet Yo-ko-ha-ma Yo-ko-ha-ma *diminuendo*

Na-ga-sa - ki Na-ga-sa - ki Can-a-daCan-a-daCan-a-daCan-a-daMa-la-gaMa-la-gaMa-la-gaMa-la-ga

Cane-daMa-la-ga Ri-mi-niBrin-di-si Cane-daMa-la-ga Ri-mi-niBrin-di-si

21

Nagasa - ki Nagasa - ki Yo - ko - ha

p Yo - ko - ha ma Ho - no - lu lu

ha no Ho - no - lu lu Mis sis

p Yo - ko - ha ma Ho - no - lu lu

Ho - no - lu lu Mis sis - sip

Mis - sis - sip pi Ti - ti - ca ca

sip pi Ti - ti - ca ca Ti

Mis sis - sip pi Ti - ti - ca ca

pi ti - ti - ca ca ti - ti

Ti-ti-ca-ca Ti-ti-ca-ca Ti-ti-ca-ca Ti-ti-ca-ca Ti-ti-ca-ca Ti-ti-ca-ca Ti-ti-ca-ca

bet Ti-bet Ti-bet Ti-bet

f Ti-bet Ti-bet Ti-bet Ti-bet *ppp* Na-ga-sa-ki Yo-ko-ha

ca-ca Ti-ti-ca-ca Ti-ti-ca-ca Ti-ti-ca-ca Ti-ti-ca-ca

pp Ti-bet *ff* Tri-ni-dad! *mf* And the big Miss-sip-pi and the town Ho-no-lu-lu and the lake Ti-ti-ca-ca

pp Ti-bet *ff* Tri-ni-dad! *mf* abd the big Miss-sip-pi and the town Ho-no-lu-lu and the lake Ti-ti-ca-ca

pp Ti-ti-ca-ca *mf* Yo-ko-ha ma

ca-ca *pp* The Popo-ca-te-pet I is not in Can-a-da rather in Mex-i-co Mex-i-co Mex-i-co

pp Ti-ti-ca-ca *mf* Na-ga-sa-ki NA-ga

p Na-ga-sa-ki *ff* Tri-ni-dad!

Yo-ko-ha ma

Can-a-da Ma-la-ga Ri-ni-mi Brin-di-si Can-a-da Can-a-da Can-a-da Can-a-da Ma-la-ga Ma-la-ga Ma-la-ga

p *ff* Tri-ni-mi

31

mf and teh big Mis-sis-sip - pi and the town Ho-no-lu - lu And the

ff Tri-ni-dad *mf* and the big Mis-sis-sip - pi and the town Ho-no-lu-lu and the lake Ti-ti-ca-ca

ff Tri-ni-dad *mf* And the big Mis-sis-sip - pi

dad! *mf* and the big Mis-sis-sip - pi And the town Ho-no-

33

lake Ti-ti-ca-ca *ff* Tri-ni-dad! *mf* and the big Mis-sis-sip - pi and the

Tri-ni-dad! and the big

and the town Ho-no-lu-lu and the lake Ti-ti-ca-ca Ti-ti-ca-ca Tri-ni-

lu-lu and the lake Ti-ti-ca-aa

35

town Ho-no-lu-lu and the lake Ti-ti-ca-ca the Po-po-ca-te-pet- I is not in Can-a-da rather in Mex-i-co Mex-i-co Mex-i-co

Mis-sis-sip-pi and the town Ho-no-lu-lu and the lake Ti-ti-ca-ca the Po-po-ca-te-pet- I is not in Can-a-da

f dad *mf* and the big Mis-sis-sip-pi and the town Ho-no-lu-lu and the lake - Ti-ti-ca-ca the

Tri-ni-dad! and the big Mis-sis-sip-pi and the town Ho-no-lu-lu and the

37

K *cresc.* *pp* Cana-da'ana-daMala-gaMala-ga'ana-da'ana-daMala-gaMala-ga Cana-da'ana-daMala-gaMala-ga'ana-da'ana-daMala-gaMala-ga

pp rather in Mex-i-co Mex-i-co Mex-i-co Mex-i-co Mex-i-co Mex-i-co Mex-i-co Cana-da'ana-daMala-gaMala-ga'ana-da'ana-daMala-gaMala-ga

pp Po-po-ca-te-pet- I is not in Can-a-da rather in Mex-i-co Mex-i-co Mex-i-co Cana-da'ana-daMala-gaMala-ga'ana-da'ana-daMala-gaMala-ga

lake Ti-ti-ca-ca the Po-po-ca-te-pet- I is not in Can-a-da rather in Mex-i-co Mex-i-co Mex-i-co Cana-da'ana-daMala-gaMala-ga

47. **O cresc.**

Tr (with rolled "r")

Tri - ni - dad! Tri - ni - dad!

Tri - ni - dad! Tri - ni - dad!

Can - da Ma - la - ga Ri - mi - ni Brin - di - si

Tri - ni - dad! Tri - ni - dad! Tri - ni - dad! Tri - ni - dad!

Can - da Ma - la - ga Ri - mi - ni Brin - di - si

49. **cresc. molto**

Tri - ni - dad! Tri - ni - dad! Tri - ni - dad! Tri - ni - dad!

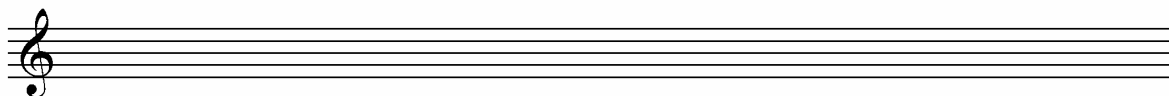
Tri - ni - dad! Tri - ni - dad! Tri - ni - dad! Tri - ni - dad!

Can - da Ma - la - ga Ri - mi - ni Brin - di - si

Can - da Ma - la - ga Ri - mi - ni Brin - di - si

Tri - ni - dad!

Exercițiu: Extrageți tema de fugă:



Analizați fuga și realizați schema fugii, notând intrările tematice pe graficul de mai jos. Determinați părțile formale componente ale fugii:

m. 1.

5.

10.

11.

15.

20.

Lecția 3

Corul propriu-zis

Doar începând din secolul al 16-lea putem vorbi de partitura corală în accepțiunea de azi a cuvântului (respectiv de suprapunerea sincronizată a vocilor). Până atunci, pentru interpretarea lucrărilor s-a folosit așa-numita carte de cor. Important era ca întregul cor să-și citească partida din una și aceeași carte. Fiind formații corale mici (alcătuite din 2-3 cântăreți) a fost de utilitate practică o imagine a partiturii asemenea celei pe care o prezentăm în primul exemplu. Acestea au fost redactate sau tipărite cu semne surprinzător de mari, pentru a putea fi citite și de către cei situați mai departe. Publicarea partiturilor tipărite, precum ediția lucrărilor lui Gesualdo, nu a fost general răspândită.

Ex. 1 a) partitura originală



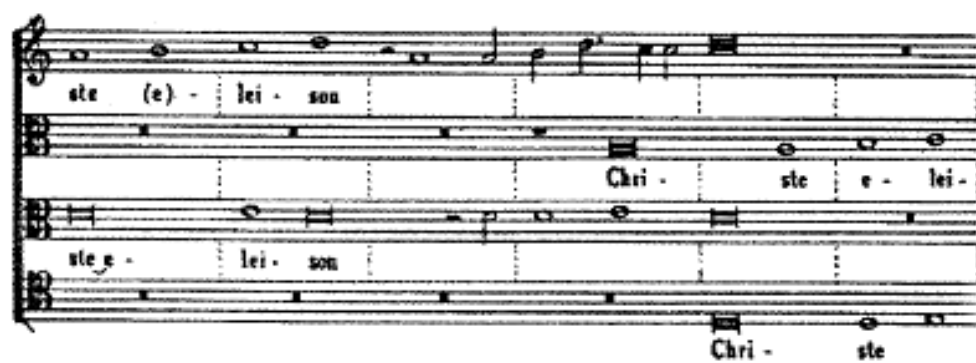
Pierre de la Rue: Missa „Ave Maria” Kyrie titelének kóruskönyve. — A 152. sz. példán eredetije



b) partitura transcrisă în notația muzicală actuală, dar cu păstrarea cheilor vechi.

Pierre de la RUE
(+ 1518)

The musical score is arranged in five systems, each with four staves. The staves are labeled on the left as Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The first system shows the beginning of the piece with the lyrics 'Ky - ri - e'. The second system continues the melody. The third system shows the lyrics 'ri - e'. The fourth system shows the lyrics 'e - lei - son. Chri -'. The fifth system shows the lyrics 'e - lei - son. Chri -'. The score is written in modern notation but uses old key signatures.

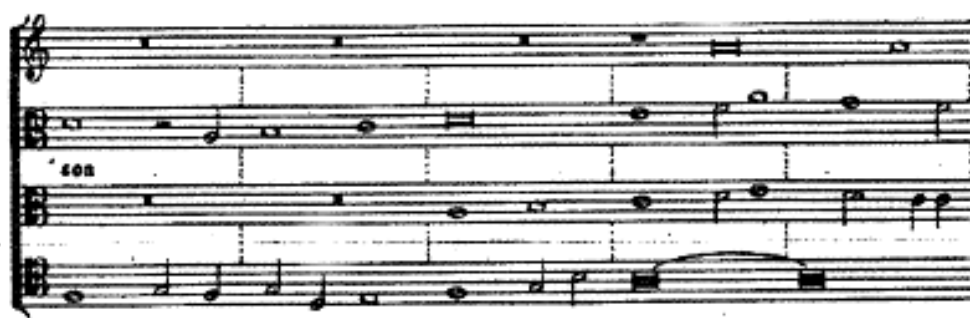


ste (e) - lei - son

Chri - ste e - lei -

ste e - lei - son

Chri - ste



son




Chri - ste



e - lei - son

e - lei - son

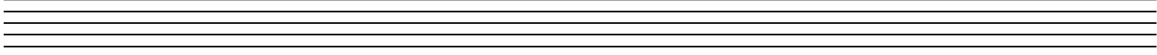
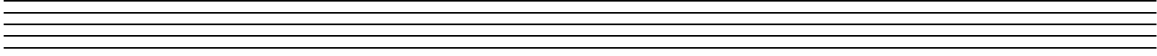
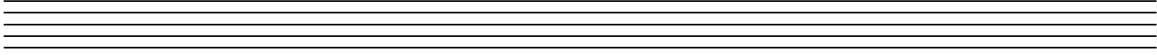
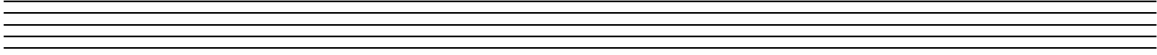
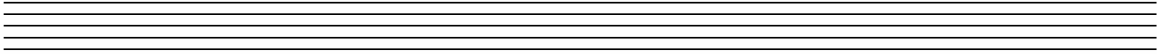
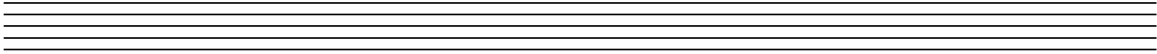
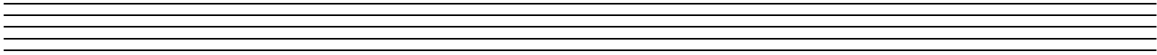
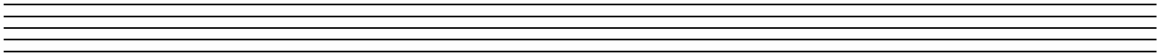
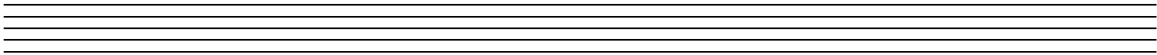
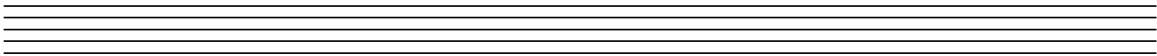
Obs. Transcrieți prima secțiune a lucrării în cheile **sol** și **fa** pe baza măsurilor date model:

Soprano

Alto

Tenor

Bass



Ex. 2 Karlheinz Stockhausen - Momente

106

Lecția 4

Arta corală a Ars Novei

Prezentăm pentru început câteva lucrări din perioada timpurie a literaturii corale europene (încheind cu secolul al 15-lea). Limbajul muzical, sistemul tonal se află încă în formare. Prima desfășurare amplă a muzicii corale este legată de numele a doi compozitori: Guillaume de Machaut (1300 ? – 1377) și Francesco Landino (1325 – 1397). Ambii sunt reprezentanți ai ARS NOVEI, ce preschimbă ARS ANTIQUA. *La Messe de Nostre Dame* prezentată aici mai poartă pe sine notele stilistice ale Ars Antiquae. Este surprinzătoare utilizarea sensibilei duble, nu numai în cazul creațiilor lui Machaut. Acest tip de cadență este caracteristic pentru întreaga lui generație:

Ex. 1 Guillaume de Machaut - *La Messe de Nostre Dame*

Kyrie
Guillaume de Machaut

TRIPLUM
Ky - ri - e

MOTETUS
Ky - ri - e

TENOR
I Ky - ri - e II

CONTRA TENOR
I Ky - ri - e

10

III IV II

15 20

V (6)

25

lei - son.

VI VII e - lei - son.

III - son.

30

Chri - ste

Chri - ste

I Chri - ste

35

II

40

III

45

lei - son.
lei - son.

50 (C)

Ky - ri - e
Ky - ri - e
I Ky - ri - e
Ky - ri - e

60

II

65

lei - son.
lei - son.
lei - son.
lei - son.

Muzica lui Landino ilustrează mai evident stilul nou, luminos al Ars Novei. Puterea expresivă a liniei melodice intervine în prim plan, armoniile devin mai luminoase, mai consonante; acestea constituie deja adevăratul ton muzical al renașterii italiene.

Ex. 2 Landino - *Gram Piant' agl' occhi* - ballata

A

[Cantus]

I-V. Gram _____ piant' agl' _____ oc-chi
 IV. Ma _____ ben ch'io _____ vi-va,

Contratenor

Tenor

I-V. Gram _____ piant' agl' _____ oc-chi
 IV. Ma _____ ben ch'io _____ vi-va,

gre-ve dogli' al co - - - re
 ma non vo' se - - - gui - - - re

gre-ve dogli' al co - - - re
 ma non vo' se - - - gui - - - re

Ab - bon-da sempr' e l'a - ni - ma si mo - -
 Se non vo' chia-ra stell' e - - - dolc' a - mo - -

Ab - bon-da sempr' e l'a - ni - ma si mo - -
 Se non vo' chia-ra stell' e - - - dolc' a - mo - -

Fine.

re.
 re.
 re.
 re.

B

II. Per quest' a-mar' ed a - spra di-par-ti
 III. Con tra mie vo - glia du - ra que-sta vi -

II. Per quest' a-mar' ed a - spra di-par-ti
 III. Con tra mie vo - glia du - ra que-sta vi -

- ta; Chia - mo la mort' e
 - ta. Che mil - le mor - ti

- ta; Chia - mo la mort' e
 - ta. Che mil - le mor - ti

non mi vuol u - di -
 mi con vien sen - ti -

non mi vuol u - di -
 mi con vien sen - ti -

Lucrarea intitulată *O vos omnes* de Jacob Obrecht (1450 ? – 1505) prin cadențele sale tonale ne arată deja un limbaj muzical mult mai evoluat. Interesantă în cazul ei este gruparea vocilor : **Ms, T, B**. Ambitusul vocilor abia depășește octava (vezi vocea de tenor) și utilizează un registru de cânt optim pentru fiecare voce. În această epocă, gruparea vocilor prezintă încă o mare varietate, nefiind încă fixată structura „clasică” pe patru voci de mai târziu, cu ordinea vocilor **S A T B**.

Ex. 3 Jacob Obrecht - *O vos omnes*

Jacob OBRECHT
1450?-1505

(♩ = 69)

The musical score is presented in four systems. Each system consists of three vocal staves (Ms, T, B) and a basso continuo line. The time signature is 2/4, and the tempo is marked as (♩ = 69). The lyrics are in Latin and are written below the vocal staves.

System 1: Ms, T, B staves. Lyrics: O, vos omnes. Vos.

System 2: Ms, T, B staves. Lyrics: qui trans-i-tis per vi-am, qui trans-i-tis per vi-am, at-ten-

System 3: Ms, T, B staves. Lyrics: at-ten-di-te et vi-de-di-te, at-ten-di-te et vi-de-di-te et vi-

System 4: Ms, T, B staves. Lyrics: at-ten-di-te et vi-de-di-te et vi-

(b)

de- te, vi-de- te.
vi- de- te, et vi-de- te.
de- te, et vi-de- te.

si est do- lor, si est do-
si est do- lor, si est do-
si est do- lor, si est

lor, si est do- lor, sic-
lor, do- lor, sic-
30 do- lor, si est do- lor, sic- ut

ut do- lor me- us.
ut do- lor me- us, do- lor me- us.
38 do- lor me- us, do- lor me- us.

Ex. 4 Johannes Okeghem - Missa *L'homme armé*

114

Chri- ste e- le- son, Chri- ste

son, e- le- son, e- le- son, e- le- son, e- le- son

Chri- ste e- le- son, Chri- ste e- le- son, Chri- ste e- le- son

29

Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-a-d-e-e-le-i-son,
 Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son,
 Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son,
 Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son,

30

le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son,
 le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son,
 Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son,
 Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son,
 Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son,

31

le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son,
 le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son,
 Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son,
 Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son,
 Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son,

Lecția 5

Arta corală a secolelor XVI și XVII (1.)

Arta corală a secolului al XVI-lea – în special tehnica corală mixtă – în urma unor antecedente bogate își atinge punctul culminant. Efectul ei – prin intermediul lui Monteverdi și a altor creatori remarcabili se extinde și în secolul al XVII-lea. Aceste două secole le putem concepe ca un întreg unitar, respectiv ca și pe prima mare, determinantă epocă a barocului muzical. Muzica se desfășoară pe două planuri: a) creații bisericești; b) creații lumești. Primul plan este marcat prin mise, motete și alte creații scrise pe texte religioase. Acestea se manifestă printr-un stil de orientare conservativă și se leagă de numele unor compozitori ca: Palestrina, Lassus etc. Al doilea plan se manifestă prin muzica laică cu limbajul sonor suplu, dansant, adesea omofon (acordic) al madrigalelor, villanellelor, gagliardelor. Aceasta din urmă este cu deosebire pătrunsă de mentalitatea muzicală tonal – funcțională, cu toate că ambele orientări muzicale conțin încă nenumărate referiri retrospective la sonoritățile muzicale modale.

Formațiile corale mixte prezintă o deosebită varietate. Este frecventă structura **S A T B** și azi utilizată, dar întâlnim frecvent și combinații interesante la trei, cinci și șase voci. Citatele noastre muzicale urmăresc prezentarea combinațiilor deosebite. Însă, pentru început publicăm scurta lucrare corală intitulată *Insbruck* de H. Isaac (1450 ? – 1517), al cărei efect a pătruns peste secole, revenind în cele mai variate prelucrări. Ceea ce prezintă interes pe plan metric este alternanța de măsuri de la $\frac{3}{4}$ la $\frac{2}{4}$ și invers, măsura finală încheind lucrarea în $\frac{4}{4}$.

Ex. 1 Heinrich Isaac - *Insbruck*

(♩ = 66)

The image shows a musical score for Heinrich Isaac's 'Insbruck'. It is a four-part setting for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 3/4 time. The tempo is marked as ♩ = 66. The score is written in G major (one sharp) and features a mix of 3/4 and 2/4 time signatures. The lyrics are in German. The Soprano part starts with a 'p' (piano) dynamic. The Tenor part has lyrics: 'Ins- bruck, ich muß dich las- sen, ich fahr du- hin mein Stra- ßen in frem-de Land du- hin; mein'. The Bass part has lyrics: 'fahr du- hin mein Stra- ßen in frem-de Land du- hin; mein'. The score is presented in a single system with four staves.

Freud ist mir ge-nom-men, die ich nicht weiß be-kom-men, wo

ich im E-lend bin.

ich im E-lend, im E-lend bin.

Obs. În măsurile 4 și 10 tonalitatea *Sol major* este „colorată” de treapta a VII-a (fa becar) a modului mixolidic.

În combinațiile corale mixte ale secolelor XVI – XVII este frecventă și preferată structurarea pe cinci voci, ordinea vocilor fiind **S Ms A T B**. Ca citat publicăm *Psalmul nr. 80* de Palestrina. Imitația *stretto* a vocilor **S A** este urmată aproape sub formă de canon de intrările vocilor de **T B** și în final de intrarea tematică a vocii de **Ms**.

Ex. 2 Palestrina (1525 – 1594) : Exultate Deo

(♩ = 138)

S Ex-sul-ta-te De-o ad-ju-to-

Ms Ex-sul-ta-te De-o ad-

A

T

B



ri no- stro
ju- to- ri no- stro, ex- sul-
Ex- sul- ta- te De- o ad-
Ex- sul- ta- te



ad- ju- to- ri
ta- te De- o ad- ju- to- ri
ta- te De- o ad- ju-
ju- to- ri no- stro, ad- ju- to-
De- o ad- ju- to- ri no- stro, ad- ju-



no- stro, ju- bi- la- te De- o Ju-
no- stro, ju- bi- la- te De- o,
to- ri no- stro, ju- bi- la- te De- o Ju-
ri no- stro, *mf* ju- bi- la- te
te- ri no- stro, ju- bi- la- te De- o Ja-
(rall. - - - a tempo)



cob.
De- o Ja- cob, ju- bi- la- te De- o
cob, De- o Ju- cob, ju- bi-
De- o Ja- cob, ju- bi- la- te De- o
cob. ju- bi- la- te De- o

ju-bi-la-te De-o la-cob. Su-
 la-cob, De-o la-cob, De-o la-cob.
 la-te De-o la-cob. Su-mi-te
 ja-cob, ju-bi-la-te De-o la-cob, De-
 21 la-cob, De-o la-cob. Su-

mi-te psal-mum, et da-te tym-pa-num. Su-mi-te
 Su-mi-te psal-mum, su-mi-te
 psal-mum, et da-te tym-pa-num.
 o la-cob. Su-mi-te psal-
 25 mi-te psal-mum, et da-te tym-pa-num,

psal-mum, et da-te tym-pa-num. tym-pa-num, psal-te ri-
 psal-mum, et da-te tym-pa-num, et da-te tym-pa-num, psal-
 su-mi-te psal-mum, et da-te tym-pa-num.
 mum, et da-te, et da-te tym-pa-num. psal-te ri-
 29 psal-te ri-



um ju- cun- dum, cum cy- tha- ra.

te- ri- um ju- cun- dum, post- te- ri- um ju-

post- te- ri- um ju- cun- dum

post- te- ri- um ju- cun- dum

B um ju- cun- dum, cum cy- tha- ra.



post- te- ri- um ju- cun- dum

cun- dum cum cy- tha- ra, cum cy-

cum cy- tha- ra, cum cy- tha-

cum cy- tha- ra, post- te- ri- um ju- cun- dum

B post- te- ri- um ju- cun- dum

(rall. . . a tempo)



cum cy- tha- ra. Buc- ci- na- te

tha- ra. Buc- ci- na- te. buc-

ra. Buc- ci- na- te. buc- ci-

cum cy- tha- ra. Buc- ci- na- te.

47 cum cy- tha- ra. Buc- ci- na- te. buc- ci-



45

in Ne-o-me-ni-a
 ci-na-te in Ne-o-me-ni-a
 na-te in Ne-o-me-ni-a
 buc-ci-na-te in Ne-o-me-ni-a
 na-te in Ne-o-me-ni-a



49

tu-ba tu-ba tu-ba tu-ba tu-ba
 tu-ba tu-ba tu-ba tu-ba tu-ba
 tu-ba tu-ba tu-ba tu-ba tu-ba
 tu-ba tu-ba tu-ba tu-ba tu-ba
 tu-ba tu-ba tu-ba tu-ba tu-ba



53

ba-in-si-gni-di e in-si-gni-di e
 ba-in-si-gni-di e in-si-gni-di e
 ba-in-si-gni-di e in-si-gni-di e
 ba-in-si-gni-di e in-si-gni-di e
 ba-in-si-gni-di e in-si-gni-di e

in si-gni di-e so-le-mni-ta-tis ve-strae, in
 e. si-gni di-e so-le-mni-ta-tis ve-strae, in
 so-le-mni-ta-tis ve-strae, in
 ta-tis ve-strae, in so-le-mni-ta-tis ve-strae, in
 so-le-mni-ta-tis ve-strae, in

poch. rit.
 si-gni di-e so-le-mni-ta-tis ve-strae, si-gni di-e so-le-mni-ta-tis ve-strae,
 si-gni di-e so-le-mni-ta-tis ve-strae, si-gni di-e so-le-mni-ta-tis ve-strae,
 si-gni di-e so-le-mni-ta-tis ve-strae, si-gni di-e so-le-mni-ta-tis ve-strae,
 si-gni di-e so-le-mni-ta-tis ve-strae, si-gni di-e so-le-mni-ta-tis ve-strae,
 si-gni di-e so-le-mni-ta-tis ve-strae, si-gni di-e so-le-mni-ta-tis ve-strae.

Exercițiu: Analizați imitațiile, forma lucrării și structura tonală a ei. Reprezentați grafic lucrarea.

Ex. 3 Antonio Lotti - *Crucifixus*

124

bis,
 bis,
 e - tiam pro no - bis, e -

poco a poco crescendo

8 tiam pro no - bis,
 8 bis, e - tiam pro no -

11 bis, e - tiam pro no -

bis sub
 bis sub
 tiam pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to

pas - sus sub
 bis sub Pon - ti - o Pi - la - to

16 pas - sus sub
 18 bis sub Pon - ti - o Pi - la - to

First system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has the lyrics "Pon - ti - o, sub Pon - ti-o Pi - la - to". The middle staff has "pas -" and "sus,pas-". The bottom staff has "pas -" and "sus sub Pon - ti - o Pi - la-".

Second system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has the lyrics "Pon - ti - o Pi - la - to" and "sub Pon - ti - o Pi - la-". The middle staff has "la -" and "to pas - sus" with a *mf* dynamic marking. The bottom staff has "Pon - ti - o Pi - la - to, sub Pon - ti - o" and "sub" with a *mf* dynamic marking.

Third system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has "pas -" and "sus," with a *f* dynamic marking. The middle staff has "sus," and "pas -" with a *f* dynamic marking. The bottom staff has "to" and "sub Pon - ti - o Pi - la - to pas -" with a *mf* dynamic marking.

Fourth system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has "to" and "pas -" with a *f* dynamic marking. The middle staff has "Pon - ti - o Pi - la - to, pas -" and "sus et se - pul - tus" with a *f* dynamic marking. The bottom staff has "Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus," and "pas -" with a *f* dynamic marking. The system ends with the instruction "dim. al Fine".

The musical score is written for three voices: Soprano (top staff), Alto (middle staff), and Bass (bottom staff). The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor). The lyrics are in Latin, and the score includes various dynamic markings and performance instructions.

First System (Measures 1-6):

- Soprano:** Measures 1-2: *sus* (half note, B-flat); Measures 3-4: *et se-* (half note, B-flat); Measures 5-6: *pul -* (half note, B-flat).
- Alto:** Measures 1-2: *sus* (half note, B-flat); Measures 3-4: *et se-* (half note, B-flat); Measures 5-6: *pul -* (half note, B-flat).
- Bass:** Measures 1-2: *sus* (half note, B-flat); Measures 3-4: *et se-* (half note, B-flat); Measures 5-6: *pul -* (half note, B-flat).

Second System (Measures 7-12):

- Soprano:** Measures 7-8: *pul - tus,* (half note, B-flat); Measures 9-10: *et se-* (half note, B-flat); Measures 11-12: *pul -* (half note, B-flat).
- Alto:** Measures 7-8: *est, et se-* (half note, B-flat); Measures 9-10: *pul - tus,* (half note, B-flat); Measures 11-12: *et se-* (half note, B-flat).
- Bass:** Measures 7-8: *sus* (half note, B-flat); Measures 9-10: *et se-* (half note, B-flat); Measures 11-12: *pul -* (half note, B-flat).

Third System (Measures 13-18):

- Soprano:** Measures 13-14: *tus est,* (half note, B-flat); Measures 15-16: *pas - sus* (half note, B-flat); Measures 17-18: *et se - pul - tus est.* (half note, B-flat).
- Alto:** Measures 13-14: *tus est,* (half note, B-flat); Measures 15-16: *pas - sus* (half note, B-flat); Measures 17-18: *et se - pul - tus est.* (half note, B-flat).
- Bass:** Measures 13-14: *tus est,* (half note, B-flat); Measures 15-16: *et se - pul - tus est.* (half note, B-flat).

Fourth System (Measures 19-24):

- Soprano:** Measures 19-20: *tus est, pas - sus* (half note, B-flat); Measures 21-22: *et se - pul -* (half note, B-flat); Measures 23-24: *tus est.* (half note, B-flat).
- Alto:** Measures 19-20: *tus est, pas - sus* (half note, B-flat); Measures 21-22: *et se - pul -* (half note, B-flat); Measures 23-24: *tus est.* (half note, B-flat).
- Bass:** Measures 19-20: *tus est.* (half note, B-flat); Measures 21-22: *tus est.* (half note, B-flat); Measures 23-24: *tus est.* (half note, B-flat).

Dynamic Markings and Performance Instructions:

- p* (piano):** Measures 4, 6, 11, 12, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24.
- mf* (mezzo-forte):** Measures 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24.
- espr.* (espressivo):** Measures 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24.
- pp* (pianissimo):** Measures 17, 18, 21, 22, 23, 24.

Rehearsal Marks:

- 8:** Measure 7 (Alto and Bass staves).
- 33:** Measure 13 (Bass staff).
- 39:** Measure 19 (Bass staff).

Exercițiu: Analizați lucrarea și reprezentați grafic imitațiile, forma lucrării și succesiunea tonalităților.

Lecția 6

Arta corală a secolelor XVI și XVII (2.)

În muzica corală a secolelor XVI și XVII s-au născut lucrări laice bogate ca și coloristică și ca efecte. Pentru a ilustra felul în care erau utilizate combinațiile vocale ale corului mixt în cadrul structurii pe trei voci cităm trei lucrări scurte. Micul cântec al lui Pierre Certon (? – 1572) debutează și se încheie în **la minor** (eolic), alterația **fa#** referindu-se doar la fragmentele în **Sol major**. Aceasta este **politonalitate succesivă** timpurie. Formația vocală este: **S A Br.**

Ex. 1 Pierre Certon - *Je ne fus jamais si aise*

Pierre CERTON
? - 1572

(♩ = 100)

S
A
Br

Je ne fus ja - mais si ai - se, que j'ay est - è de puis trois jours,
Je ne fus ja - mais si ai - se, que j'ay est - è de puis trois jours,
... que j'ay est - è de puis trois jours,

trou - vai ma mie à son ay - se, qui ma faict ung gran se - cours. Et
trou - vai ma mie à son ay - se, qui ma faict ung gran se - cours. Et
trou - vai ma mie à son ay - se, qui ma faict ung gran se - cours. Et

mon a - mi et la la la que j'è - tais ai - se, que j'è - tais
Et mon a - mi et la la la que j'è - tais ai - se, que
mon a - mi et la la la la la la la que j'è - tais ai - se que j'è - tais

Următoarea lucrare corală scurtă compusă de Jaques Arcadelt (1505? – 1567?) utilizează următoarea combinație vocală: **S A T**. Utilizarea barelor de măsură dintre portative înlesnește privirii urmărirea desfășurării orizontale a vocilor.

Ex. 2 Jaques Arcadelt – *Nous voyons que les hommes*

Jaques ARCADELT
1505?–1567?)

(♩ = 76)

S
A
T

Nous vo - yons que les hom - mes Font tous ver -

tu d'ai - mer. Et sot - tes que nous Som - mes Vou - lons l'a -

mour bla - mer. Ce qui leur est lo - ua - ble Nous tourne

12 a des - hon - neur, Et faute in - ex cu - sa - ble, O

16 du- re loy d'hon-neur Na- tu- re plus qu'eux sa -

20 ge Nous a en un corps mis Plus propre a

24 cette u- sa- ge Et nous est moins per- mis Plus propre a

28 cet' u- sa- ge Et nous est moins per- mis.

Din multitudinea de compoziții corale mixte la trei voci, micul cântec al lui Clemens Non Papa (1510 - 1556?) cu cele trei linii melodice ale sale total independente este un exemplu model pentru fuziunea structurării omofonice și polifonice. Combinația vocilor este : **Ms T B**.

Ex. 3 Jacobus Clemens Non Papa - *Ach Sorg, du musst zurücke stan*

Jacobus CLEMENS NON PAPA
1510?-1556?

(♩ = 56)

Ms
Ach Sorg du musst zu- rück- ke stan, du bist zu

T
Ach Sorg du musst zu- rück- ke stan, du

B
Ach Sorg du musst zu- rück- ke stan, du

Ach Sorg du musst zu- rück- ke stan, du bist zu früh ge-

früh ge- kom- men, der Wint- ter hat mir

bist zu früh ge- kom- men, der Wint- ter hat mir

kom- men, der Wint- ter hat mir

Leid's ge- tan, das will ich kla- gen dem Som- mer.

Leid's ge- tan das will ich kla- gen dem Som- mer.

Leid's ge- ran das will ich kla- gen dem Som- mer.

Ex. 4 a) Clément Jannequin - Le chant des oyseaux

132

Poco più mosso

18 *A ce premier jour de may O qu'elle joie merveille - les*

19 *A ce premier jour de may O qu'elle joie merveille - les*

20 *A ce premier jour de may O qu'elle joie merveille - les*

21 *A ce premier jour de may O qu'elle joie merveille - les*

22 *Pour vous mettre hors d'ennuy De-sous ces o -eil - les*

23 *Pour vous mettre hors d'ennuy De-sous ces o -eil - les*

24 *Pour vous mettre hors d'ennuy De-sous ces o -eil - les*

25 *Pour vous mettre hors d'ennuy De-sous ces o -eil - les*

26 *Et fu-ri-ra-ri-ra, Et*

27 *Et fu-ri-ra-ri-ra, Et fu-ri-ra-ri-ra, fu-ri-ra-ri-ra, fu-ri-ra-ri-ra*

28 *Et fu-ri-ra-ri-ra, Et fu-ri-ra-ri-ra, fu-ri-ra-ri-ra, fu-ri-ra-ri-ra*

29 *Et fu-ri-ra-ri-ra, Et fu-ri-ra-ri-ra, fu-ri-ra-ri-ra, fu-ri-ra-ri-ra*

b) Ludwig Senfl - Das Gleut zu Speyr

gling - gling gling - gling gling - gling gling - gling
 treibt er - nig geht gling gling gling gling gling gling
 Hierung und hat zu dem fort das hat drum ich höre
 nur machen mit macheten mit macheten mit macheten
 nur nur nur nur nur nur nur nur

gling gling gling gling gling gling gling gling
 gling gling gling gling gling gling gling gling
 apert auch ist je - derman sol her ges led erfen all klingen
 von kumbir haben al geissen und kint etwel dem gleich achte
 Zien zu lie - ben ge - set - ten die mit mir leu - ten und -
 nur macheten macheten macheten macheten macheten macheten

Ludwig SENFL 1492 - 1553

S A T₁ T₂ Br B
 d-as
 Gling - gling gling - gling gling - gling gling - gling gling - gling
 von kumbir kumbir al und höfft mir etwel in die -
 kumbir her

gling - gling gling - gling gling - gling gling - gling gling - gling
 von kumbir kumbir al und höfft mir etwel in die -
 kumbir her

31

nicht an... geh... du wilst so zu mir her
 als ich auf flux fu... der dich gling
 auch mit fluch, sticht an, sticht stücklein an, nach nach stern
 Mer mir... nur mein nur mir mein mein mir mein
 los... Mir... nur...

32

stich... gling gling gling gling gling gling gling gling
 gling gling gling gling gling gling gling gling
 gling gling gling gling gling gling gling gling
 nur mir nur mir mein nur mir mir mein nur mir
 zu die-wen fied, that al sticht das best sticht Als sticht und mit

33

gling gling gling gling gling gling gling gling
 Ich mag n... lac-ten lang, gling gling gling gling
 gling gling gling gling gling gling gling gling
 mir mein mir nur mein stück in stück an los
 sticht an noch mit al... mein nur mein nur

34

gling gling gling gling gling gling gling gling
 Mit ze-tern glück-ten was ist für
 gling gling gling gling gling gling gling gling
 ein je... der will der macht hat... nur warmer
 mein nur mein is... so sticht man sticht,

c) Adriano Banchieri - Contraponto bestiale alla mente

[illegible]

Citatul nostru de încheiere face parte dintre corurile ce au ca refren silabele **fa la la la ...**, și este renumita lucrare corală *Amor vittorioso* de Giovanni Gastoldi (1556 – 1622). Lucrarea are o structură corală la 5 voci **S S A T B**, un stil omofonic, acordic, cu foarte scurte efecte polifonice.

Ex. 5 Giovanni Gastoldi - Amor vittorioso

The image displays four staves of musical notation for the piece "Amor vittorioso" by Giovanni Gastoldi (1556-1622). The notation is arranged in two rows of two staves each. The top row of staves shows the vocal parts with the lyrics "Fa-la-là-là-là-là" and "O for-ti-mis-ssi-mo". The bottom row of staves shows the instrumental parts, likely lute or harpsichord, with the same lyrics. The music is written in a simple, homophonic style, characteristic of the early Baroque period. The lyrics are repeated throughout the piece, and the music is in a 5-part setting (S S A T B).

Obs. În această lucrare, alternează măsuri de **metrică binară și ternară**, lucru deosebit de frecvent în lucrările acestei perioade.

Lecția 7

Corul acompaniat

Compozitorii au atașat frecvent corurilor mixte **a cappella** acompaniament orchestral. Uneori și acele lucrări le-au sprijinit cu instrumente la care nu au scris în partitură acompaniament instrumental. Probabil că și compozițiile corale ale școlilor cromatice (Gesualdo, Thomas, Weelkes etc.) au fost interpretate cu sprijin instrumental al vocilor. În muzica laică a fost general răspândită ghitara ca instrument acompaniator al corurilor de o atmosferă sonoră mai ușoară. John Dowland (1562-1626) a compus acompaniament de chitară pentru multe coruri ale sale.

Ex. 1 John Dowland - *Shall I sue?*

The image displays a musical score for John Dowland's piece "Shall I sue?". It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and a guitar accompaniment at the bottom. The tempo is marked as (♩ = 63-66). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics for the vocal parts are: "Shall I sue, shall I seek for grace? Shall I pray, shall I". The guitar accompaniment consists of a single melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

praise? Shall I strive to a heav'n-ly joy, With an earth-ly love? Shall I think that a heav'n-ly joy, With an earth-ly love? Shall I think that a heav'n-ly joy, With an earth-ly love?

blessed - ing heart Or a heav'n-ly joy, With an earth-ly love? Shall I think that a heav'n-ly joy, With an earth-ly love? Shall I think that a heav'n-ly joy, With an earth-ly love?

Obs. Aceste coruri au fost adesea redat de cvartete sau cvintete vocale, astfel s-a putut afirma și acompaniamentul de chitară.

Corurile acompaniate de formații instrumentale, prin intermediul cantatei, oratorului, pasiunii, au marginalizat corul **a cappella** ca formație și ca „gen”. Vocile de cor au căpătat un puternic caracter instrumental (în general muzica vocală a ajuns în întregime sub dominația muzicii instrumentale). Ca un rezultat al acestui fapt și sonoritatea corului mixt s-a adaptat într-un mod armonios la lumea instrumentelor, însuși corul mixt devenind un „instrument”. Sonoritatea corală monumentală – efectul spațial amplificat fiind sugerat și de generala utilizare a orgii – își atinge punctul culminant în muzica lui Bach și Haendel.

Una dintre cele mai monumentale creații ale muzicii corale baroce îl constituie fără îndoială corul *Alleluia* din oratoriul *Messias* de Haendel (1685-1759), cu imensele lui blocuri sonore acordice, cu echilibrul dintre cor și orchestră, cu efectele lui spațiale, cu concepția lui ce presupune un ansamblu coral numeros.

Ex. 2 Haendel - *Messias*, *Alleluia* (fragment)

Georg Friedrich HÄNDEL
1685-1759

(Allegro maestoso, ♩ = 100)

S
A
T
B

(Allegro)

Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, Hal-

le- lu-jah, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, Hal-le-

lu-ja, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, for the Lord

26 Chorus I

kla - gen, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein
 gen, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein
 - gen, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein
 kla - gen, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein

Chorus II

Sopr. Wen? Wie?
 Alto Wen? Wie?
 Ten. Wen? Wie?
 Basso Wen? Wie?

26

28

Lamm, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein
 Lamm, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein
 Lamm, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein
 Lamm, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein

Wen? Wie?
 Wen? Wie?
 Wen? Wie?
 Wen? Wie?

28

Obs. Micul grup vocal (Chor I-II) al sopranelor, *Soprano in ripieno* evidențiindu-se din fundalul sonor, intonează o melodie de coral „O Lamm Gottes unschuldig”.

Lecția 8

Arta corală a secolului al XVIII-lea

În așa-numita muzică clasică a secolului al XVIII-lea, în concepția componistică a lui Haydn, Mozart și Beethoven se perpetuează și își manifestă efectul în continuare idealul sonorității corale vocal-simfonice monumentale, moștenite din baroc. Să ne gândim la cele două oratorii mari de Haydn, la *Requiemul* compus de Mozart, la *Missa Solemnis*, la *Simfonia a IX-a* de Beethoven, și avem în fața noastră noua variantă a sonorității corale mixte. Sonoritatea este mai simplă, devenind tonal deosebit de concentrată. Conducerea vocilor, combinațiile lor au devenit mult mai transparente, utilizarea registrelor – în special la Beethoven – a devenit prea amplificată în scopul expresivității.

Prin intermediul unui fragment din oratoriul *Anotimpurile* de Haydn (1732 – 1809) ilustrăm tehnica alternanței, dialogului blocurilor corale **Sopran - Alt**, respectiv **Tenor - Bas**. În acest efect se evidențiază efectul spațial și coloristic.

Ex. 1 Haydn - *Anotimpurile*, nr. 31, Chor (încheierea a părții) – vezi pag. 141.

O tehnică de „dialog” asemănătoare utilizează Mozart (1756 – 1791) în partea *Confutatis* a *Requiemului*: voci de bărbați și de femei – fenomene pământești și cerești alternează între ele în culoare, în registru.

Ex. 2 Mozart - *Requiem*, *Confutatis* – vezi pag. 142.

Beethoven (1770-1827), în partea de încheiere a *Simfoniei a IX-a* utilizează corul ca simbol al întregii umanități. Cu ajutorul cuvintelor, gândurilor din *Oda bucuriei* de Schiller, Beethoven ridică **vocea umană**, ca o manifestare muzicală situată deasupra oricărui instrument, în culmea expresivității artistice. Descleștează sonoritatea corală – vocile, prin intermediul liniilor melodice, prin repetițiile pe un ton declamat, prin gesticulații vocale amplificate aproape până la strigăt, străbat punctele extreme ale sonorității corale mixte.

Ex. 3 Beethoven - *Simfonia a IX-a*, partea finală (fragment) – vezi pag. 143-144.

Obs. Melodia *Odei bucuriei*, debutând în **unisono** prin deosebita sa simplitate stârnește un efect imnic: este un monument melodic de sine stătător, nu necesită susținere armonică; este o energie concentrată într-o singură idee muzicală, atotcuprinzătoare, expresie a unei forțe spirituale mântuitoare, concepută pentru buzele mulțimilor umane. Muzica corală a secolelor XIX și XX începând de la corurile de operă ale lui Verdi și până la *Carmina burana* de Carl Orff se întoarce frecvent la acest model muzical.

Ex. 1 Haydn - *Anotimpurile*, nr. 31, Chor (încheierea a părții)

156 15 Allegro assai.

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Andante.

27 Vol. 1, 1. ed.

Ex. 3 Beethoven - Simfonia a IX-a, partea finală (fragment)

The image displays a page from a musical score for the final movement of Beethoven's Ninth Symphony. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, strings, and vocal soloists and choir.

Woodwinds: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Kl. Bb), Clarinet in E-flat (Kl. Eb), Bassoon (Fag.), Horn in D (Hrn. (D)), Trumpet in D (Tr. (D)), and Trombone (Pk.).

Strings: Violin (Vl.), Viola (Vi.), Cello (Br.), and Double Bass (Vc. u. Kb.).

Vocal Soloists and Choir: Soprano (Sopran.), Alto (Alt.), Tenor (Tenor.), and Bass (Bass.). The choir (Chor.) is also present.

Lyrics: The lyrics are in German, representing the Schiller poem "Ode to Joy". The visible lyrics include: "Freu-de, schü-ner Göt-ter - fun-ken, Toch-ter aus E - ly - si-um", "Freu-de, schü-ner Göt-ter - fun-ken, Toch-ter aus E - ly - si-um", "Freu-de, schü-ner Göt-ter - fun-ken, Toch-ter aus E - ly - si-um", and "Freu-de, schü-ner Göt-ter - fun-ken, Toch-ter aus E - ly - si-um".

Dynamic Markings: The score includes various dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), *f* (forte), and *pp cresc.* (pianissimo crescendo).

Fl.
Hr.
Tr.
Pk.
Vl.
Vi.

um, wir be - tre - ten feu - er - trun - ken, Mim - li - sche, dein
um, wir be - tre - ten feu - er - trun - ken, Mim - li - sche, dein
um, wir be - tre - ten feu - er - trun - ken, Mim - li - sche, dein
um, wir be - tre - ten feu - er - trun - ken, Mim - li - sche, dein

Fl.
Hr.
Tr.
Pk.
Vl.
Vi.

Bei - lig - tum! Bei - ne Zau - ber bin - den wie - der, was die
Bei - lig - tum! Bei - ne Zau - ber bin - den wie - der, was die
Bei - lig - tum! Bei - ne Zau - ber bin - den wie - der, was die
Bei - lig - tum! Bei - ne Zau - ber bin - den wie - der, was die

Lecția 9

Arta corală a secolului al XIX-lea

Tehnica corală mixtă concentrată pe o singură melodie imnică monumentală își atinge punctul culminant în corurile de operă ale secolului al XIX-lea. În lucrările acestui secol țesătura vocală contrapunctică și armonizarea trece în acompaniamentul instrumental (orchestral). Vocea umană își concentrează mesajul muzical într-o singură linie melodică: în momentul cathartice dispăre orice element ornamental, rămânând doar esența: MELODIA, sonoritatea corală angajându-se în slujba ei. În operele lui Verdi (1813-1901) este un fenomen foarte frecvent această concentrație melodică extremă. Cel mai popular exemplu în acest sens este imnul coral al operei *Nabucco*.

Ex. 1 Verdi - *Nabucco*, fragment coral

CORO DI SCHIAVI EBREI

LARGO

cantabile tutti sotto voce

Va, pen-sie-ro, sull'a-li do-

Va, pen-sie-ro, sull'a-li do-

Va, pen-sie-ro, sull'a-li do-

cantabile sotto voce

p

27

- ra - te;
Va, ti po - sa sui eli - vi, sui
- ra - te;
Va, ti po - sa sui eli - vi, sui
- ra - te;
Va, ti po - sa sui eli - vi, sui

col - li,
O - ve o - lez - za - no te - pi - de e
col - li,
O - ve o - lez - za - no te - pi - de e
col - li,
O - ve o - lez - za - no te - pi - de e

mol - li
L'au - re dol - ci del suo - lo... na -
mol - li
L'au - re dol - ci del suo - lo... na -
mol - li
L'au - re dol - ci del suo - lo... na -

- tal!
Del Gior - da - no... le fi - ve... sa -
- tal!
Del Gior - da - no... le fi - ve... sa -
- tal!
Del Gior - da - no... le fi - ve... sa -

- lu - - ta, Di Sì - on - ne le tor - ri at - ter -
 - lu - - ta, Di Sì - on - ne le tor - ri at - ter -
 - lu - - ta, Di Sì - on - ne le tor - ri at - ter -

- du - ta! Oh membran - za sì ca - ra e... fa -
 - du - ta! Oh membran - za sì ca - ra e... fa -
 - du - ta! Oh membran - za sì ca - ra e... fa -

- ra - te... Oh mia pa - tria sì bel - la e per -
 - ra - te... Oh mia pa - tria sì bel - la e per -
 - ra - te... Oh mia pa - tria sì bel - la e per -

- tal! Ar - pa d'òr dei fati - di - ci
 - tal! Ar - pa d'òr dei fati - di - ci
 - tal! Ar - pa d'òr dei fati - di - ci

sotto voce
pp
 va - - ti, Perchè mu - ta dal sa - li - ce
pp
 va - - ti, Perchè mu - ta dal sa - li - ce
pp
 va - - ti, Perchè mu - ta dal sa - li - ce

sotto voce
pp
 - cen - - di, Ci fa - vel - la del tem - po... che
pp
 - cen - - di, Ci fa - vel - la del tem - po... che
pp
 - cen - - di, Ci fa - vel - la del tem - po... che

ff
 pen - di? Le me-mo - rie nel pet - to... rac -
ff
 pen - di? Le me-mo - rie nel pet - to... rac -
ff
 pen - di? Le me-mo - rie nel pet - to... rac -

sempre pp
 fu! O si - mi - le di So - li - ma al
sempre pp
 fu! O si - mi - le di So - li - ma al
sempre pp
 fu! O si - mi - le di So - li - ma al

- cen - to Che ne infon - da al pa-ti - re... vir -
 - cen - to Che ne infon - da al pa-ti - re... vir -
 - cen - to Che ne infon - da al pa-ti - re... vir -

- tà, Che ne infon - da al pa-ti - re... vir -
 - tà, Che ne infon - da al pa-ti - re... vir -
 - tà, Che ne infon - da al pa-ti - re... vir -

fa - - ti Trag-gi un suo - no di cru - do la -
 fa - - ti Trag-gi un suo - no di cru - do la -
 fa - - ti Trag-gi un suo - no di cru - do la -

- men - to, O t'i spi - ri il Signo - re un con -
 - men - to, O t'i spi - ri il Signo - re un con -
 - men - to, O t'i spi - ri il Signo - re un con -
 29

- tû, Che ne infon - da al pa-ti - re.....vir-

- tû, Che ne infon - da al pa-ti - re.....vir-

- tû, Che ne infon - da al pa-ti - re.....vir-

- tû, al patl - re vir-tù!

- tû, al patl - re vir-tù!

- tû, al patl - re vir-tù!

Din structura centrată melodic a corului mixt, muzica corală a secolului al XIX-lea evoluează în două direcții opuse. Pe de o parte se orientează spre tipul coral **recitativ**, iar pe de altă parte spre structurarea **contrapunctică** pe mai multe voci, având o țesătură armonică complicată. Cităm începutul părții *Libera me* din *Requiemul* lui Verdi. Textul de missă funebră **recitat** pe un acord de *Mi b major*, apoi pe *Re b major* reamintesc efectele **corului recitat**.

Ex. 2 Verdi - *Requiem*, nr. 7, *Libera me*

[illegible]

De asemenea, din *Requiemul* lui Verdi cităm începutul și punctul culminant al fugii părții *Sanctus*, scrise pentru două coruri mixte, ca un exemplu model al mânuirii corului în muzica romantică, reamintind de polifonia barocă.

Ex. 3a Verdi - *Requiem*, *Sanctus* – începutul fugii

126 Allegro.
SOPRANO.
Ho - ly, ho - ly, ho - ly, ho - ly, Lord God of Sab - a - oth,
Sanctus, sanctus, san - ctus, Do - minus De - us Sa - ba - oth,
CONTRALTO.
Ho - ly, ho - ly, San - ctus, sanctus,
SOPRANO. *mf*
Ho - ly, ho - ly, ho - ly, ho - ly,
San - ctus, san - ctus, san - ctus, Do - - -
Allegro. (♩ = 112.)
Heav - en and earth are full of the maj - es - ty
Ple - ni sunt cœ - li et ter ra glo - es - ty
ho - ly, ho - ly, Lord God of Sab - a - oth, Heav - en
san - ctus Do - minus De - us Sa - ba - oth, Ple - ni
TENOR.
Ho - ly, ho - ly, ho - ly,
San - ctus, sanctus, san - ctus,
- - ly, Lord God of Sab - a - oth,
- - mi - nus De - us Sa - ba - oth,
CONTRALTO.
Ho - ly, ho - ly, ho - ly, ho - ly,
San - ctus, san - ctus, san - ctus Do - - - mi -
TENOR.
Ho - ly,
San - ctus,
Heav - en and earth are full of the maj - es - ty
Ple - ni sunt cœ - li et ter ra glo - es - ty
ho - ly, ho - ly, Lord God of Sab - a - oth, Heav - en
san - ctus Do - minus De - us Sa - ba - oth, Ple - ni
TENOR.
Ho - ly, ho - ly, ho - ly,
San - ctus, sanctus, san - ctus,
- - ly, Lord God of Sab - a - oth,
- - mi - nus De - us Sa - ba - oth,
CONTRALTO.
Ho - ly, ho - ly, ho - ly, ho - ly,
San - ctus, san - ctus, san - ctus Do - - - mi -
TENOR.
Ho - ly,
San - ctus,

of Thy glo - ry,
- ri - a tu - a,

and earth are full of the maj - es - ty of Thy
sunt coe - li et ter - ra glo - - - - - ri - a

ho - ly, Lord God of Sab - a - oth, Heav - en and earth are
Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Ple - ni sunt coe - li

BASS. *mf*
Ho - ly, ho - ly, ho - ly, ho - ly, Lord
San - ctus, sanctus, san - ctus, De - mi - nus

God of Sab - a - oth,
De - us Sa - ba - oth,

Lord God of Sab - a - oth,
nus De - us Sa - ba - oth, God of
De - us

ho - ly, ho - ly, ho - ly, Lord God of
san - ctus, san - ctus De - mi - nus De - us

BASS. *mf*
Ho - ly, ho - ly,
San - ctus, san - ctus,

Ex. 3b Verdi - *Requiem, Sanctus* – punctul culminant al fugii

Bless-ed is _____ He, _____
 Be - ne - di - - - ctus, _____

Bless - ed is _____ He that comes, He that comes in the name _____
 Be - ne - di - - ctus qui ve - - nit, qui ve - - nit in no - -

Bless - ed is _____ He _____ that _____ comes in the name of the
 Be - ne - di - - ctus qui _____ ve - nit in no - mi - ne

Bless - ed is _____ He _____ that _____ comes in the name of the
 Be - ne - di - - ctus qui _____ ve - nit in no - mi - ne

Bless - ed is _____ He, _____
 Be - ne - di - - ctus, _____

He, Bless - ed is _____ He, that comes, He that comes in the name _____
 ctus, Be - ne - di - - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no -

He, Bless - ed is _____ He _____ that _____ comes in the name of the
 ctus, Be - ne - di - - ctus qui _____ ve - nit in no - mi - ne

comes in the name of the Lord on high, that comes in the name of the
 ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, qui ve - nit in no - -

Bless - ed — is — He.
Be - ne - di - ctus.

of — the — Lord on — high.
mi - ne — Do - mi - ni.

Lord on — high.
Do - mi - ni.

Lord on — high, — the Lord on high.
Do - mi - ni, — in no - mi - ne.

bless - ed — is — He,
Be - ne - di - ctus,

of — the — Lord on — high, *pp* Bless - ed is — He, —
mi - ne — Do - mi - ni, Be - ne - di - ctus, —

Lord on — high, *pp* Bless - ed is —
Do - mi - ni, Be - ne - di -

Lord on — high, — the Lord on high, in the
Do - mi - ni, — in no - mi - ne, in —

p

Obs. În urma culminației părții, printr-un dialog în *pianissimo*, apoi în *fortissimo* al blocurilor armonice (pe textul *Hosanna in excelsis*), muzica adoptă o structurare omofonă.

Ex. 3c Verdi - Requiem, Sanctus – fragment omofon posterior fugii

The musical score is for a homophonic fragment from Verdi's Requiem, Sanctus. It features vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are in Latin, and the music is marked with dynamics such as *pp dolciss.* and *p*.

Vocal Staves:

- Staff 1: *pp dolciss.*
Heav - - en and - earth are full
Ple - - ni sunt - coe - il et
- Staff 2: *pp dolciss.*
Heav - - en and earth are full
Ple - - ni sunt coe - il et
- Staff 3: *pp dolciss.*
Bless-ed is - - he.
Be - ne-di - - ctus.
- Staff 4: *pp dolciss.*
Bless - ed is - he.
Be - ne - di - - ctus.
- Staff 5: *pp dolciss.*
He, bless - ed is He. Ho - san - - na,
ctus, Be - ne-di - - ctus. Ho - san - - na,
- Staff 6: *pp dolciss.*
name of the Lord on high.
no - mi - ne Do - mi - ni.

Piano Accompaniment:

- Staff 7: *p*
Bless-ed is - - he.
Be - ne-di - - ctus.
- Staff 8: *p*
Bless - ed is - he.
Be - ne - di - - ctus.
- Staff 9: *pp dolciss.*
He, bless - ed is He. Ho - san - - na,
ctus, Be - ne-di - - ctus. Ho - san - - na,
- Staff 10: *pp dolciss.*
name of the Lord on high.
no - mi - ne Do - mi - ni.
- Staff 11: *pp*
name of the Lord on high.
no - mi - ne Do - mi - ni.

Lecția 10

Arta corală a secolului al XX-lea

Muzica secolului XX, în utilizarea corului dezvoltă în continuare cele trei orientări ale secolului al XIX-lea, de multe ori până la extreme. Într-o lucrare a lui Xenakis, din fundalul sonor complicat, corul (de data aceasta cor de copii!) intervine în prim plan printr-un recitativ recto-tono (pe un singur sunet), ca o posibilitate de simplificare extremă a structurării corale.

În *Requiemul* lui Ligeti este caracteristică dizolvarea sonorității orchestrale până la neutralitatea armonică a sonorității de cluster. În *Carmina Burana* de Carl Orff domină însă orientarea unei melodicități concentrate.

Penderecki, în *Lucas Passion (Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam)* utilizează frecvent efectele de recitativ ce se proiectează în sonoritatea vorbirii. Ilustrăm cele trei tipuri principale cu exemple din lucrările menționate de Ligeti, Orff și Penderecki:

Ex. 1 a) Ligeti – *Requiem* ; b) Orff - *Carmina Burana* ; c) Penderecki - *Lucas Passion*

Secolul XX a expus și alte concepții corale în muzica modernă. Pentru început, prin intermediul unei lucrări corale de Debussy (1862-1918), respectiv a unui opus fără text a lui Messiaen, prezentăm concepția sonorității corale impresioniste, omofone, de o melodicitate și un colorit armonic modal, ce se dezvoltă din orientările postromantice.

Ex. 2 a) Debussy - *Trois chansons, Dieu! qu'il la fait bon regarde* ; b) Messiaen - *Vocalize*

Utilizarea corului în muzica **expresionistă** își fixează ca obiectiv în lumea sonoră atonală a dodecafoniei totala independență a vocilor. Citatul scurt extras din *Cantata* lui Webern (1883-1945), în afara „acordurilor” specifice face referire și la tehnica punctualistă.

Ex. 3 A. Webern - *I. Kantate, op. 29*

Privirea de ansamblu a literaturii muzicale corale mixte europene o încheiem cu două lucrări a cappella. Cităm unul dintre fragmentele caracteristice ale lucrării *5 Rechantes* de O. Messiaen (1908-1992) respectiv un **negro spirituals** al muzicii **gospel** ce se reîntoarce la simplitatea finală, ca manifestări extreme pol – antipol ale limbajului muzical, ale tehnicii corale mixte noi.

Ex. 4 a) Messiaen - *5 Rechantes*; b) Deep River – negro spirituals (prelucrare anonimă)

(vezi exemplele muzicale pe paginile următoare)

Ex. 1 a) Ligeti – *Requiem*

3, DE DIE JUDICI SEQUENTIA

Handwritten notes at the top left:

2(4) SUBITO: ARISTATO MOLTO, mit erster Kraft und Aufregung
1-60
4(8) (1-98)

The score is written on multiple staves, including vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Flute, Clarinet, Violin, Viola, Cello, Double Bass, Piano, Percussion). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, clefs, and dynamic markings.

Ex. 1 - b) Orff - *Carmina Burana* ;

23. DULCIS-SIME

3/p *con abbandono* $\text{♩} = 132$ *rit.* *largo* *larghissimo* 139

Sopr. - Solo Dulcissime, ah totam tibi subdo me!

Andr. *Andr.* *Andr.*

PIANIZIO E MILENA

all'oca

24. AVE FORMOSISSIMA

BLANZIFLOR ET HELENA

a tempo

Soprano: vir - go - ri - o - sa,

Alto: vir - go - ri - o - sa,

Tenor: vir - go - ri - o - sa,

Bass: vir - go - ri - o - sa,

rubato

p

a tempo (140)

Soprano: a - - - ve mun - di fu - mi - nar,

Alto: a - - - ve mun - di fu - mi - nar,

Tenor: a - - - ve mun - di fu - mi - nar,

Bass: a - - - ve mun - di fu - mi - nar,

rubato

p

6/p *al tempo* $\text{♩} = 52$ 81

sa, *Blas - xi-flor et He-le-na,*

sa, *Blas - xi-flor et He-le-na,*

rubato *molto allargando* *4/8* *1/2*

c. p. *crescendo*

4/p *6/p* *rit.* *ten.*

Blas - xi-flor et He-le-na, Ve - nus, Ve - nus, Ve - nus ge - ne - ro - sa!

Blas - xi-flor et He-le-na, Ve - nus, Ve - nus, Ve - nus ge - ne - ro - sa!

area, possibile

allacca

Ex. 1 c) Penderecki - *Lucas Passion*

C
Presto possibile

CORI

PPP ---- *sim.*
staccatissimo

I

S
A
T
B

II

S
A
T
B

III

S
A
T
B

Ex. 2 a) Debussy - *Trois chansons, Dieu! qu'il la fait bon regarde*

Charles d'Orleans (1394-1465)

Troppo moderato, sostenuto ed espressivo

Claude DEBUSSY
1862-1918

S
A
T
B

mf *p*

Dieu! qu'il la fait bon re-gar-

Dieu! qu'il la fait bon re-gar-

Dieu! qu'il la fait bon re-gar-

Dieu! qu'il la fait bon re-gar-

der La gra-ti-eu-se bonne et bel-le;

der La gra-ti-eu-se bonne et bel-le;

der La gra-ti-eu-se bonne et bel-le;

Pour les grans biens que sont en ei-le

Pour les grans biens que sont en ei-le

Pour les grans biens que sont en ei-le

Chas-cun est prest de la lou-er. Qui

Chas-cun est prest de la lou-er. Qui

le Chas-cun est prest de la lou-er. Qui

se pourroit d'el-le las-ser? Tous-jours sa beau-té re-nou-

se pourroit d'el-le las-ser? Tous-jours sa beau-té re-nou-

se pourroit d'el-le las-ser? Tous-jours sa beau-té re-nou-

vel-le, Dieu qu'il la fait bon re-gar-der, La gra-ci-

le Dieu qu'il la fait bon re-gar-der, La gra-ci-

re-gar-der, La gra-ci-

13 vel-le, La gra-ci-

eu-se bonne et bel-le! rar de ça, ne da là, la

eu-se bonne et bel-le! rar de ça, ne da là, la

eu-se bonne et bel-le! Par de ça, ne da là, la

16 eu-se bonne et bel-le! Par de ça, ne da là, la

mer Ne scay da-me ne da-moi- sel-le Qui soit en

mer Ne scay da-me ne da-moi- sel-le Qui soit en

mer Ne scay da-me ne da-moi- sel-le

19 mer Ne scay da-me ne da-moi- sel-le Qui soit en

tous bien par - fais tel - le. C'est ung
In rilievo
 tous bien par - fais tel - le. C'est ung
 Qui voit en tous bien par - fais tel - le. C'est ung
In rilievo
 tous bien par - fais tel - le. C'est ung

Più lento
 son - ge que d'i pen - ser: Dieu! qu'il la fait bon re - gar -
 son - ge que d'i pen - ser: Dieu! qu'il la fait bon re - gar -
 son - ge que d'i pen - ser: Dieu! qu'il la fait bon re - gar -
 son - ge que d'i pen - ser: Dieu! qu'il la fait bon re - gar -

der! Dieu! qu'il la fait bon re - gar - der!
 der! Dieu! qu'il la fait bon re - gar - der!
 der! Dieu! qu'il la fait bon re - gar - der!
 der!

Ex. 2 b) Messiaen – Vocalize

The musical score is for a vocal exercise titled 'Vocalize' by Olivier Messiaen. It is written for four vocal parts (C, A, T, B) and piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score consists of six systems of music. The vocal parts are marked with 'V' for vocal. The piano accompaniment includes various dynamics such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo), as well as articulation marks like *sfz* (sforzando) and *dim.* (diminuendo). The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The vocal parts have a melodic line with some intervals marked with 'x'.

Ex. 3 A. Webern - *I. Kantate*, op. 29

rit. wieder tempo, doch ganz ruhig beginnend

48 49 50

Fl.

Ob.

Kl.

Bass-Kl.

Hr.

Trp.

Pns.

Hrt.

Cel.

Sopr.

Alt.

Ten.

Bass.

1. Og.

2. Og.

Br.

Vic.

und auch die blas - se - ren Bil - der zum
Al - so die faint - er im - age in

die blas - se - ren Bil - der
Al - so die faint - er im - age

ge - stor - hen;
the word's might?

und auch die blas - se - ren Bil - der
Al - so the faint - er im - age

stor - hen;
word's might?

und auch die blas - se - ren Bil - der
Al - so the faint - er im - age

rit. wieder tempo, doch ganz ruhig beginnend

ohne Dpt. Solo

ohne Dpt. Solo

ohne Dpt. Solo

Fl. S1 S2 S3 poco

Ob.

Kl. cresc.

Bass-Kl. sf cresc.

Ha. Dpf. end m. Dpf. molto

Trp. molto

Pon.

Hrfl.

Col. cresc.

Sopr. cresc.

Sie- gel des Spektrums ge- schnei- zen.
met- ed as seal of the spec- trum.

Alt. cresc.

zum Sie- gel des Spektrums ge- schnei- zen.
is met- ed as seal of the spec- trum.

Ten. cresc.

zum Sie- gel des Spektrums ge- schnei- zen.
is met- ed as seal of the spec- trum.

Bass. cresc.

zum Sie- gel des Spektrums ge- schnei- zen.
is met- ed as seal of the spec- trum.

1. Olg. poco

2. Olg. poco

Br. poco

Vcl. Alle. ohne Dpf. poco

Ex. 4 a) Messiaen - 5 Rechantes

This musical score is for a piece titled "5 Rechantes" by Olivier Messiaen. It is arranged for a choir of five voices (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and piano accompaniment. The score is written in 2/4 time and features a complex, rhythmic melody. The vocal parts are labeled as follows:

- 1^{re} Sopr.
- 2^e Sopr.
- 3^e Sopr.
- 1^{er} Contr.
- 2^e Contr.
- 3^e Contr.
- 1^{er} Tén.
- 2^e Tén.
- 3^e Tén.
- 1^{er} Basse
- 2^e Basse
- 3^e Basse

The score is divided into three systems, each containing four measures. The vocal parts are written in treble and bass staves, while the piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass staves). The lyrics "Ha" are written below the vocal staves, indicating the vocalists' part in the piece. The piano accompaniment features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, and a strong harmonic structure. The overall style is characteristic of Messiaen's music, with its intricate rhythms and rich harmonic language.

This page contains a musical score for a choir, consisting of 12 staves. The parts are arranged as follows from top to bottom:

- 1st Sopr.** (Soprano)
- 2nd Sopr.** (Soprano)
- 3rd Sopr.** (Soprano)
- 1st Contr.** (Contralto)
- 2nd Contr.** (Contralto)
- 3rd Contr.** (Contralto)
- 1st Ten.** (Tenor)
- 2nd Ten.** (Tenor)
- 3rd Ten.** (Tenor)
- 1st Basse** (Bass)
- 2nd Basse** (Bass)
- 3rd Basse** (Bass)

The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. Each staff begins with a treble or bass clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The lyrics "Ha" are written below the notes on each staff, indicating a vocal exercise or a specific part of a song. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

175

Coda
Lent

1^{re} Sopr.
2^e et 3^e Sopr.
1^{re} Contr.
2^e Contr.
3^e Contr.
1^{er} Tén.

tous les phil...tres sont bus ce soir

(simple et caressant)

1^{re} Soprano Solo

1^{re} Sopr.
2^e et 3^e Sopr.
1^{re} et 2^e Contr.
3^e Contr.
1^{re} et 2^e Tén.
3^e Tén.
1^{re} Basse
2^e Basse

Ha - en - cor
Ha
um
ou
en - cor
ou

Ex. 4b) Deep River – negro spirituals (prelucrare anonimă)

Lento

S
A

T
B

Deep Riv- er, my home is o- ver Jor- dan.

5 Deep Riv- er, Lord, I want to cross o- ver in- to camp ground. FINE

9 O don't you want to go to that gos- pel feast, That

13 prom- ised land, where all is peace? Da Capo al Fine

Test de autoevaluare

Prezentați etimologia cuvântului **cor**.

Rezumatul unității de învățare

Unitatea de învățare prezintă problematicile corului – etimologia lui, precum și cele două posibilități de exprimare ale acestuia, vorbit și corul propriu-zis. Arta corală este prezentată și prin exemple reprezentative pornind de la epoca Ars Nova și ajungând până în secolul al XX-lea.

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare

La originea lui cuvântul grecesc CHOROS a însemnat loc de dans. Denumirea s-a referit însă și la grupul care dansa și cânta. Cuvântul CHOREA semnifică un dans în cerc. CHOREOGRAPHIA, denumire aflată în uz și în zilele noastre se referă la sistemul mișcărilor de dans, la planul acestora precum și la notația lor. Din cuvântul grecesc CHOROS provine denumirea de azi a formației de cânt: COR (în limba italiană CORO; în franceză CHOEUR; în germană CHOR; în engleză CHOIR).

Lucrare de verificare nr. 3

Realizați un referat cu subiectul *Arta corală a secolului al XX-lea*.

Lucrarea va fi predată tutorei disciplinei. Punctajul va ține cont de structurarea logică a lucrării – 3 puncte, originalitatea abordării – 3 puncte, cât și de complexitatea elementelor prezentate – 3 puncte. Se acordă un punct din oficiu.

Bibliografie minimală

1. EISIKOVITS, Max, *Introducere în polifonia vocală a secolului XX. Prelucrarea corală a folclorului*, Editura muzicală, București, 1976.
2. RÎPĂ, Constantin, *Teoria superioară a muzicii, sisteme tonale*, vol. I, Academia de muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1986.
3. VIERU, Anatol, *Cartea modurilor. De la moduri, spre un model al gândirii muzicale intervalice*, Editura Muzicală, București, 1980.

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 4

- ARTA CORALĂ ROMÂNEASCĂ -

Cuprins:

Obiectivele unității de învățare.....	178
Lecția 1 – Arta corală românească – Tudor Jarda.....	179
Lecția 2 - Arta corală românească – Sigismund Toduță.....	187
Lecția 3 - Arta corală românească – George Enescu.....	203
Lecția 4 - Arta corală românească – heterofonia, sonorități cluster.....	208
Rezumatul unității de învățare nr. 4.....	214
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare.....	214
Lucrare de verificare nr. 4.....	214
Bibliografie minimală.....	214

Obiectivele unității de învățare nr. 4

În urma parcurgerii unității de învățare nr. 4 – **Arta corală românească** – veți dobândi următoarele competențe:

- ◆ veți cunoaște arta corală românească în creația compozitorilor Tudor Jarda, Sigismund Toduță, George Enescu
- ◆ veți aprofunda tipologiile de scriitură corală

Lecția 1

Arta corală românească – Tudor Jarda

Privirea de ansamblu istorică de până acum a literaturii corale mixte (Lecțiile 1-10) ne-a oferit o privire interioară și în multitudinea problemelor tehnice și a soluțiilor acestora. În ceea ce urmează (Lecțiile 11-14) vine rândul prezentării principalelor orientări ale muzicii corale moderne autohtone. Pentru început studiem muzica corală mixtă a orientării folcloristice. Ca urmare a vastelor culegeri de cântece populare și a publicării tipărite a materialului, în muzica modernă a Europei centrale și de est a secolului XX prelucrarea cântecelor și textelor populare au ajuns în centrul preocupării generale. Influența ei valabilă până în zilele noastre este demonstrată de multitudinea prelucrărilor folclorice post moderne, și în cadrul acestora a corurilor mixte. Cântecul popular, pentru regiunea noastră geografică înseamnă același lucru ceea ce însemna de exemplu coralul protestant pentru Bach, sau coralul gregorian pentru compozitorii acelor timpuri. Există compozitori care și-au destinat marea majoritate a creației lor, implantării muzicii populare în creațiile muzicale culte și în cadrul acestora în muzica corală. Atitudinea creativă centrată asupra corului a luat naștere nu numai din deschiderea spre cântecul popular, ci și din dorința de a plasa accentul artistic pe puterea expresivă a vocii umane, în opoziție cu caracterul extremist instrumental al muzicii moderne. În această ordine de idei, dintre creatorii autohtoni Tudor Jarda s-a adâncit cel mai consecvent în renașterea modernă a muzicii corale. Volumele lui de coruri reprezintă expuneri consecvente ale unui tip de metodică componistică, pornind de la cea mai simplă tehnică corală până la soluțiile structurale și sonore cele mai complexe. Prin intermediul celor câteva citate prezentate în acest context putem oferi doar viziuni fugitive din preocupările creatoare ale compozitorului.

În literatura muzicală corală sunt foarte rare corurile mixte concepute la două voci. Tudor Jarda este unul dintre aceia care au reînnoit această variantă de gen. În colecția *Pe-un picior de munte* găsim chiar și trei coruri cu structurarea vocală **Sopran - Alt – Tenor - Bas**. Dintre acestea am ales scurta lucrare intitulată *Ceteraș cu strune bune*.

Ex. 1 Tudor Jarda - *Pe-un picior de munte - Ceteraș cu strune bune*

Allegro ♩ = 140

S.A.

1. *Dna-gu - mi-i mi - e-a ju - ca, Cînd îmi zi-ce ce - te - ra.*
 2. *Ce - te - rui-ca-i de stru - jan, Poa - te zi-ce în - c-un an.*
 3. *Ce - te - ra și min-dru - ța. A - lea-mi mîn-că vi - a - ța.*

T.B.

mp

Ce - te - ras cu stru - ne bu - ne, Du - ce - mas cu ti - ne - n lu - me.
Pa - gu - bă că-s lă - tu - rean, - Să mai pot ju - ca un an.
Ce - te - ra și min - dri - le, - A - lea-mi mîn-că zi - le - le. -

Ce - te - ras cu stru - ne bu - ne.
Pa - gu - bă că-s lă - tu - rean - nu.
Ce - te - ra și min - dri - le, mîi,

mf

Ce - te - ras cu stru - ne bu - ne, Du - ce - mas cu ti - ne - n lu - me.
Pa - gu - bă că-s lă - tu - rean, da, Să mai pot ju - ca un an.
Ce - te - ra și min - dri - le, da, A - lea-mi mîn-că zi - le - le. -

Ce - te - ras cu stru - ne bu - ne, Du - ce - mas cu
Pa - gu - bă că-s lă - tu - rean, da, Să mai pot ju -
Ce - te - ra și min - dri - le, da, A - lea-mi mîn-că

fi - ne - n lu - me. Ce - te - ras cu stru - ne bu - ne, Du - ce - mas
ca un an. - Pa - gu - bă că-s lă - tu - rean, Să joc un an.
zi - le - le. - Ce - te - ra și min - dri - le, da, zi - le - le.

Obs. La început melodia primește un acompaniament ostinato, după care urmează o secțiune cu structură vocală imitativă în spiritul unei elaborări de la simplu la complex.

În majoritatea corurilor concepute pe trei voci autorul utilizează structura **Sopran Alt – Tenor - Bas**. Corul *Mă dusei pe lîng-un rîu* este o prezentare melodică simplă ce se construiește pe sunet de pedală dublu, ceea ce se întregeste într-un mic cor de 10 măsuri prin intermediul unei cadențe alcătuite dintr-un șir de acorduri modale.

2a) Mă dusei pe lâng-un râu

182

O structură asemănătoare are și corul intitulat *Bade de la secerat*. Această structură se întindește cu imitație.

2b) *Bade de la secerat*

Donit

Soprano (S):

1. Ba-de de la se-ce — rat, — mǎi,
2. Și mi-ai spus că mi-i lu — o, — mǎi,
3. De toam-na a și tre — cut, — mǎi,
4. Nu-i ni-mic, ba-de, ni — mic, — mǎi,
5. Și-i ve-ni pe lîn-gă — riu, — mǎi,

Alto (A):

1. Ba — de
2. Ba — de
3. Ba — de
4. Ba — de
5. Ba — de

Tenor Bass (TB):

1. Ba-de de la se-ce — rat, —
2. Și mi-ai spus că mi-i lu — o, —
3. De toam-na a și tre — cut, —
4. Nu-i ni-mic, ba-de, ni — mic, —
5. Și-i ve-ni pe lîn-gă — riu, —

Chorus:

Ba-de de la se-ce —	rat,	Tot cu vor — ba	mai pur-let, mǎi,
Și mi-ai spus că mi-i lu —	a,	Nu-ma să vi —	nă toam-na, mǎi,
De toam-na a și tre —	cut,	Ba-de lu n-ai	mai ve-nit, mǎi,
Nu-i ni-mic, ba-de, ni —	mîc,	Ti-a fi dor și	fi-e-un pic, mǎi,
Și-i ve-ni pe lîn-gă	riu	D-a-tunci a fi	prea lîn-ziu, mǎi,

Final Chorus:

mǎi, Ba-de de la se-ce — rat,
mǎi, Și mi-ai spus că mi-i lu — o,
mǎi, De toam-na a și tre cut,
mǎi, Nu-i ni-mic, ba-de, ni — mic,
mǎi, Și-i ve-ni pe lîn-gă riu.

Din corul intitulat *Hop, țup, țup* se evidențiază forma tristrofică cu coda, precum și cele două măsuri de încheiere cu efectele lui coloristice.

2c) *Hop, țup, țup*

Divace $\text{♩} = 160$

mf

S

1. *Hop, țup, țup, de-a -* *bea mă duc,* *de-a- bea mă duc,*
 2. *Hop, țup, țup, de-a -* *bea mă trag,* *de-a- bea mă trag,*
 3. *Am un dră-guț* *cît un ied,* *ma-re cît un ied,*

A

1. *Hop, țup, țup, de-a -* *bea mă duc,* *de-a- bea mă duc,*
 2. *Hop, țup, țup, de-a -* *bea mă trag,* *de-a- bea mă trag,*
 3. *Am un dră-guț* *cît un ied,* *ma-re cît un ied,*

T.B.

FINE

Pi - nă la um- bra de nuc, *um - bra de nuc,*
Pi - nă la um- bra de fag, *um - bra de fag,*
Cînd îl las în hol-dă-l pierd, *de-n hol-dă-l pierd.*

Pi - nă la um- bra de nuc, *um - bra de nuc,*
Pi - nă la um- bra de fag, *um - bra de fag,*
Cînd îl las în hol-dă-l pierd, *de-n hol-dă-l pierd.*

f

Pin' la min-dra- s-o să- rut.
Pin' la do-ru' ca- re-l trag.
Nu știu ce i-aș da să - creas-că,

Min-dra s-o să- rut.
Do-ru' ca- re-l trag,
Ce i-aș da să creas - că,

p

Că n-am fost la ea de mult - N-am fost de mult
Ca- re-l trag, ca - re mi-e drag - Ca- re mi-e drag.
Să-l las în hol - dă să pas-că Nu știu - zău.

Că n-am fost la ea de mult - N-am fost de mult
Ca- re-l trag, ca - re mi-e drag - Ca- re mi-e drag.
Să-l las în hol - dă să pas-că Nu știu - zău.

N-am fost de mult
Ca- re mi-e drag

A nai da, a - nai da
 Hop, tup, tup, de-a - bea mă duc -
 A nai da, a - nai da

A nai da, a - nai da.
 Pi - nă la frun - za de nuc.
 A nai da, a - nai da.

Da Capo
 al FINE
 strofa 1-a
 fără repet.
 apoi
CODA

CODA poco rit.....

Fe - te - le mă fac bu - tuc
 Fe - te - le mă fac bu - tuc.
 Că de-a-bea pot

să mă duc.
 să mă duc.
 să mă duc.
 să mă duc.

În final, cităm lucrarea corală de o deosebită popularitate, intitulată **Mă luai, luai**.
 Analizați lucrarea din punctul de vedere al armoniei și al soluțiilor contrapunctice.

Ex. 3 T. Jarda - Mă luai, luai

The musical score is arranged in two rows of three systems each. Each system contains three vocal staves (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) with lyrics in Romanian. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1 (Top Left): Marked *Lento*. Lyrics: *Mă lu-ai, lu-ai* (Soprano), *Mă lu-ai, lu-ai* (Alto), *Mă lu-ai, lu-ai* (Tenor/Bass). Dynamics: *ppp*.

System 2 (Top Middle): Lyrics: *Mă lu-ai, lu-ai* (Soprano), *Mă lu-ai, lu-ai* (Alto), *Mă lu-ai, lu-ai* (Tenor/Bass). Dynamics: *ppp*.

System 3 (Top Right): Lyrics: *Mă lu-ai, lu-ai* (Soprano), *Mă lu-ai, lu-ai* (Alto), *Mă lu-ai, lu-ai* (Tenor/Bass). Dynamics: *ppp*.

System 4 (Bottom Left): Lyrics: *Mă lu-ai, lu-ai* (Soprano), *Mă lu-ai, lu-ai* (Alto), *Mă lu-ai, lu-ai* (Tenor/Bass). Dynamics: *ppp*.

System 5 (Bottom Middle): Lyrics: *Mă lu-ai, lu-ai* (Soprano), *Mă lu-ai, lu-ai* (Alto), *Mă lu-ai, lu-ai* (Tenor/Bass). Dynamics: *ppp*.

System 6 (Bottom Right): Lyrics: *Mă lu-ai, lu-ai* (Soprano), *Mă lu-ai, lu-ai* (Alto), *Mă lu-ai, lu-ai* (Tenor/Bass). Dynamics: *ppp*.

De jos a lu-a! de jos a lu-a! De cântă eu-
De jos a lu-a! de jos a lu-a! De cântă eu-
De jos a lu-a! de jos a lu-a! De cântă eu-

Cu o i-le-mul-te De mi-nă mă pînă-ă
Le mai-tă mă du-ă.
din mînă-le Le mai-tă mă du-ă.
din mînă-le Le mai-tă mă du-ă.

Floră în câmpul de flori
Floră în câmpul de flori
Floră în câmpul de flori
Floră în câmpul de flori

Mă lu-a! Mă lu-a! Mă lu-a!
Cu se-că-nă-nă-nă
Cu se-că-nă-nă-nă
Cu se-că-nă-nă-nă

Mă-nă în mînă-nă-nă
Mă-nă în mînă-nă-nă
Mă-nă în mînă-nă-nă
Mă-nă în mînă-nă-nă

Le hăi de gră.
Joi de di-mi-nă-nă
Joi de di-mi-nă-nă
Joi de di-mi-nă-nă

Lecția 2

Arta corală românească – Sigismund Toduță

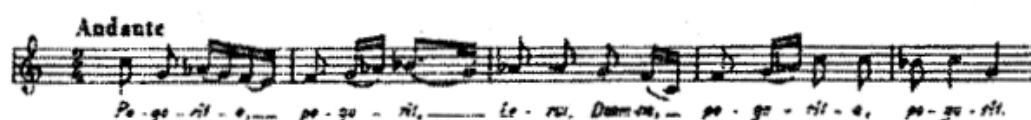
În creația lui Sigismund Toduță primesc de asemenea un rol deosebit corurile a cappella, și în cadrul lor lucrările pentru cor mixt. Volumul *15 Coruri mixte* (Caietul III) conține prelucrări de cântece populare concepute monumental pe numeroase voci. Acest microcosmos coral reprezintă un real tezaur al soluțiilor de tehnică corală și de expresivitate muzicală.

Ciclul se caracterizează printr-o armonizare îndrăznească, o structurare polifonică evoluată, lucrările constituind un lung șir de soluții formale deosebit de variate.

Primul cor se construiește pe o temă de passacaglia¹, având o secțiune de mijloc imitativă. Coda în tempo *Adagio* reprezintă una dintre cele mai vechi soluții ale gândirii armonice modale moderne.

Ex. 1 S. Toduță - *15 Coruri mixte, Pogorît-a, pogorît*

Melodia de bază:



Prelucrarea:

¹ Vezi și Corul nr. 7

esitando *a tempo*

S. *Le - roi, se - ga - ril* *Dum - ne - azu - tu*

A. *Le - roi, Dum - ne, Fe - go - rit - a* *se - ga - ril*

T. *Dum - ne*

cresc. *pochiss. animando* *rit.*

S. *Fe - tral stant, Le - roi, Dum - ne, Dum - ne - azu - tu* *Fe - tral stant,*

A. *quasi m. cresc.* *Dum - ne - azu - tu* *Fe - tral stant,*

T. *cresc.* *azu - tu Fe - tral stant, Fe - tral stant,*

a tempo *poco f* *rit. assai*

S. *Co - si ve - ri - ta - ti* *Co - si ve - ri - ta - ti* *Co - si ve - ri - ta - ti*

A. *Co - si ve - ri - ta - ti* *Le - roi, Dum - ne, Le - roi, Dum - ne,*

T. *Co - si ve - ri - ta - ti* *Le - roi, Dum - ne,*

B. *Co - si ve - ri - ta - ti* *Co - si ve - ri - ta - ti*

un poco meno mosso *♩ = 84*

S. *De - fac dum - ni, Le - roi, Dum - ne, cu - ie - ba -*

A. *De - fac dum - ni, Le - roi, De - fac dum - ni, dum*

T. *De - fac dum - ni, cu - ie - ba -*

B. *De - fac dum - ni, cu - ie - ba -*

meno mosso - 80 *pp*

S. *pp* Și - bo - go - fu

A. *pp* Și - bo - go - fu

T. *pp* Și - bo - go - fu

B. *pp* Și - bo - go - fu

rit. *Adagio* ♩ = 66 *pp molto* *poco rall.*

S. *pp molto* Și - bo - go - fu

A. *pp molto* Și - bo - go - fu

T. *pp molto* Și - bo - go - fu

B. *pp molto* Și - bo - go - fu

Soluțiile de **canon** ale corului nr. 5, precum și utilizarea în mod repetat a corului vorbit (întâi în vocile **Tenor** și **Bas**, apoi în **Sopran – Alt1 - 2**) ca *intermezzo*, imensul acord cluster în *fortissimo* în *Coda*, și imitația *stretto* ce urmează acestuia inaugurează ca operă de artă prelucrarea simplei melodii populare intitulată **Nainte-mi de curți**.

Ex. 1 S. Toduță - *Nainte-mi de curți*

Melodia de bază:

Allegro ♩ = 144

Și - bo - go - fu

Poco allegro

molto leggiero

p *pp*

S. Ha - m - te - re de cor - po, A - tu - re de cor - po, Dai - dom - nu - lui, Do - m - ne,

A.

p *pp*

Ma - cul - eu, cres - cut - eu, Ver - de - un vi - gi - na - ru, Dai - dom - nu - lui, Do - m - ne,

p

Ma - cul - eu, cres - cut - eu, Ver - de - un vi - gi - na - ru, Dai - dom - nu - lui, Do - m - ne,

quasi mf *p*

Do - m - ne, Ver - de vi - gi - na - rie, Gal - ben pal - ti - na - rie, Dai - dom - nu - lui,

p

Ver - de vi - gi - na - rie, Gal - ben pal - ti - na - rie, Dai - dom - nu - lui, Do - m - ne.

♩ = 138

mf *p*

A. Do - m - ne, Sue fru - ză mă - rin - te, Jos um - bră ra - tun - te, Dai - dom - nu - lui, Do - m - ne,

mf

T. Sue fru - ză mă - rin - te, Jos um - bră ra - tun - te, Dai - dom - nu - lui, Do - m - ne,

mf

Sue fru - ză mă - rin - te, Jos um - bră ra - tun - te, Dai - dom - nu - lui, Do - m - ne.

annul mf *p*

A. Ci - ne se um breș - te, Et se o - dih neș - te? Dai dom - nu - lui, Doam - ne.

T. Se um breș - te, se o - dih neș - te? Dai dom - nu - lui, Doam - ne.

B. Se um breș - te, se o - dih neș - te? Dai dom - nu - lui, Doam - ne.

pîu mf

A. Cu - cîș - mă se mie - lu, Miel preș un - gu - re - lu, Dai dom - nu - lui Doam - ne.

T. Miel preș un - gu - re, Dai, Doam - ne,

B. Miel preș un - gu - re, Dai, Doam - ne,

mf

♩ = 132 *cresc.* *rit.*

A. Ci - ne mi - l pri - veș - te, Cînd se o - dih neș - te? Dai dom - nu - lui, Doam - ne.

T. Cînd se o - dih neș - te? Dai dom - nu - lui, Doam - ne.

B. Cînd se o - dih neș - te? Doam - ne.

poco f

ff Improvisando, quasi solenne meno mosso

A. *ff*

T. *quasi f*

B. *f*

Nai-tu im-pi-ri, Nai-tu im-pi-ri, Dei gra-ti gra-tias-re, Dei gra-ti gra-tias-re.

Nai-tu im-pi-ri, Nai-tu im-pi-ri, Dei gra-ti gra-tias-re, Dei gra-ti gra-tias-re.

Tempo I ♩=144

T. *mf*

B. *mf*

Min-dre ti-ne-re, Ver-nic fru-mu-gel' Dai dom-nu-lui, Dom-ne.

Min-dre ti-ne-re, Ver-nic fru-mu-gel' Dai dom-nu-lui, Dom-ne.

T. *mf*

B. *mf*

Nai-te ai schim-bim Ju-pi-ne-se-re, Dai dom-nu-lui, Dom-ne.

Nai-te ai schim-bim Ju-pi-ne-se-re, Dai dom-nu-lui, Dom-ne.

♩=152 *più mf*

A. *più mf*

T. *più mf*

B. *più mf*

Că-ru fr-ar ma-i de Su-fu-ba-mă-rupți, Dai dom-nu-lui, Dom-ne.

Că-ru fr-ar ma-i de Su-fu-ba-mă-rupți, Dai dom-nu-lui, Dom-ne.

$\text{♩} = 160$ quasi *mf*

S. *Su - te de fi - ri - ni, Gal - beni a - bu - ze, Dai dom -*

A. *Doam-ne, Su - te de fi - ri - ni, Gal - beni a - bu - ze, Dai dom - nu - lui,*

A. *Doam-ne, Su - te de fi - ri - ni, Gal - beni a - bu - ze, Dai dom -*

T. *Doam-ne, Su - te de fi - ri - ni, Gal - beni a - bu - ze, Dai dom - nu - lui,*

B. *Su - te de fi - ri - ni, Gal - beni a - bu - ze, Dai dom - nu - lui, Doam-ne;*

Improvisando, ma scorrevole
mf 3 *accel.* 3 *rall.* 3

S. *nu - lui Doam-ne Min-dru-tine-rei din grai îi gră-șe-țe; Min-dru-tine-rei din grai îi gră-șe-țe;*

A. *Doam-ne, Min-dru-tine-rei din grai îi gră-șe-țe; Min-dru-tine-rei din grai îi gră-șe-țe;*

A. *nu - lui, Doam-ne Min-dru-tine-rei din grai îi gră-șe-țe; Min-dru-tine-rei din grai îi gră-șe-țe;*

T. *Doam-ne, **fp***

B. ***fp***

Te!

Tempo I ♩ = 144

T. *mf* *mf*
 Hăi - ta - te m - pă - ra - te, Do, cu noi schim-ba... Ju - pi - nea - se mea...

B.
 Hăi - ta - te m - pă - ra - te, Do, cu noi schim-ba... Ju - pi - nea - se mea...

T. *mf*
 schim-ba... Ju - pi - nea - se mea!

B. *più mf*
 Că-ți eu de-ai vrea, Ești cu bini răi - năși, Dai dom-nu - lui, Doam-ne,

A. *più mf*
 Ju - pi - nea - se ta, Fi - c-n

T. *più mf*
 Ju - pi - nea - se ta Fi - c-n

B. *più mf*
 Su - te de - fra - năși, Ești bini a - bru - zăi, Căci alți ce ni dai

A. *p*
 cu - sa te! Dai dom - nu - lui, Doam-ne.

T. *p*
 cu - sa te! Dai dom - nu - lui, Doam-ne.

B. *p*
 Ju - pi - nea - se ta... Ești cu - se ta! Dai dom-nu - lui, Doam-ne.

♩ = 152 poco f

S. *Ju - pi - ter - so - mas Fi - en - te - se mas. Dai dom - nu - lui, Doam-ne.*

A. *Ju - pi - ter - so - mas Fi - en - te - se mas. Dai dom - nu - lui, Doam-ne.*

T. *Ju - pi - ter - so - mas Fi - en - te - se mas. Dai dom - nu - lui, Doam-ne.*

B. *Ju - pi - ter - so - mas Fi - en - te - se mas. Dai dom - nu - lui, Doam-ne.*

S. *In ro - chi - e creu - ta. Zari de din - mi - na - ta, Dai dom - nu - lui, Doam-ne.*

A. *In ro - chi - e creu - ta. Zari de din - mi - na - ta, Dai dom - nu - lui, Doam-ne.*

T. *In ro - chi - e creu - ta. Zari de din - mi - na - ta, Dai dom - nu - lui, Doam-ne.*

B. *In ro - chi - e creu - ta. Zari de din - mi - na - ta, Dai dom - nu - lui, Doam-ne.*

♩ = 160 poco ff

S. *Se scoa - ra - sa - ri - je - te - de ce - sa. Dai dom - nu - lui, Doam-ne.*

A. *Se scoa - ra - sa - ri - je - te - de ce - sa. Dai dom - nu - lui, Doam-ne.*

T. *Se scoa - ra - sa - ri - je - te - de ce - sa. Dai dom - nu - lui, Doam-ne.*

B. *Se scoa - ra - sa - ri - je - te - de ce - sa. Dai dom - nu - lui, Doam-ne.*

ff

S. *Da!*

A. *e de ca! Dai dom - nu - i, Dom - ne,*

T. *e de ca! Dai dom - nu - i, Dom - ne,*

B. *ff* *ni - su - pe - rio - re ta - fa - lo e de ca! Dai dom - nu - i, Dom - ne,*

muovendo assai, quasi gridando

S. *ff* *Dai dom - nu - i, Dom - ne, Dai dom - nu - i, Dom - ne, Dai dom - nu - i, Dom - ne, bocca chiusa*

A. *ff* *Dai dom - nu - i, Dom - ne, Dai dom - nu - i, Dom - ne, Dai dom - nu - i, Dom - ne, bocca chiusa*

T. *ff* *Si te re - se - les - te, Si te re - se - les - te, Si te re - se - les - te, Si te re - se - les - te,*

B. *ff* *Si te re - se - les - te, Si te re - se - les - te, Si te re - se - les - te, Si te re - se - les - te,*

Tempo I ♩ = 144

quasi parlando *rall.*

A. *ff* *Si te re - se - les - te, re - se - les - te, Ci co - sta - di no - sta - re - fe, quasi parlando*

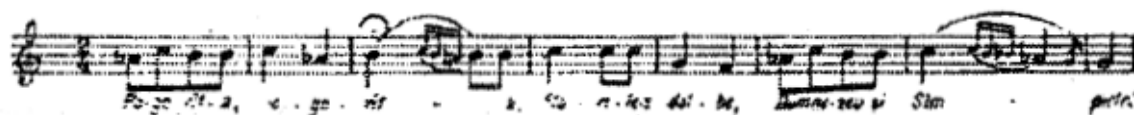
T. *ff* *Si te re - se - les - te, re - se - les - te, Ci co - sta - di no - sta - re - fe, quasi parlando*

B. *ff* *Si te re - se - les - te, re - se - les - te, Ci co - sta - di no - sta - re - fe, quasi parlando*

Lucrarea corală nr. 10 este caracterizată prin mixturi armonice, „fauxbourdon” de intervale și acorduri paralele, precum și prin energia sonoră unificatoare a unor sunete de pedală prelung ținute (stâlpi de susținere tonali). În măsurile de încheiere structura vocilor se divide în 9 – 10 voci.

Ex. 3 S. Toduță – *Pogorît-a, pogorît-a*

Melodia de bază:



Prelucrarea:

Comodo J-80

pp assai

A. *pp* *assai*

S. *pp*

A. *pp*

J-84

S. *pp*

A. *pp*

J-86

S. *p*

A. *p*

molto p

The image shows a musical score for a choral work. It includes a single staff for the basic melody and a multi-staff arrangement for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The score is marked with dynamics like *pp* (pianissimo) and *p* (piano), and includes tempo markings like 'Comodo' and 'molto p'. The lyrics are in Romanian and are repeated across the staves.

p *mp*

J = 88

S. *dal - be. Cînd te e - rau la un to - cu. la un to - cu, la mij -*

A. *dal - be. Cînd te e - rau la un to - cu. la un to - cu, la mij -*

ri - les dal - be, Pe u - ri - tî. la un to - cu, la mij -

S. *to - cu, la ca - so ba - ga - tu - lui.*

A. *to - cu, Fi - ri - le - s dal - be. la ca - so ba - ga - tu - lui.*

J = 92 *f*

S. *Bu - nă zi - ca, ca - meni bun, Fi - ri - les dal - be, A - verî prin - zui preu bo - gî?*

A. *Bu - nă zi - ca, ca - meni bun, Fi - ri - les dal - be, A - verî prin - zui preu bo - gî?*

T. *Prin zui bo - gî.*

mp *piu mf*

S. *Nu-i de dal, Nu-i de dal, Nu-i de dal.*

A. *Prin - zui nos - tru nu-i de dal, Fi - ri - le - s dal - be, Prin - zui nos - tru*

T. *Prin - zui nos - tru nu-i de dal, Fi - ri - le - s dal - be, Prin - zui nos - tru*

S. *mf*
 de del! No-i de voi,
 A. *poco f*
 noi de del! Prin-sul nos-tru noi de voi, Flo - ri - les del - be,
 T. *poco f*
 noi de del! Prin-sul nos-tru noi de voi, Flo - ri - les del - be,
 B. *poco f*
 noi de del! Prin-sul nos-tru noi de voi, Flo - ri - les del - be.

S. *poco rit.*
 Ci de ea - men! mari ca noi.
 A. *poco rit.*
 Ci de ea - men! mari ca noi.
 T. *poco rit.*
 Ci de ea - men! mari ca noi.
 B. *poco rit.*
 Ci de ea - men! mari ca noi.

T. *poco p*
 Pe u - li - tă, pe du - li - tă,
 B. *poco p*
 Pe u - li - tă, pe du - li - tă,
 B. *poco p*
 Pe u - li - tă, pe du - li - tă,

T. *quasi mf*
 Flo - ri - les del - be. Cind ie e - rau la un loc, La un lo - cu, la mij -
 B. *quasi mf*
 Flo - ri - les del - be. Cind ie e - rau la un loc, La un lo - cu, la mij -
 B. *p*
 Flo - ri - les del - be. Cind ie e - rau la un loc, La un lo - cu, la mij -

j-92

S. *mf* Bu - na zi - va.

A. *mf* Bu - na zi - va.

T. lo - cu, fio - ri - le-s del - be. la co - sa sa - ra - cu - to. *poco p*

B. lo - cu fio - ri - le-s del - be. la co - sa sa - ra - cu - to. *poco p* No - roc

lo - cu fio - ri - le-s del - be. la co - sa sa - ra - cu - to. *poco p* No - roc

S. bu - na zi - va! fio - ri - le-s del - be. No - roc bu - na zi - va! bu - na zi - va!

A. bu - na zi - va! fio - ri - le-s del - be. No - roc bu - na zi - va! bu - na zi - va!

T. bu - na zi - va! fio - ri - le-s del - be. No - roc bu - na zi - va! bu - na zi - va!

B. bu - na zi - va! fio - ri - le-s del - be. No - roc bu - na zi - va! bu - na zi - va!

S. *poco f* A - ve - te prin - zui del - be. A - ve - te prin - zui

A. *poco f* A - ve - te prin - zui del - be. A - ve - te prin - zui

T. *poco f* A - ve - te prin - zui del - be. A - ve - te prin - zui

B. *poco f* A - ve - te prin - zui del - be. A - ve - te prin - zui

1-80

più f

S. *sù!* *prin* *zim!*

più f

A. *zim!* *fra - ti - la noi* *sù!* *prin* *zim!*

più f

T. *zim!* *fra - ti - la noi* *sù!* *prin* *zim!*

più f

B. *fra* *sù!* *prin* *zim!*

Impozanta serie este încheiată de trei *Egloge*.

Prima lucrare prescrie vocile de **T – B** pentru intonarea melodiei deosebit de ornamentate. Cea de a doua și a treia *Eglogă* utilizează într-un cadru sonor deosebit de evoluat și modern materialul armonic și efectele contrapunctice utilizate deja în corurile anterioare. În final, cităm măsurile de încheiere ale *Eglogei nr. 2*, cu scopul prezentării imitației stretto a vocilor **Sopran 1 - 2 – Tenor 1 - 2**.

Ex. 4 S. Toduță - *Egloga 2*

The musical score for 'Egloga 2' by S. Toduță is presented in three systems. The first system, marked 'Tempo 1 molto tranquillo' and 'mf mass colore', shows the Soprano (S.) and Tenor (T.) parts with the lyrics 'Te-ai tre-ce sea-ra pe lu-nă.' The second system, marked 'poco rit.' and 'p', continues the vocal lines. The third system, marked 'meno mosso quasi pp' and 'rall.', shows the vocal parts with 'estinto' markings, indicating a fading effect. The lyrics 'Te-ai tre-ce sea-ra pe lu-nă.' are repeated across the systems.

Obs. Arpegiul acordului de cvartă al capului de temă al imitației anticipează armoniile aparte ale măsurilor de încheiere și simultaneitatea **re y / Mi b major** a acordului de încheiere. Autorul utilizează și sunetele cele mai grave ale vocii de tenor: **re – do – sib**, aceasta fiind înlesnită de dinamica *mezzoforte*, respectiv *piano*.

Lecția 3

Arta corală românească – George Enescu

Sonoritățile corale ale operei *Oedipe* de George Enescu reevocă de asemenea manifestări muzicale străvechi. Pe de o parte reînvie personajul principal al tragediei grecești – CHOREOS – utilizând instrumentarul muzicii secolului XX. Pe de altă parte, prin structurile sale melodice, prin instrumentarul său specific al formulelor ritmice iluminează cele mai adânci straturi ale culturii populare.

Cântul solo se desprinde din această străveche materie muzicală – întruchipată de cor, urmând să se reîntoarcă în același cadru.

Această **muzică străveche** se manifestă cu o putere elementară în opera lui Enescu: astfel, în fața noastră se naște melodia din intonația vorbirii; de asemenea, asistăm și la procesul de transformare al îndemnului sonor ce izbucnește din adâncul sufletului, în cuvinte rostite. Pentru auditor se derulează aici organizarea sonoră cosmică a unui material muzical ce fluctuează continuu.

Genul CORULUI DE OPERĂ îl avem în evidența evoluției istoriei muzicii începând de la cele două capodopere ale lui Mussorgski – *Boris Godunov* și *Hovanscina*. Opera *Oedipe* de George Enescu poate fi de asemenea atașată acestei linii de evoluție muzicală. Corul primește o importanță dramaturgică amplificată, aceasta determinându-i rolul dramatic, precum și caracterul sonor sub formă de bloc, monolitic.

Privirea de ansamblu istorică muzicală asupra tehnicii corale mixte o încheiem cu câteva citate corale din opera lui Enescu.

Ex. 1 George Enescu - *Oedipe*

LES TERRES THÉBAÏNES
avec les Chœurs.

Un poco più sostenuto (♩=60) sost. di più - pes. (♩=65) tutta forza

Gloi re au Roi des Thé bains!

Gloi re au Roi des Thé bains!

180 Un poco più sostenuto (♩=60) sost. di più - pes. (♩=65) tutta forza

Sonoritate acordică monolitica

senza rigore *marc.* *nost. - di -* (♩ = 44)

senza rigore *marc.* *nost. - di -* (♩ = 44)

Molto lento, strascinandosi (♩ = 46)
(Des enfants couronnés de roses arrivent précédant ymb., d'acier)
Jocaste, dans chaque main aux petits cymbales. *molto sost.*
Les Enfants, frappant ensemble les petits cymbales.

più *LES ENFANTS Sop.* *rall.* *Molto lento, strascinandosi* (♩ = 46)
Hy-mé-née! *molto sost.*

più *rall.* *Molto lento, strascinandosi* (♩ = 46)
(Décompensez) *mf cant. bois cont.* *ff* *molto sost.*

dim *cont.* *mf* *ff* *molto sost.*

C. Basses et Flauto *mf* *ff* *molto sost.*

Ex. 2 George Enescu - Oedipe

allarg. *a T9 largamente* (♩ = 54)
Via d'ŒDIPES *dont le palais*

d'autres FEMMES. *UNE ACTRIS* *Horreur!* *ATTENDAS ACTRES* *TOUTES, cruant* *avec les Sop. des Chœurs*
accusant un palais. *(Sop.)* *Le Roi!* *Le Roi!*

allarg. *a T9 largamente* (♩ = 54)

(♩ = 44) *(♩ = 58)* *(♩ = 44)* *Œdipe pleure, les yeux crevés,
le sang rougissant.*

Ouvrez les por - tes!

*LA FOULE,
vo apercevant Œdipe,
pousse un long cri qui se
transforme rapidement
en un gémissement
trouble.*

(♩ = 44) *(♩ = 54)* *pp < p > ppp* *trouv.*

gémissement trouble. *pp* *gémissement trouble.* *pp* *gémissement trouble.* *pp*

(♩ = 41) *repress* *pp* *scél.* *scél.* *p*

(♩ = 41 un poco rubato) *ŒDIPE parle, librement*

Voyez, Toibains, voyez! Ce sont mes yeux qui coulent sur mes jou - es! Mes yeux ne verront plus

(♩ = 44 un poco rubato) *pp x.r.*

mes malheurs ni mon cri, me! *Je suis si le re - mercier ma mo - re,*

sf tranqu. repress *scél. d'horreur* *sf*

Obs. Sospirando = sunete șoptite exprimate cu semne grafice pentru flageolet.

Ex. 3 George Enescu - *Oedipe*

(Les portes s'ouvrent avec fracas, le fante qui chantait de joie se précipite sur la scène.)

The musical score is written for voice and piano. It consists of several systems of staves. The vocal part is written in a single line, while the piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are in French and describe a scene where doors open with a crash and a character who was singing with joy rushes onto the stage.

Vocal Part:

- First system: *Ah!*
- Second system: *Ou . vrez les por . . . tes!*
- Third system: *Ou . vrez les por . . . tes!*

Piano Part:

- The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes.
- Dynamic markings include *cerca. molto* and *trist. molto*.

Lecția 4

Arta corală românească – heterofonia, sonorități cluster

Prin desăvârșirea cercetării folclorice, prin larga utilizare a tezaurului folcloric, muzica modernă autohtonă a explorat o serie de surse ascunse, prin intermediul cărora a putut readuce la suprafață în cadrul creațiilor din a doua jumătate a secolului XX, și cele mai arhaice și elementare fenomene sonore. În rândul acestora HETEROFONIA a oferit cele mai interesante soluții. Micile deviații ritmice și sonore ale liniilor melodice identice, suprapunerile lor periodice poartă în ele germenii micropolifoniei. Un exemplu demonstrativ în acest sens îl constituie următorul citat muzical, din lucrarea intitulată *Paleomusica* de Vasile Herman. Pe linia melodică **si – do – la – sib – la – sol# – la – sol# – la** prin suprapunerea celor mai variate formule ritmice se desfășoară o oscilație polifonică vie creând un cluster mobil.

Ex. 1 Vasile Herman - *Paleomusica pentru cor mixt, I. Versete*

Poco adagio

S
și să nu o-prești pe ni- meni să nu grăias- că

A
și să nu o-prești pe ni- meni să nu grăias- că

T
și nu o-prești pe ni- meni să nu grăias- că

B
și să nu o-prești pe ni- meni să nu grăias- că

S
sfat ci toate cuvinte-le ale tu- tu vor le primes- te a fi

A
sfat ci toa- te a- le tu- tu vor- le primes- te a fi

T
sfat ci toa- te a- le tu- tu vor le primes- te a fi

B
sfat ci toate cuvinte-le vor le primes- te a fi

bu- ne - iar și pentru cins-tea voas - tră

bu- ne iar și pentru cins-tea voas - tră

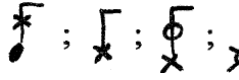
bu- ne iar și pentru cins-tea voas - tră

bu- ne iar și pentru cins-tea voas - tră

8 a tempo

9 Quasi un echo

Obs. Structurarea lineară, pornind de la sunetul *si* evoluează până la *mi*, reîntorcându-se apoi pe sunetul *si*, umplând cadrul sonor **pol – antipol** *la – mib* cu un frează melodic.

Lucrarea *Scene nocturne* de Anatol Vieru, scrisă pentru două coruri mixte debutează de asemenea prin sonoritate cluster și structurare heterofonică. Începând de la partea a doua sonoritatea pur muzicală este schimbată de vorbire, aceasta extinzându-se de la sunetul vorbit cu înălțime stabilită, până la vorbirea normală, și de la țipăt până la sunetele soptite și pe cale de a se stinge ( ; etc)

Ex. 2 Anatol Vieru - Scene nocturne (ex. 2a, b, c)

a)

♩ = 60 *pp sempre*

CORUL I
S. *li - p - so - nu*
A. *li - p - so - nu*
T. *li - p - so - nu*
B. *li - p - so - nu*

CORUL II
S. *li - p - so - nu*
A. *li - p - so - nu*
T. *li - p - so - nu*
B. *li - p - so - nu*

b)

pp

CORUL I
S. *era către zori și NIMENI n-a fost*
A. *era către zori și NIMENI n-a fost*
T. *să se arate zorii săi*
B. *să se arate zorii săi*

CORUL II
S. *era către zori și NIMENI n-a fost*
A. *să se arate zorii săi*
T. *MORT în vîlă n-a pînșurat*
B. *MORT în vîlă n-a pînșurat*

Handwritten musical score with lyrics in Romanian. The score is arranged in four systems, each with two staves. The lyrics are:

- System 1: *MORT in ulita s-a prabusit*, *cu pieptul strâpuns de CUFIT*, *nu cãtre zori si NIMENI n-a fost*
- System 2: *si NIMENI nu l-a cunoscut*, *si se arata DESTATOR sãrã*
- System 3: *VINT!*
- System 4: *VINT!*

c)

Handwritten musical score for a piece titled "Tipol". The score is arranged in two systems, each with two staves. The lyrics are:

- System 1: *Mort!*, *mort!*, *mort!*, *mort!*, *mort!*
- System 2: *Mort!*, *mort!*, *mort!*, *mort!*, *mort!*

Obs. Am citat măsurile de debut și de încheiere ale lucrării, cu scopul ilustrării opoziției elementelor de contrast, precum și un fragment caracteristic din partea a III-a a lucrării.

Compoziția pentru cor mixt *Timpul cerbilor* de Tiberiu Olah, construită pe un bloc sonor monumental, prin re evocarea celor mai străvechi **sunete ale naturii** citează perioade preistorice.

Autorul zidește în lucrarea sa elemente ale magiei sonore, atât de caracteristice pentru muzica modernă. Textul are deja în vedere combinațiile vocalelor și a consoanelor: devine muzică. Sonoritatea integrală se construiește pe acorduri α de două și trei straturi, lucrarea fiind o împlinire finală a acordului α .

Ex. 3 Tiberiu Olah - *Timpul cerbilor* pentru trei coruri mixte (fragment)

The musical score is for a fragment of 'Timpul cerbilor' by Tiberiu Olah, arranged for three mixed choirs (S.I, S.II, I.A, T., B.) and a basso continuo (B.). The score is divided into two systems, III and IIII. The lyrics are in Romanian and include phrases like 'Ju-ne lui', 'le-ru', and 'Ju-ne lui'. The score features various musical notations, including dynamics (f, p, sfz), articulation (accents, slurs), and phrasing (breath marks, fermatas). The choirs enter in a staggered fashion, with S.I and S.II starting first, followed by I.A, T., and B. The basso continuo provides a harmonic foundation for the vocal parts.

Obs. Structura ce se clădește pe împărțirea octavei în patru terțe mici o denumim **acord axial**. Suprapunând două astfel de acorduri axiale la o distanță de octavă micșorată (sau septimă mare) ia naștere un **acord α** .

Test de autoevaluare

Definiți termenul de *Heterofonie*.

Rezumatul unității de învățare

Unitatea de învățare prezintă o incursiune stilistică a artei corale românești în creațiile celor mai reprezentativi compozitori români – Tudor Jarda, Sigismund Toduță, George Enescu – precum și un excurs analitic al artei corale românești.

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare

Micile deviații ritmice și sonore ale liniilor melodice identice suprapuse.

Lucrare de verificare nr. 4

Realizați un referat cu subiectul *Arta corală în creația lui Tudor Jarda*.

Lucrarea va fi predată tutorei disciplinei. Punctajul va ține cont de structurarea logică a lucrării – 3 puncte, originalitatea abordării – 3 puncte, cât și de complexitatea elementelor prezentate – 3 puncte. Se acordă un punct din oficiu.

Bibliografie minimală

1. EISIKOVITS, Max, *Introducere în polifonia vocală a secolului XX. Prelucrarea corală a folclorului*, Editura muzicală, București, 1976.
2. RÎPĂ, Constantin, *Teoria superioară a muzicii, sisteme tonale*, vol. I, Academia de muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1986.
3. VIERU, Anatol, *Cartea modurilor. De la moduri, spre un model al gândirii muzicale intervalice*, Editura Muzicală, București, 1980.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

1. ***, *A zenetörténet antológiája. Régi mesterek zenéje 1750-ig*, Szerkesztette Bartha Dénes, Zeneműkiadó, Budapest, 1974.
2. ***, *Cîntece gregoriene*, Academia de muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1971.
3. ***, *Ezer év kórusa*, Forrai Miklós gyűjteménye, Editio Musica, Budapest, 1977.
4. ***, *Öt évszázad kórusa*, Forrai Miklós gyűjteménye, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1956.
5. BERGER, Wilhelm Georg, *Dimensiuni modale*, Editura Muzicală, București, 1979.
6. BUCIU, Dan, *Elemente de scriitură modală*, Editura Muzicală, București, 1981.
7. EISIKOVITS, Max, *Introducere în polifonia vocală a secolului XX. Prelucrarea corală a folclorului*, Editura muzicală, București, 1976.
8. MICHELS, Ulrich, *SH Atlasz. Zene*, Springer Verlag, Budapest, 1994.
9. RÎPĂ, Constantin, *Teoria superioară a muzicii, sisteme tonale*, vol. I, Academia de muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1986.
10. VIERU, Anatol, *Cartea modurilor. De la moduri, spre un model al gândirii muzicale intervalice*, Editura Muzicală, București, 1980.

ACADEMIA DE MUZICĂ "GH.DIMA"
CLUJ- NAPOCA

DEPARTAMENTUL DE EDUCAȚIE CONTINUĂ
ȘI ÎNVĂȚĂMÂNT LA DISTANȚĂ
Str. I.C.Brătianu nr.25

tel/fax 0264 598 958
amgd.ro

Platforma ID:
decid.amgd.ro

ISBN 978-973-1910-58-1