

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



TERÉNYI EDUÁRD GABRIELA COCA

CONTRAPUNCT ȘI FUGĂ

MODUL DE STUDIU
PENTRU STUDII UNIVERSITARE
PRIN ÎNVĂȚĂMÂNT LA DISTANȚĂ

EDUARD TERÉNYI

GABRIELA COCA

CONTRAPUNCT

**SUPOORT DE CURS PENTRU STUDII
UNIVERSITARE PRIN ÎNVĂȚĂMÂNT LA
DISTANȚĂ**

**Editura MediaMusica
2010**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

TERÉNYI, EDUÁRD

Contrapunct și fugă / Eduard Terényi, Gabriela Coca. - Cluj-Napoca :
MediaMusica, 2010

Bibliogr.

ISBN 978-973-1910-69-7

I. Coca, Gabriela

78

ISBN 978-973-1910-69-7

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

CUPRINS GENERAL:

INTRODUCERE	6
Legenda semnelor grafice și a prescurtărilor utilizate în cadrul cursului.....	7

MODUL I - POLIFONIA RENAȘTERII. Secolele (XIII) XIV - XVI

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 1 – POLIFONIA LA 4 VOCI	9
Obiectivele unității de învățare.....	9
Lecția 1 - Contrapunct izoritm (nota contra notam), în raport de 2:1, și în raport de 4:1 în polifonia la 4 voci	10
Lecția 2 - Cantus firmus-ul în contrapunctul la 4 voci.....	17
Lecția 3 - Imitația în structurarea pe patru voci	22
Lecția 4 - Redactare de canon la 4 voci.....	26
Rezumatul unității de învățare nr. 1	31
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare.....	32
Lucrare de verificare nr. 1	32
Bibliografie minimală.....	32
 UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 2 – POLIFONIA LA 3 VOCI	33
Obiectivele unității de învățare.....	33
Lecția 5 - Contrapunct izoritm (nota contra notam), în raport de 2:1, și în raport de 4:1 în polifonia la 3 voci [TRICINIUM]	34
Lecția 6 - Cantus firmus în contrapunct la 3 voci	36
Lecția 7 - Structuri imitative la 3 voci.....	41
Lecția 8 - Redactare de canon pe trei voci.....	45
Rezumatul unității de învățare nr. 2	47
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare.....	48
Lucrare de verificare nr. 2	48
Bibliografie minimală.....	48
 UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 3 – POLIFONIA LA 2 VOCI	49
Obiectivele unității de învățare.....	49
Lecția 9 - Contrapunct izoritm (nota contra notam), în raport de 2:1, și în raport de 4:1 în polifonia la 2 voci	50
Lecția 10 - Contrapunct pe Cantus firmus (la două voci)	53
Lecția 11 - Tipuri de imitație în contrapunct la 2 voci	56
Lecția 12 - Canonul la 2 voci în stil Palestrina.....	57
Lecția 13 - Formule speciale melodice și armonice de întârziere în contrapunct la două, trei, și patru voci	61
Lecția 14 - Conducere melodică cromatică, acorduri alterate în polifonia renascentistă	62
Rezumatul unității de învățare nr. 3	64
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare.....	64
Lucrare de verificare nr. 3	65
Bibliografie minimală.....	65

MODUL II - POLIFONIA BAROCULUI. Secolele XVII - XVIII

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 1 – UTILIZAREA FORMELOR DE BAZĂ ALE CONTRAPUNCTULUI	67
Obiectivele unității de învățare	67
Lecția 1 - Contrapunct izoritm, raport 2 : 1, 4 : 1, la 4 sau la mai multe voci	68
Lecția 2 - Contrapunct izoritm, raport 2 : 1, 4 : 1, la 3 voci	71
Lecția 3 - Contrapunct izoritm, raport 2 : 1, 4 : 1, la 2 voci	78
Lecția 4 - Evidențierea redactării lineare (contrapunctus floridus): contrapunct înflorit și imitație la 4 sau la mai multe voci.....	84
Lecția 5 - Evidențierea redactării lineare (contrapunctus floridus): contrapunct înflorit și imitație la 3 voci.....	94
Lecția 6 - Evidențierea redactării lineare (contrapunctus floridus): contrapunct înflorit și imitație la 2 voci.....	100
Rezumatul unității de învățare nr. 1	104
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare	105
Lucrare de verificare nr. 1	105
Bibliografie minimală	105
 UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 2 – PERMANENTIZAREA REDACTĂRII IMITATIVE: CANONUL	106
Obiectivele unității de învățare	106
Lecția 7 - Canonul la 4 sau la mai multe voci	107
Lecția 8 - Canonul la 3 voci	115
Lecția 9 - Canonul la 2 voci	118
Rezumatul unității de învățare nr. 2	126
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare	127
Lucrare de verificare nr. 2	127
Bibliografie minimală	127
 UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 3 – PRINCIPALELE PRINCIPII DE STRUCTURARE ALE CONTRAPUNCTULUI BAROC	128
Obiectivele unității de învățare	128
Lecția 10 – Ciaccona	129
Lecția 11 – Passacaglia	135
Lecția 12 – Fuga – principiile, modalitățile de redactare a temei	147
Lecția 13 - Redactarea expoziției de fugă	149
Lecția 14 – Fuga – contrapunctul dublu și triplu în fugă	153
Rezumatul unității de învățare nr. 3	157
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare	158
Lucrare de verificare nr. 3	158
Bibliografie minimală	158

MODUL III - POLIFONIA SECOLELOR XVIII – XX

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 1 – POLIFONIA SECOLELOR XVIII – XX	160
Obiectivele unității de învățare	160
Lecția 1 – Premise	161
Lecția 2 – Planuri melodice contrastante (contrasubiect, contratemă)	171
Lecția 3 – Reveniri la polifonia barocă	189
Lecția 4 – Permanentizarea tradiției polifoniei în muzica religioasă romantică	199
Lecția 5 – Polimetria simultană, succesivă	212
Lecția 6 – Poliritmia	223
Lecția 7 – Politonalism – polimodalism	234
Lecția 8 – Quarterion dodecafonic	240
Lecția 9 – Revitalizarea polifoniei baroce	243
Lecția 10 – Tehnica punctualistă (micropolifonia)	261
Lecția 11 – Polifonia elementelor surselor sonore. Polifonia de montaj	266
Lecția 12 – Remodelarea tradiției contrapunctice baroce	270
Lecția 13 – De la polifonie la heterofonie în muzica autohtonă	276
Lecția 14 – Tendințe de înnoire în structurarea polifonică a muzicii contemporane românești	281
Rezumatul unității de învățare nr. 1	287
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare	288
Lucrare de verificare nr. 1	288
Bibliografie minimală	288
BIBLIOGRAFIE GENERALĂ	289

INTRODUCERE

Contrapunctul reprezintă studierea analitică a tuturor aspectelor caracteristice ale dimensiunii orizontale a discursului muzical. O parte componentă a predării și însușirii contrapunctului, este analiza și articulația liniilor melodice.

A doua componentă este interacțiunea mai multor planuri melodice, începând cu suprapunerea a 2 planuri și ajungând la o polifonie desăvârșită la mai multe voci. Legitățile referitoare la structurarea melodiei, respectiv la interacțiunea planurilor melodice, vor fi studiate din punct de vedere stilistic, începând cu polifonia renașterii și dezvoltând prin polifonia barocului, până la muzica contrapunctică modernă.

Evoluția materialului predat de la 4 voci, la 3 voci, și abia apoi la 2 voci, este rezultatul unei fuziuni dintre armonie și contrapunct – dimensiunea orizontală și verticală a aceluiași fenomen muzical. O temă de armonie realizată la 4 voci, este de fapt un contrapunct izoritmnic la patru voci. Urmând această succesiune studenții vor putea deduce contrapunctul din armonie, și nu îl vor trata ca pe o materie total distinctă și ruptă de aceasta. Pare aberant, dar realizarea unei teme de contrapunct la două voci este mult mai dificilă decât realizarea unei teme la 3 sau 4 voci. Contrapunctul la 2 voci presupune prezența în stare latentă a celorlalte 1 sau 2 voci. Acest fapt solicită din partea studentului în momentul realizării temei o putere de abstractizare, pe care începătorul în studiul suprapunerii polifonice a vocilor, nu o are.

Această concepție de succesiune a predării materiei este o concepție originală a autorului principal al lucrării de față, prof. univ. dr. Eduard Terényi.

Acest studiu este bazat pe o vastă bibliografie, punând la dispoziția celor care studiază contrapunctul, cele mai recente descoperiri ale muzicologiei contemporane obținute în domeniul polifoniei în general, respectiv a contrapunctului în special. Partiturile oferite, conțin un număr foarte mare de exemple pentru studierea și aplicarea legilor fundamentale ale contrapunctului, privind marile epoci polifonice ale muzicii europene.

Partea întâi. Studiul stilului polifonic al muzicii renașcentiste este concentrat cel mai puternic pe operele lui Palestrina. Legitățile descoperite de muzicologi ai secolului nostru stau la baza studierii stilului palestrinian. Începând cu construcția Cantus firmus-ului prin exerciții la 2, respectiv la 3 voci contrapunctice suprapuse, cursul cuprinde:

- a. contrapunct notă contra notă
- b. contrapunct două note contra una
- c. cambiata descendentă
- d. întârzierile descendente
- e. cadențele caracteristice (plagale, autentice)
- f. imitația la diferite intervale
- g. canon

Studiul stilului palestrinian se finalizează prin realizarea unei teme cu cantus firmus dat la 2 voci și cu teme de asemenea cu cantus firmus dat, la 3 voci. Pe lângă aceste două teme scurte compuse de cursanți se va analiza un citat contrapunctic ales dintre motetele la 2 voci de Lassus.

Partea a II-a conține studiul polifoniei barocului în lucrările lui J.S. Bach și anume pe forma și tehnica contrapunctică a fugilor. Se vor avea în special în vedere fugile cuprinse în cele două volume ale *Clavecinului bine temperat*, precum și cele 18 fugi cuprinse în lucrarea *Arta fugii*. Pornind de la realizarea unei teme de fugă, studentul va fi deprins treptat cu elaborarea răspunsului la tema de fugă, cu contrapunctarea răspunsului, cu contrasubiectul, cu realizarea episoadelor și a reprizelor. Se va proceda și la analiza fugilor complexe bazate pe 2 și 3 teme. Toate aceste elemente ce tratează tehnica contrapunctică a fugii vor fi corelate cu analiza structurii formale a fugii și cu structura ei tonală. Realizarea unor planuri grafice va înlesni obținerea unei priviri de ansamblu asupra fugii.

Materialul predat va fi finalizat prin realizarea unei expoziții de fugă la 2,3,4 voci, precum și a unei analize complexe a unei fugi de J.S. Bach.

Partea a III-a cuprinde orientările, realizările și tendințele polifonice caracteristice evoluției muzicii europene începând cu clasicismul vienez până în zilele noastre. Această parte are un caracter de antologie cuprinzând un număr impozant de exemple muzicale.

LEGENDA SEMNELOR GRAFICE ȘI A PRESCURTĂRILOR UTILIZATE ÎN CADRUL CURSULUI

$\lceil T_c \rceil$	=	temă celulă
$\lceil T_m \rceil$	=	temă motiv
$\lceil T_f \rceil$	=	temă frază
$\lceil T_1 \rceil$ $\lceil T_2 \rceil$	; =	tema 1, tema 2, etc.
$\lceil T_R \rceil$	=	tema în recurență
$\lceil T_O \rceil$	=	tema în oglindă
$\lceil T_{OR} \rceil$	=	tema în recurența oglinzii
$\lceil T_{aug} \rceil$	=	temă augmentată
$\lceil T_{dim} \rceil$	=	temă diminuată
$\lceil CS_1 \rceil$ $\lceil CS_2 \rceil$	=	contrasubiect 1, contrasubiect 2 etc.
$\lceil CP_1 \rceil$ $\lceil CP_2 \rceil$	=	contrapunct simplu 1, contrapunct simplu 2 etc.
$\lceil CS_{aug} \rceil$	=	contrasubiect augmentat
$\lceil CS_{dim} \rceil$	=	contrasubiect diminuat
$\lceil C_{liber} \rceil$	=	contrapunct liber construit

MODULUL I

**POLIFONIA RENĂȘTERII.
Secolele (XIII) XIV - XVI**

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 1 – POLIFONIA LA 4 VOCI

Cuprins:

Obiectivele unității de învățare nr. 1.....	
Lecția 1 - Contrapunct izoritm (nota contra notam), în raport de 2:1, și în raport de 4:1 în polifonia la 4 voci	
Lecția 2 - Cantus firmus-ul în contrapunctul la 4 voci.....	
Lecția 3 - Imitația în structurarea pe patru voci.....	
Lecția 4 – Redactare de canon la 4 voci.....	
Rezumatul unității de învățare nr. 1.....	
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare.....	
Lucrare de verificare nr. 1.....	
Bibliografie minimală.....	

OBIECTIVELE UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE NR. 1

În urma parcurgerii unității de învățare numărul 1 – *Contrapunctul la 4 voci* – veți dobândi următoarele competențe:

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

Lecția 1

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

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

Polifonia timpurie

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

Ex. 1 *Orientis partibus*

(12-13.)

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

The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody is a simple, stepwise progression. The lyrics are written below the staves.

Tu Patris sempiternus

Organum

(9-10.)

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

The score is written on three systems of staves. The first system has two staves (T. B. and A.). The second system has two staves (A. and T. B.). The third system has two staves (S. A. and T. B.). The melody is a simple, stepwise progression. The lyrics are written below the staves.

Rex coeli Domine

Organum

(Musica Enchiriadis, 11.)

I II

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

Cunctipotens genitor

cantus firmus
I. tonus (11-12.)

Ky-ri-e e-lei-son.

T. C. B.

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

Cunc- ti- po- tens
 Cunc- ti- po- tens
 ge- ni- tor De- us
 ge- ni- tor De- us
 o- mni cre- a- tor
 o- mni cre- a- tor
 e-
 e-
 le- i- son
 le- i- son

Jube Domine Organum

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

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

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

(b)
 S. ter- ra za- bu- lon
 A. et ter- ra neph- ta- lym.

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

(b)
 S. da- tus est no- bis.
 A. Deo gra- ci- as

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

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

Ex. 2 a

Contrapunct izoritm

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

I IV V I
T S D T

Obs. Putem realiza și extrase pe trei sau pe două voci. De exemplu: A S S sau T A S
T T A B B B
B B B.

Ne putem imagina și varianta la două voci S , dar în acest caz se schimbă structurile armonice
A

I⁶ – IV – VII⁶ - I⁶. Din acest motiv, în reducățiile la trei, respectiv la două voci devine obligatorie prezența basului (a vocii inferioare).

Ex. 2b

Contrapunct în raport de 2:1

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

I⁵ 6 5 6 V⁴ 3 I
3 4 3
T D T

Obs. Până în secolul al XVI-lea muzica a fost notată cu ajutorul următoarelor valori de note: **V** (Brevis); **w** (Semibrevis); **h** (Minima); **q** (Semiminima); **e** (Fusa), fără bare de măsură). Sunetele disonante, de schimb sau de pasaj puteau fi introduse doar ca doimi (minima) sau valori de note mai mici. Această regulă este valabilă și în cazul întârzierilor.

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

Ex. 2c Gallus- *Ecce, quomodo moritur*¹⁾

Jacobus GALLUS
1550-1591)

(♩ = 69)

The musical score is for a four-part setting of a Latin text. It is written in D major (two sharps) and 2/2 time. The tempo is marked as ♩ = 69. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). The score is divided into five systems, with measure numbers 8, 16, 25, and 33 indicated. The lyrics are: "Ecce quomodo moritur iustus, et nemo percipit eum. Corde et nemo percipit eum. Corde et nemo percipit eum. Corde et nemo percipit eum. Corde et nemo percipit eum." The notation uses square notes and rests, with some ligatures. The text is in Latin, and the piece is from a collection of Gallus's works.

¹ Prin introducerea barelor de măsură **între portative** ne referim la faptul că desfășurarea orizontală a liniilor melodice nu a fost secționată cu bare de măsură. În partitura tipărită a exemplului **2c**, editorul redactor a utilizat de asemenea barele de măsură situate între liniile portativului.

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

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

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

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

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

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

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

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

Ex. 3 Orlando di Lasso- *lo ti voria contar*

Orlandus LASSUS

1532—1594)

1532-1594)

Andante

B A

T B

f

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

p

mf

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

p

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

f

p

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

p

f

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

Lecția 2

2. Cantus firmus-ul în contrapunctul la 4 voci

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

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

Antoine BUSNOIS (?)
?-1492))

(♩ = 69)



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

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

Pierre de LA RUE
1460?-1518)

(♩ = 69)



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

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

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

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

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

Lucrarea este încheiată prin cadență tonală.

Ex. 2 Pierre de La Rue - *O salutaris hostia*

Pierre de LA RUE
1460?-1518)

(♩ = 56) *pp*

S A *pp* ho- sti- a, ho- sti a,

T *c.f. ** *p* O sa- lu- ta- ris ho- sti- a,

B *pp* O sa- lu- ta- ris ho- sti- a,

C.F. *M.* *p* 8. quae coe- li pan- dis o- sti- um, bel- la pre- *mp* 12. 15.

C.F. *p* quae coe- li pan- dis o- sti- um, bel- la pre- *mp*

C.F. *p* 8 quae coe- li pan- dis o- sti- um, bel- la pre- *mp*

C.F. 16. 17. ho- 18. sti- 19. - 20. li- a, da ro- bur, da *mf*

C.F. munt ho- sti- li- a, da ro- bur, da *mf*

C.F. munt ho- sti- li- a, da ro- bur, fei *mf*

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

C.F. 25. ro- bur, fer au- xi- li- um, fer au- xi- li- um. *pp*

C.F. ro- bur, fei au- xi- li- um. *pp*

C.F. fer au- xi- li- um, fer au- xi- li- um. *pp*

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

Piesa corală *O salutaris Hostia* de P. de la Rue are *Cantus firmus* tot la tenor.

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

În analiza exemplelor de mai jos prezentăm câteva disonanțe specifice:

Ex. 2a, (m. 11-12.)

b, (m. 15-17.)

c, (m. 18-20.)

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

Ex. 3 Ingegneri - O bone Jesu

Marco Antonio INGEGNERI
1545-1592)

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

- Analizați întârzierile încercuite, cu ajutorul basului cifrat.

- Armonizare pe patru voci:

MODEL S { Cantus firmus _____ Cadență

A { _____

T { _____

B { _____

MODEL S { _____ Cadență

A { Cantus firmus _____

T { _____

B { _____

MODEL S { _____ Cadență

A { _____

T { Cantus firmus _____

B { _____

MODEL S { _____ Cadență

A { _____

T { _____

B { Cantus firmus _____

Lecția 3

Imitația în structurarea pe patru voci

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

Ex. 1 Palestrina - *Lauda Sion – Sequentia*

Pierluigi da PALESTRINA
1525-1594

(♩ = 96-100) tema 1.

S
A
T
B

Lau - da, Si - on Sal - va - to -
Lau - da, Si - on Sal - va - to -
Lau - da
Lau - da

tema 1.
tema 2.
tema 1.
tema 2.

rem, lau - da du - cem et pa -
rem, lau - da du - cem et pa - sto -
Si - on Sal - va - to - rem,
da. Si - on Sal - va - to - rem,

Cantus firmus: o melodie gregoriană

Lauda Sion Salva - to - rem, Lauda ducem, et pa - sto - rem. In hymnis et can - ti - cis.
Bo - ne pa - stor, pa - nis ve - re, Ie - su no - stri mi - se - re - re - re: Tu nos pa - sce,
nos tu - e - re, Tu nos bona fac vi - de - re In ter - ra vi - ven - ti - um. A - men.

Contrapunctus floridus: este forma contrapunctică a tratării orizontale ritmice și melodice deosebit de amănunțite a unei voci. Constituie prelucrarea maximă a desfășurării melodice a vocilor, păstrând regulile de armonizare. Acest procedeu de **contrapunct înflorit** reprezintă echilibrul între cele două dimensiuni ale desfășurării muzicale: structurarea verticală și orizontală.

Ex. 2 Palestrina - *Super flumina*

Pierluigi da PALESTRINA
1525-1594

(♩ = 69)

S
A
T
B

Su- per flu- mi- na Ba- by- lo-

Su- per flu- mi- na Ba- by-

na Ba- by- lo-

nis, su- per flu- mi- na Ba- by-

lo- nis, su- per flu- mi- na Ba- by-

lo- nis,

*) Este evidențiat doar **capul temei**.

Ex. 3 Marenzio - *Scaldava il sol*²

² Acest exemplu îl consacram prezentării structurării la 5 voci. În epoca Renașterii a fost frecventă utilizarea structurării pe 5 voci (S – MS – A – T – B).

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

MODEL posibil pentru imitație la 4 voci:

Faza a) – Faza b) – începutul imitațiilor *) Faza c) Faza
d) armonizarea - continuare liberă
Încheiere

S motiv de debut	?	?	?	→	CADENȚĂ
A	Motiv de debut	?	?		
T		Motiv de debut	?		
B			Motiv de debut		

*) Vocile pot intra în orice ordine.

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

Ex. 4

armonizare liberă CADENTA

una dintre formulele de încheiere

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

Lecția nr. 4

Redactare de canon la 4 voci

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

Ex. 1 Fornsete - *Summer is icumen in*

(♩ = 108)

John of FORNSETE 1225

[A]

1. 2.

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

3. 4. **[IV.]**

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

[III.] **[II.]**

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

[I.]

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

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

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

[B]

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

8 Sing cuc- cu, nu sing cuc- cu.

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



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

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

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

Orlando di LASSO
1532-1594

(♩=90)

S
A
T
B

O la! O che bon e - co! Pi - gliamo ci

O la! O che bon e - co! Pi - gliamo ci

O la! O che bon e - co!

pi - a - ce - re! ha ha ha ha ha! Ri - dia - mo tut - ti!

pi - a - ce - re! ha ha ha ha ha! Ri - dia - mo tut - ti!

pi - a - ce - re! ha ha ha ha ha! Ri - dia - mo tut - ti!

9

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

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

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

13

u-na can-zo-na. Per-chè? Per-chè si? Per-chè

u-na can-zo-na. Per-chè? Per-chè si? Per-chè

u-na can-zo-na. Per-chè? Per-chè si? Per-chè

18

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

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

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

22

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

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

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

26

p Or- su non più! *mf* An- dia- mo! *f* Ad- dio bon e- *pp* co, ad- dio bon e-

p Or- su non più! *mf* An- dia- mo! *f* Ad- dio bon e- *pp* co, ad- dio bon e-

p Or- su non più! *mf* An- dia- mo! *f* Ad- din' bon e- *pp* co, ad- dio bon e-

30

p co, Rest' in pa- ce! *mf* Ba- sta! *p* Ba- sta! *mf* Ba-

p co Rest' in pa- ce! *mf* Ba- sta! *p* Ba- sta! *mf* Ba-

p co, Rest' in pa- ce! *mf* Ba- sta! *p* Ba- sta! *mf* Ba-

34

p sta, ba- sta! *pp* Ba- sta, ba- sta! *pp* Ba- sta! (☺)

p sta, ba- sta! *pp* Ba- sta, ba- sta! *pp* Ba- sta! (☺)

p sta, ba- sta! *pp* Ba- sta, ba- sta! *pp* Ba- sta! (☺)

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

Schema formei:

Fraza a) Fraza b)

Fraza c)

Fraza d)
Oprire Y

Motiv de debut	Motiv de debut	Motivul 2	Motivul 3	Motivul 4	Motivul de debut	Motivul 2	Motivul 3
Motivul 2		Motiv de debut	Motivul 2	Motivul 3	Motivul 4	Motivul 1	Motivul 2
Motivul 3			Motiv de debut	Motivul 2	Motivul 3	Motivul 4	Motivul 1
Motivul 4				Motiv de debut	Motivul 2	Motivul 3	Motivul 4



Armonizare

Desfășurarea melodică a celor 4 voci:

I IV V2 I6
T S D T

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

TEST DE AUTOEVALUARE:

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

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

REZUMATUL UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE NR. 1

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

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

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

RĂSPUNSURI ȘI COMENTARII LA TESTELE DE AUTOEVALUARE

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

Test 2: Imitația dublă.

LUCRARE DE VERIFICARE NR. 1

Realizați un motet la 4 voci, cu structură imitativă, compus din două secțiuni.

Analize de partituri.

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

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

BIBLIOGRAFIE MINIMALĂ

Comes, L., *Lumea polifoniei*, Ed. Muzicală, București, 1984.

Eisikovits, M., *Polifonia vocală a Renașterii, stilul palestrinian*, Ed. Muzicală, București, 1966.

Grigoriev, S. – Müller, T., *Manual de polifonie*, Ed. Muzicală, București, 1963.

Jeppesen, K., *Contrapunctul. Tratat de polifonie vocală clasică*, Ed. Muzicală, București, 1967.

Voiculescu, D., *Antologie corală renașcentistă*, pentru uzul cursului de polifonie, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, 1975.

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 2 – POLIFONIA LA 3 VOCI

- Lecția 5** - Contrapunct izoritm (nota contra notam), în raport de 2:1, și în raport de 4:1 în polifonia la 3 voci [TRICINIUM].....
- Lecția 6** - Cantus firmus în contrapunct la 3 voci.....
- Lecția 7** - Structuri imitative la 3 voci.....
- Lecția 8** - Redactare de canon pe trei voci.....

OBIECTIVELE UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE NR. 2

În urma parcurgerii unității de învățare nr. 2 – *Polifonia la 3 voci* – veți dobândi următoarele competențe:

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

CONTRAPUNCTUL LA 3 VOCI

Lecția 5

Contrapunct izoritm (nota contra notam), în raport de 2:1, și în raport de 4:1 în polifonia la 3 voci [TRICINIUM]

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

Ex.1

1a) distantă mare

1b) 3?

I IV V I
T S D T

Obs. Dacă distanța între două voci este prea mare, atunci recurgem la mutarea ei la octavă. Dacă acordul este eliptic (lipsește terță!), acesta trebuie compensat. (ex.1b). Fiecare element al acordului trebuie să fie prezent în rezonanță la 3 voci. Excepție fac cadențele de încheiere: structurile primei sau octavei (fără terță și cvintă).

Ex. 2 Palestrina - *Jesu, Rex admirabilis*

(♩ = 60)

Pierluigi da PALESTRINA
1525-1594

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

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

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

dul-ce-do in-ef-fa-bi-lis, to-tus de-

dul-ce-do in-ef-fa-bi-lis, to-tus de-si-de-ra-bi-

dul-pul-sa men-tis ca-li-gi-ne, mundum rep-le dul-ce-di-

Principii de structurare melodică în muzica polifonică renașcentistă:

- intervale, în primul rând în cadru diatonic	ascendent : și descendent :	1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, (9), 12. 1, 2, 3, 4, 5, 7, (8), 12.
---	--------------------------------	---

- salturi intervalice	5, 7, 8 5, 7	- aceste salturi trebuie rezolvate fie prin mers treptat contrar saltului, fie prin salt contrar de interval mai mic.
-----------------------	-----------------	---

Obs. Intervalele sunt redactate în cifraj prin **totalul secundelor mici** (secunda mică = unitate de măsură)

Ex. 3a

- cambiata descendentă

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

Ex. 3b

Ex. 3c

1 sau 2 urmat de 3 sau 4 apoi mers contrar treptat 1 sau 2.

1 = secunda mică; 2 = secundă mare;
3 = terță mică; 4 = terță mare ș.a.m.d.

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

MODEL: CONTRAPUNCT NOTA CONTRA NOTAM

Armonii pe trei voci – izoritmice
Conducere melodică liberă

Lecția 6

Cantus firmus în contrapunct la 3 voci

Ex. 1a, b Lassus: Quia apud Dominum

A



B

LASSUS

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

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

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

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

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

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

pter le - gem tu -

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

pter le - gem tu - am su -

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

nu - i te Do - mi - ne.

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

LASSUS

Cantus. *mf*

Ad. Qui - a a - pud Do -

C Altus. *mf*

Qui - a a - pud Do - mi -

Tenor. *mf*

Qui - a a - pud Do -

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

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

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

et co - pi - o - sa a - pud

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

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

e - um re - dem - pti - o.

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

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

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

Iată câteva exemple din lucrare:

Ex. 1B

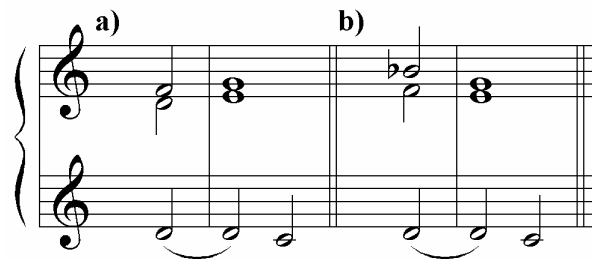
Ex. 1C

- Formule de întârziere frecvente în contrapunctul la 3 voci:

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

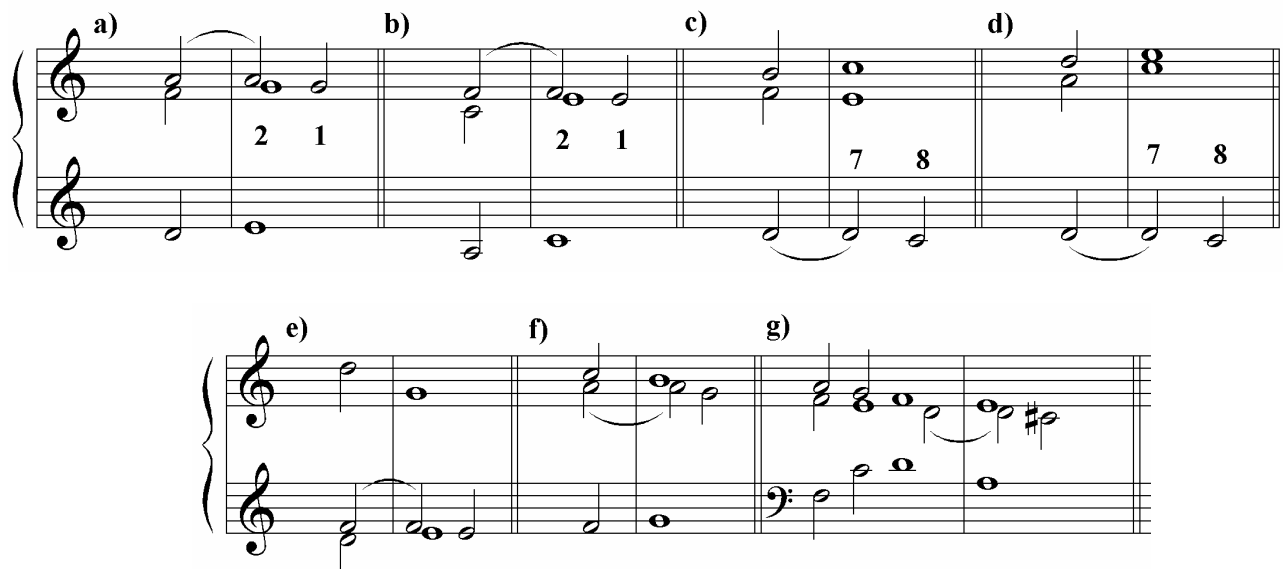
Ex. 3 II. – în vocea intermediară **a)** 4 – 3; **b)** 4 – 3; **c)** 6 – 5; etc.

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

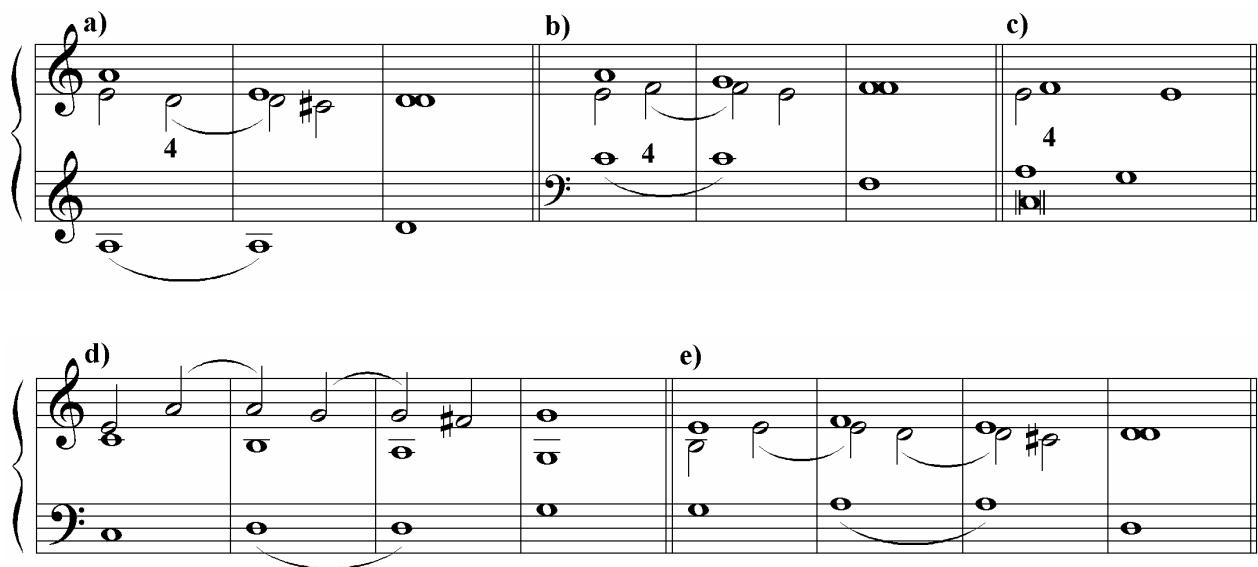


- Întârzieri speciale în contrapunctul la 3 voci:

Ex. 5 2 – 1; 7 – 8; etc.



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



Ex. 7 Palestrina - Vide Domine

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

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

5. mf
con - si - de - ra, quo - ni - am
- ra, et con - si - de - ra, quo - ni -
- ra, et con - si - de - ra, quo - ni - am

9. 12.
fa - cta sum vi - lis,
- am fa - cta sum vi - lis,
fa - cta sum vi - lis,

13. rit. f
lis, quo - ni - am fa - cta sum vi - lis.
lis, quo - ni - am fa - cta sum vi - lis.
quo - ni - am fa - cta sum vi - lis.

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

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

Lecția 7

Structuri imitative la 3 voci

Imitație la 3 voci scrisă pe cantus firmus:

Ex. 1 Suriano - *Et tu cum Jesu* (Passio)

a)

Et tu cum Je - su Ga - li - lac - o e - - - ras.

b)

Cantus I. Et tu cum Je - su Ga - li - lac - o e - - - ras.

Cantus II. Et tu cum Je - su, et tu cum Je - su Ga - li - lac - o e - - - ras.

Cantus III. Et tu cum Je - su, et tu cum Je - su Ga - li - lac - o e - - - ras.

Obs. Melodia utilizată de cantus firmus trece (începând din măsura 3) din vocea de sopran 1 (cantus I) în sopran 2 (cantus II). Acest segment îl imită (cu mici modificări) vocea inferioară.

Imitație la 3 voci – tip motet:³

Ex. 2 Palestrina - *Benedictus* din misa *Lauda Sion* – parte de misă tip motet

Pierluigi da PALESTRINA
1525-1594

(♩ = 92)

S. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit, qui ve -

S. Be - ne -

A. Be - ne - di - ctus, qui ve -

³ * **Motet** = Gen polifonic în care mai multe voci de sine stătătoare se suprapun simultan, având texte diferite. Motetul se cristalizează în Renaștere, principiul său de redactare fiind următorul: motivul muzical de bază ce utilizează un grup de cuvinte de sine stătător este prezentat de către fiecare voce sub formă de imitație. Datorită acestui procedeu este considerat ca fiind un precursor al fugii.

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

[illegible]



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

Parte de misă la trei voci – cu caracter de motet

Ex. 3 Palestrina - *Crucifixus* din misa *Ave Regina Coelorum*

Più mosso ♩ = 84-88

Altus.
Tenor.
Bassus.

mf Cru - ci - fi - xus o -

mf Cru - ci - fi - xus

mf Cru - ci -

- ti - am pro no - bis, e -

e - ti - am pro no -

- fi - xus e - ti - am pro no -

- ti - am pro no -

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

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

Madrigal la trei voci

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

Claude LE JEUNE
1528-1600?

S
A
Br.

Le beau du monde se fa- ce, Le beau du mon- de se- fa- ce, Le beau du mon- de se- fa- ce.

Le beau du mon- de se- fa- ce, Le beau du mon- de se- fa- ce.

Le beau du mon- de se- fa- ce.

de se- fa- ce

de se- fa- ce

de se- fa- ce

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

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

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

Lecția 8

Redactare de canon pe trei voci

Descifrarea, analiza canonului pe trei voci de Palestrina.

Ex. 1

The musical score is written for three voices (Soprano, Alto, and Tenor) in a three-part setting. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked as $\text{♩} = 100$.

System 1:

- Soprano:** Il - lu-mi-na o - cu-los me -
- Alto:** Il - lu - mi - na o - cu-los
- Tenor:** Il - lu - mi -

System 2:

- Soprano:** os, ne un-quam ob-dormi-am in mor -
- Alto:** me - - os, ne un-quam ob-dor-mi-
- Tenor:** na o - culos me - - os, ne

System 3:

- Soprano:** - te. Il - lu - mi-na o - culos
- Alto:** - am in mor - - te. Il - lu - mi-
- Tenor:** un-quam ob-dormi-am in mor - - te

System 4:

- Soprano:** Il - lu-mi-na o - culos me -
- Alto:** os, ne un-quam ob-dormi-am in mor - te.

System 5:

- Soprano:** Il - lu - mi - na o - cu-los me -
- Alto:** os, ne

System 6:

- Soprano:** un-quam ob- dor- mi- am in mor- te.

The score includes various musical notations such as treble clefs, key signatures, time signatures, and repeat signs with first, second, and third endings.

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

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

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

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

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

- **canone chiuso:**

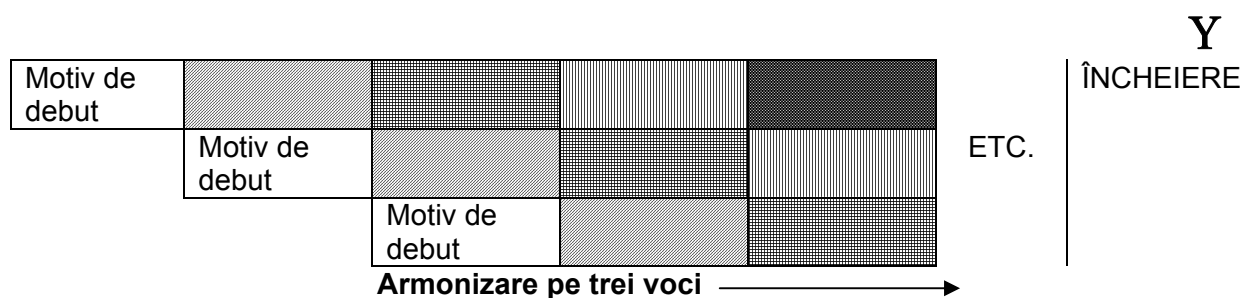
Vi - va, ri - va la Mu - si - ca! Vi - va, ri - va la Mu - si - ca! Vi - va la Mu - si - ca!

- **canone aperto:**

Vi - va, Vi - va la Mu - si - ca
Vi - va, Vi - va la Mu - si - ca
Vi - va, Vi - va la Mu - si - ca

I T — II₆ S — IV₇ D — V T — VI D — V D

MODEL posibil de structurare de canon pe 3 voci:



TEST DE AUTOEVALUARE:

Test 1: Cum realizăm o cadență autentică?

Test 2: Cum realizăm o cadență plagală?

REZUMATUL UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE NR. 2

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

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

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

RĂSPUNSURI ȘI COMENTARII LA TESTELE DE AUTOEVALUARE

Test 1: Acordul treptei întâi trebuie să fie precedată de acordul treptei a V-a sau a VII-a.

Test 2: Acordul treptei întâi trebuie să fie precedată de acordul treptei a IV-a.

LUCRARE DE VERIFICARE NR. 2

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

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

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

BIBLIOGRAFIE MINIMALĂ:

Comes, L., *Lumea polifoniei*, Ed. Muzicală, București, 1984.

Eisikovits, M., *Polifonia vocală a Renașterii, stilul palestrinian*, Ed. Muzicală, București, 1966.

Grigoriev, S. – Müller, T., *Manual de polifonie*, Ed. Muzicală, București, 1963.

Jeppesen, K., *Contrapunctul. Tratat de polifonie vocală clasică*, Ed. Muzicală, București, 1967.

Voiculescu, D., *Antologie corală renașcentistă*, pentru uzul cursului de polifonie, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, 1975.

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 3 – POLIFONIA LA 2 VOCI

CUPRINS :

Obiectivele unității de învățare.....	
Lecția 9 - Contrapunct izoritm (nota contra notam), în raport de 2:1, și în raport de 4:1 în polifonia la 2 voci.....	
Lecția 10 - Contrapunct pe Cantus firmus (la două voci).....	
Lecția 11 - Tipuri de imitație în contrapunct la 2 voci.....	
Lecția 12 - Canonul la 2 voci în stil Palestrina.....	
Lecția 13 - Formule speciale melodice și armonice de întârziere în contrapunct la două, trei, și patru voci.....	
Lecția 14 - Conducere melodică cromatică, acorduri alterate în polifonia renașcentistă.....	

Obiectivele unității de învățare nr. 3

Prin parcurgerea unității de învățare nr. 3, cursanții vor dobândi următoarele competențe:

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

Lecția 9

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

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

Ex. 1 Johannes de Okeghem - *Benedictus*

Johannes de OKEGHEM
1420?-1495

(♩ = 100)

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

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

Ex. 2 Orlando di Lasso - *Domine Deus*

Orlando di LASSO
1532-1594

(♩ = 96)

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

A
Do-mi-ne De-us, Do-mi-ne De-us, A-gnus De-i, Fi-li-us Pa-tris, Fi-li-us

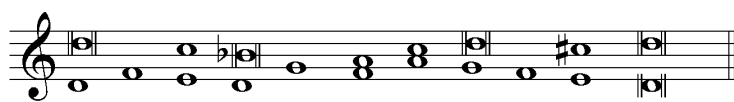
10 A-gnus De-i, Fi-li-us Pa-tris, Fi-li-us

15 Pa-tris, Fi-li-us Pa-tris, mi-se-re-re no-bis.

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

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

MODELE de exerciții contrapunctice la două voci:



c.f.

Intervale: 8 6 6 6 3 3 3 5 6 6 8

Cu valori de note Brevis precum și note întregi (Semibrevis) pot fi utilizate doar consonanțe.



cambiata

8 7 3 4 6 3 5 3 4 6 7 6 7-6 7-6 7-6 6-5 6 8

cambiata

disonante pasagere

întârzieri

Cu valori de doimi și pătrimi (Minima și Semiminima) sunt permise și disonanțele.

Lecția 10

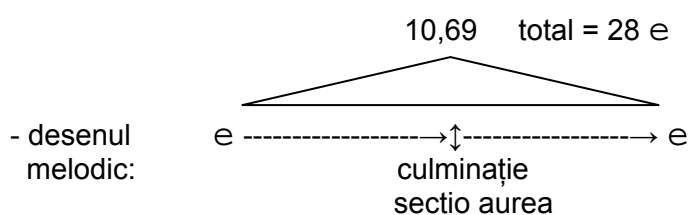
Contrapunct pe Cantus firmus (la două voci)

Lassus a scris o serie de motete la două voci, cu o tehnică virtuoasă de structurare vocală și cu o forță expresivă artistică. Unul dintre cele mai interesante și mai ingenioase motete este **construită pe cantus firmus**, pe șapte valori de note lungi și egale:

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
	h	h	h	h	h	h	h
- în original:	w	w	w	w	w	w	w

- denumirea notelor: sol la sol do si la sol

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



Trăsături caracteristice:

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

Ex. 1

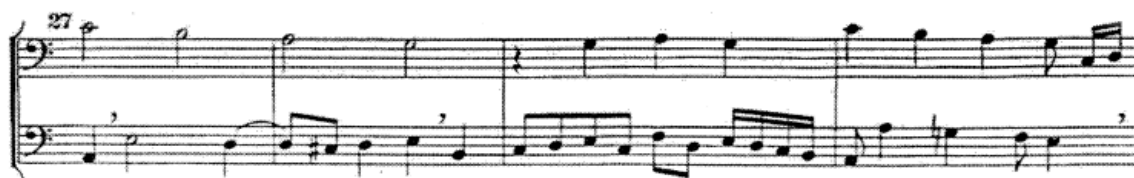
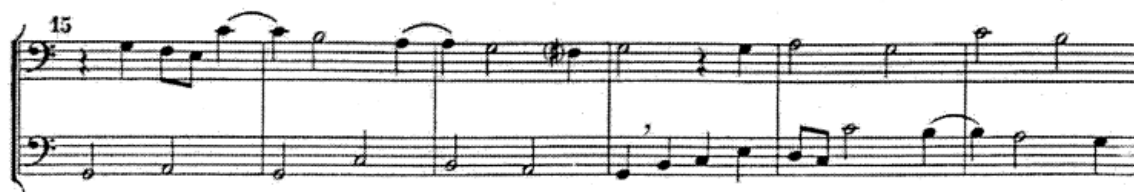
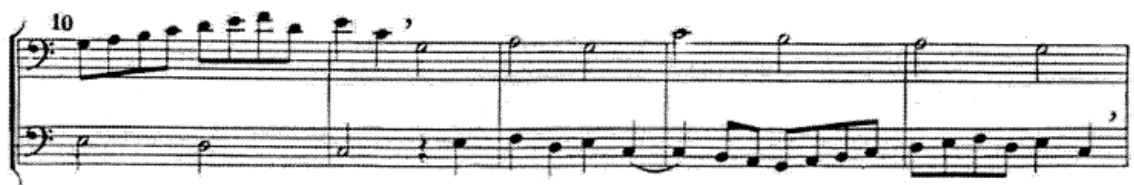
Cantus firmus-ul în vocea inferioară:



Cantus firmus-ul în vocea superioară:



Ex. 1a Orlando di Lasso - *Motet*





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

(Valorile de note se lungesc treptat)

Lecția 11

Tipuri de imitație în contrapunct la 2 voci

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

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

Ex. 1 Orlando di Lasso - Motetul nr. 3

The musical score for Orlando di Lasso's Motet nr. 3 is presented in six systems, each featuring two voices (Soprano and Bass) in a two-part setting. The score is written in G major and 4/4 time. The lyrics are in Latin. The segments are labeled as follows:

- segmentul 1** (Measures 3-6): The Soprano voice enters with the melody "O - cu - lus non vi - dit, nec..." and the Bass voice enters a fifth lower with the same melody.
- segmentul 2** (Measures 6-11): The Soprano voice enters with the melody "ris au - di - vit nec in oor bu -" and the Bass voice enters a seventh lower with the same melody.
- segmentul 3** (Measures 16-21): The Soprano voice enters with the melody "mi - nis a - scen - dit, cor ho - mi - nis a - scen - dit," and the Bass voice enters a first with the same melody.
- segmentul 4** (Measures 22-27): The Soprano voice enters with the melody "di - li - gunt... il - lum, qui di - li - gunt..." and the Bass voice enters an octave lower with the same melody.
- segmentul 5** (Measures 27-32): The Soprano voice enters with the melody "di - li - gunt... il - lum, qui di - li - gunt..." and the Bass voice enters an octave lower with the same melody.
- segmentul 6** (Measures 32-37): The Soprano voice enters with the melody "di - li - gunt... il - lum, qui di - li - gunt..." and the Bass voice enters an octave lower with the same melody.

Lecția 12

Canonul la 2 voci în stil Palestrina

Ex. 1 J. des Prez - *Benedictus*

JOSQUIN DES PREZ
1450?-1521

(♩=56) Segment 1

I

II

Motiv 1.

Be- ne- di- ctus, M.1.

Be- ne- di- ctus, M.1.

Be- ne- di- ctus, M.1.

be- ne- di- ctus, M.1.

be- ne- di- ctus, M.2.

ctus, be- ne- di- ctus, qui

ctus, qui ve- nit qui

nit, qui ve- nit

cadentă nit

Segment 2.

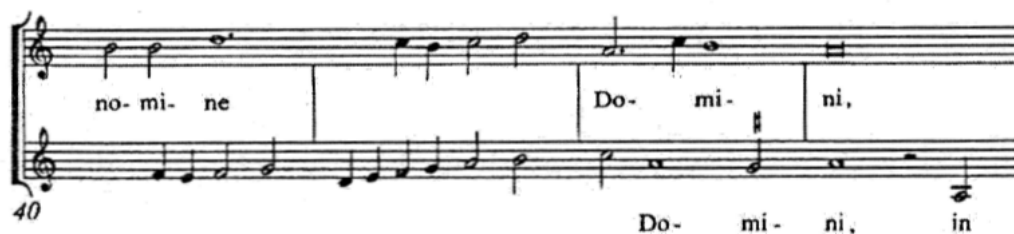
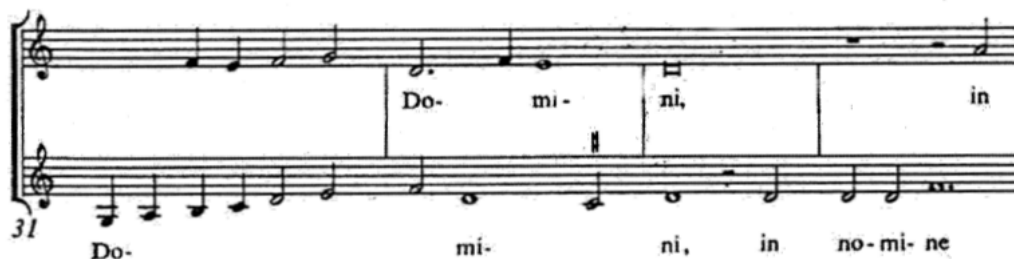
M4.

in no- mi- ne Do-

in no- mi- ne Do-

in no- mi- ne Do-

in no- mi- ne Do-



Este un canon la două voci cu porțiuni imitative. Pornește cu vocea inferioară, vocea superioară realizând imitație în canon. Vocea inferioară nu realizează contrapunct pentru imitația motivului de început. Motivul al doilea reprezintă transpoziția la cvartă superioară a primului motiv. Întreaga secțiune a doua de formă se prezintă sub formă de imitație. A treia secțiune de formă imită de asemenea primul motiv, de data aceasta la cvintă superioară față de intervalul de început. În această a treia secțiune vocea inferioară realizează un contrapunct imitației. Secțiunile de formă sunt delimitate prin cadențe de încheiere: *mi frigic*, *la eolic*, *re doric*, *sol mixolidic*, apoi în modurile *la eolic* și *re doric*.

Ex. 2 Orlando di Lasso - *Motet nr. 18*

The musical score is divided into four systems. The first system contains measures 1 through 7, with interval markers Y1 through Y4. The second system contains measures 8 through 14, with markers Y5 and Y6. The third system contains measures 15 through 20, with markers Y7, Y8, and Y9. The fourth system contains measures 21 through 23, with marker Y10. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with interval markers indicating specific intervals between notes.

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

										contrapunct liber	secvență
Motiv1	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.			10.
Inferior	8	8	5	6	7	9	6	11	2		6
octavă octavă cvintă sextă septimă nonă sextă undecimă secundă sextă											

Ex. 3 Orlando di Lasso - *Motet nr. 6*

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

Obs. Canon *stretto* cu cadență frică la cvinta inferioară; imitație la cvintă, cu inversare tematică, cu structurarea contrapunctică liberă a secțiunii de încheiere.

MODEL simplu pentru canon la două voci:

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

Lecția 13

Formule speciale melodice și armonice de întârziere în contrapunct la două, trei, și patru voci

- Motiv muzical încârligat cu întârzieri succesive

Ex. 1 - citate din lucrări de Palestrina

Secunde paralele

a)

Septime paralele

b)

Cvarte paralele **Cvarte paralele**

c)

Secunde paralele

d)

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

Ex. 2 - citate din lucrări de Palestrina

a)

b)

c)

Obs.

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

Lecția 14

Conducere melodică cromatică, acorduri alterate în polifonia renescentistă

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

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

ma-ro,u-mo - - - re
mal mo - ri - - - re,
che ver-san
ch,e-leg-ge - - - re:
giorno,notte, a - ma-ro,u-mo - - - re:
rei,per mi-nor mal mo - ri - - - re.

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

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

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

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

Don Carlo GESUALDO di VENOSA
1560—1614

S
Ms
A
T
B

mf *sf* *mf* *sf* *mf*

E che mi *E*

Mo - ro las - so al mio duo - lo,

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

TEST DE AUTOEVALUARE

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

Test 2: Ce sunt intervalele disonante din stilul palestrinian?

REZUMATUL UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE NR. 3

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

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

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

RĂSPUNSURI ȘI COMENTARII LA TESTELE DE AUTOEVALUARE

Test 1: Două categorii – consonanțe perfecte (unisonul, octava și cvinta perfectă) și consonanțe imperfecte (terță mare și mică, sextă mare și mică) precum și intervalele compuse corespondente acestor intervale simple.

Test 2: secunda, cvarta, septima (și intervalele compuse corespondente acestor intervale simple) și toate intervalele mărite și micșorate.

LUCRARE DE VERIFICARE NR. 3

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

Analize de partituri.

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

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

BIBLIOGRAFIE MINIMALĂ

Comes, L., *Lumea polifoniei*, Ed. Muzicală, București, 1984.

Eisikovits, M., *Polifonia vocală a Renașterii, stilul palestrinian*, Ed. Muzicală, București, 1966.

Grigoriev, S. – Müller, T., *Manual de polifonie*, Ed. Muzicală, București, 1963.

Jeppesen, K., *Contrapunctul. Tratat de polifonie vocală clasică*, Ed. Muzicală, București, 1967.

Voiculescu, D., *Antologie corală renașcentistă*, pentru uzul cursului de polifonie, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, 1975.

MODULUL II

POLIFONIA BAROCULUI **Secolele XVII – XVIII**

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 1 – UTILIZAREA FORMELOR DE BAZĂ ALE CONTRAPUNCTULUI

Obiectivele unității de învățare.....	
Lecția 1 – Contrapunct izoritmnic, raport 2 : 1 , 4 : 1 , la 4 sau la mai multe voci.....	
Lecția 2 – Contrapunct izoritmnic, raport 2 : 1 , 4 : 1 , la 3 voci.....	
Lecția 3 – Contrapunct izoritmnic, raport 2 : 1 , 4 : 1 , la 2 voci.....	
Lecția 4 – Evidențierea redactării lineare (contrapunctus floridus): contrapunct înflorit și imitație la 4 sau la mai multe voci.....	
Lecția 5 – Evidențierea redactării lineare (contrapunctus floridus): contrapunct înflorit și imitație la 3 voci.....	
Lecția 6 – Evidențierea redactării lineare (contrapunctus floridus): contrapunct înflorit și imitație la 2 voci.....	
Rezumatul unității de învățare nr. 1	
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare.....	
Lucrare de verificare nr. 1.....	
Bibliografie minimală.....	

OBIECTIVELE UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE

În urma parcurgerii unității de învățare numărul 1 – Utilizarea formelor de bază ale contrapunctului – veți dobândi următoarele competențe:

- veți cunoaște tipologiile contrapunctului izoritmnic, raport **2 : 1**, și raport **4 : 1** în polifonia la 4 (sau mai multe), 3 și 2 voci;
- veți cunoaște tipologiile contrapunctului înflorit și imitația la 4 (sau mai multe), 3 și 2 voci.

Lecția 1

1.1.□ Contrapunct izoritm, raport de 2:1, 4:1 la 4 sau mai multe voci

Contrapunctul baroc se leagă organic de tehnica polifonică a Renașterii; reprezintă continuarea și desăvârșirea acestuia. Desfășurarea liberă, melodică a vocilor este realizată într-un cadru sonor tonal – funcțional armonic.⁴ Contrapunctul baroc este caracterizat de echilibrul perfect al dimensiunii verticale și orizontale a muzicii. Gândirea muzicală polifonică europeană își atinge punctul culminant în baroc; mai ales în muzica lui J.S. Bach (1685 – 1750).

1.1.1 Contrapunctul izoritm.

Contrapunctul de tip **nota contra notam** reprezintă o rezolvare structurală frecventă și în muzica barocă. Se clădește pe regulile de structurare cunoscute din cadrul armoniei prin evidențierea independenței melodice (orizontale) a vocilor. Armonizările de coral ale lui Bach au o valoare de model, constituind realizările artistice finale ale unui proces muzical de 200 de ani. În fond, ele sunt structuri contrapunctice constituite pe **cantus firmus** - melodiile provenind din liturgia protestantă (melodiile lui Martin Luther, H.L. Hasler, J. Crüger și alți autori):

Ex. 1 J. S. Bach – Choral nr. 238, 239 și 240

MEINE SEEL ERHEBT DEN HERREN BWV 10. Meine Seel erhebt den Herren / Wittenberg, 1535 An-fang

238.

Lob und Preis sei Gott dem Va - ter und dem Sohn und dem hei - li - gen Gei - - - ste, wie es war im An - fang jetzt und im - mer - dar und von E - wig-keit zu E - wig-keit, A - - - men.

MEINE SEEL ERHEBT DEN HERREN (GOTT SEI UNS GNÄDIG UND BARMHERZIG) BWV 323. / Wittenberg, 1535

239.

Lob und Preis sei Gott dem Va - ter und dem Sohn und dem hei - li - gen Gei - - - ste, wie es war im An - fang jetzt und im - mer - dar und von E - wig-keit zu E - wig-keit, A - - - men.

MEINE SEEL ERHEBT DEN HERRN BWV 324. / Wittenberg, 1535

240.

Lob und Preis sei Gott dem Va - ter und dem Sohn und dem hei - li - gen Gei - - - ste, wie es war im An - fang jetzt und im - mer - dar und von E - wig-keit zu E - wig-keit, A - - - men.

⁴ Pentru caracterizarea polifoniei baroce utilizăm denumirea de CONTRAPUNCT ARMONIC (HARMONISCHE KONTRAPUNKT), deoarece el se construiește pe un schelet armonic deosebit de pregnant, mișcarea melodică a vocilor constituindu-se în funcție de aceasta.

Contrapunct în raport de 2:1, 4:1

- 1.1.6 Cea mai frecventă este **nota de pasaj** pe parte de timp neaccentuată, care de obicei creează interval disonant cu vocea inferioară, dar poate fi și mișcare de 2:1 sau 4:1 creată prin **notă de schimb** sau schimb realizat cu ajutorul elementelor de acord:

Ex. 2 J. S. Bach – *Choral* nr. 270

Befiehl du deine Wege

- 1.1.6 Notele de întârziere 7 – 6, 4 – 3, 9 – 8, rar 7 – 8 reprezintă specificități ale structurării contrapunctice, la fel ca și în polifonia renașcentistă:

Ex. 3 J. S. Bach – *Choral* nr. 95

ES WIRD SCHIER DER LETZTE TAG HERKOMMEN BWV 310. / Jungbunzlau, 1531

- 1.1.4 Nota de pasaj accentuată, disonantă apare de regulă după un sunet ținut prelung, în cadrul unei linii melodice *descendente*, dar sunt exemple și pentru formula structurală de linie melodică *ascendentă* (ritmul ei:  ;  etc.).

Ex. 4 J. S. Bach – *Choral* nr. 61 (notă de pasaj accentuată în mișcare melodică ascendentă)

DEN VATER DORT OBEN BWV 292. / Jungbunzlau, 1531

1.1.5 Fragmentul muzical de mai jos extras din **Choralul nr. 61** este combinația notei de pasaj neaccentuate, cu nota de pasaj accentuată, disonantă a formulei prezentate în cadrul subpunctului 1.1.4 :

Ex. 5 J. S. Bach - Choral nr. 61



1.1.6 Exemplele de mai sus au ilustrat utilizarea notelor melodice **diatonice**. Bach utilizează rar în armonizările sale de coral notele de pasaj cromatice:

Ex. 6 J. S. Bach – Choral nr. 146

Wer nur den lieben Gott läßt walten.

Lecția 2

1.2 Contrapunct izoritm, raport de 2 :1, 4 :1 la 3 voci

1.2.1 Baza redactării contrapunctului la 3 voci o constituie de asemenea ordinea reglementară a armoniei tonal – funcționale, a înălțărilor acordice. În redactarea la 3 voci este important să fie prezente pe cât posibil toate elementele de acord, sau elementele armonice esențiale, fiind necesară tendința către acord **plin**. În exemplul de mai jos, alături de contrapunctul izoritm întâlnim și mișcare în raport de 2 : 1 sau 4 : 1.

Ex. 1 Antonio Lotti (1667 – 1740) - *Vere languores nostros*

(♩ = 60 - 64)
p

I SOLO*)
Ve - re lan-guo- res no- stros, ve -

II *p* SOLO
Ve - re lan- guo-res no- stros, ve -

III *p* SOLO
Ve - re lan- guo-res no- stros, ve -

TUTTI
re lan- guo-res no- stros i- pse, i- pse

TUTTI
re lan- guo- res no- stros i- pse, i- pse

TUTTI
re lan- guo-res no- stros i- pse, i- pse

pp SOLO TUTTI SOLO TUTTI
tu- lit, lan- guo-res, lan- guo-res no- stros i- pse tu- lit, lan-

pp SOLO TUTTI SOLO TUTTI
tu- lit, lan- guo-res, lan- guo-res no- stros i- pse tu- lit, lan-

pp SOLO TUTTI SOLO TUTTI
10 tu- lit, lan- guo- res, lan- guo-res no- stros i- pse tu- lit, lan-

p SOLO

guo-res no-stros i-pse tu-lit, et do-lo-res

15 guo-res no-stros i-pse tu-lit, do-lo-res

f TUTTI

no-stros, do-lo-res no-stros i-pse por-ta-vit, i-pse por-

20 no-stros, do-lo-res no-stros i-pse por-ta-vit, i-pse por-

mf SOLO *mf TUTTI*

ta-vit, et do-lo-res no-stros i-pse por-

26 ta-vit, et do-lo-res no-stros i-pse por-

p rit. e diminuendo

ta-vit, i-pse por-ta-vit. vit. vit. vit.

32 ta-vit, i-pse por-ta-vit.

Ex. 2 Dietrich Buxtehude - *O Gott, wir danken deiner Güt*

Sinfonia

Violino I

Violino II

Violoncello

ORGANO

5

10

15

20

→

Obs. În măsura 17 apare o disonanță de cvartă ce se **auto-pregătește**, iar în măsura 28 apare de asemenea cvartă, pe parte de timp **accentuată**, în cadrul unei linii melodice ascendente. Această din urmă utilizare de disonanță semnalează linia de dezvoltare mergând de la stilul palestrinian până la Bach.

25

30

piano

4 3

35

40

Ex. 3 Heinrich Schütz - *Ihr Heiligen, lobsinget dem Herren*

76

The musical score consists of eight systems, each with four staves. The top two staves represent vocal parts (Soprano and Alto), and the bottom two represent the basso continuo. The lyrics are in German, and the music is in a style characteristic of the Palestrina tradition, with a focus on dissonance in the ratios of 2:1 and 4:1.

System 1 (Measures 42-45):
 Soprano: lang wäh - ret das Wei - nen,
 Alto: a - ber des Mor - gens die
 Bass: nen,
 Continuo: a - ber des Mor - gens die

System 2 (Measures 46-49):
 Soprano: den
 Alto: de, die Freu -
 Bass: den
 Continuo: de, die Freu -

System 3 (Measures 50-53):
 Soprano: A - bend lang wäh - ret das Wei -
 Alto: A - bend lang wäh - ret das Wei -
 Bass: A - bend lang wäh - ret das Wei -
 Continuo: A - bend lang wäh - ret das Wei -

System 4 (Measures 54-57):
 Soprano: a - ber des Morgens die Freu -
 Alto: a - ber des Morgens die Freu -
 Bass: a - ber des Morgens die Freu -
 Continuo: a - ber des Morgens die Freu -

System 5 (Measures 58-61):
 Soprano: de, die Freu -
 Alto: de, die Freu -
 Bass: de, die Freu -
 Continuo: de, die Freu -

System 6 (Measures 62-65):
 Soprano: de, die Freu -
 Alto: de, die Freu -
 Bass: de, die Freu -
 Continuo: de, die Freu -

System 7 (Measures 66-69):
 Soprano: de, die Freu -
 Alto: de, die Freu -
 Bass: de, die Freu -
 Continuo: de, die Freu -

System 8 (Measures 70-73):
 Soprano: de, die Freu -
 Alto: de, die Freu -
 Bass: de, die Freu -
 Continuo: de, die Freu -

Obs. Dissonanțele contrapunctului în raport de 2 : 1 și 4 : 1 încă păstrează tradițiile stilului palestrinian.

1.2.3 Concepția structurală a celor două voci superioare contrapunctice ce evoluează ora unui bas armonic apare și în muzica lui Bach. În cadrul exemplului următor am debutul *Ariei nr. 15* din *Weihnachts – Oratorium*.

Ex. 4 J. S. Bach - *Weihnachts – Oratorium*, nr. 15, *Aria*

Nº 15. ARIA

Flauto trav. I

TENORE

Organo e Continuo

(pizz.) *

pp

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

4+ 2

Fl. tr. I

Org. e Cont.

6 5 6 5 5 6 4 5 6 6 6 5

Fl. tr. I

T.

Org. e Cont.

Fro - he Hir - ten, eilt, ach

6 5 6 4+ 7b 5 6 7 5 6 6 6 4+ 5 3b

Fl. tr. I

T.

Org. e Cont.

ei - let, eh' - ihr euch zu lang ver - wei - let, eilt, das hol - de.

1 6 6 6 7 6 6 7 1 1 6 6 6 4 6

Fl. tr. I

T.

Org. e Cont.

— Kind zu sehn, eilt, ach ei - let, eilt, das hol - de Kind zu

6 7 5 6 6 6 6 9 8 6 4 5

Lecția 3

1.3 Contrapunct izoritmnic, raport de 2 :1, 4 :1 la 2 voci

1.3.1 În contrapunctul la 2 voci armoniile sunt prezente sub formă de marcaje. Pe parcursul analizei prima sarcină este indicarea armoniilor pe baza basului (a vocii inferioare) și a vocii care răsună deasupra. Citatele muzicale ce au o armonizare simplă, precum următoarea lucrare corală la două voci: Michael Praetorius (1571 – 1621): *In dulci jubilo*, conțin foarte puține acorduri (trepte). Acestea se repetă frecvent. Din acest motiv utilizarea disonanțelor (pregătirea și rezolvarea lor) o putem verifica și prin analiză intervalică.

Ex. 1 Michael Praetorius - *In dulci jubilo*

Michael PRAETORIUS
1571-1621

I
In dul-ci ju-bi-lo, nun singet, nun

II
In dul-ci ju-bi-lo, nun sin-get,

7
sin-get, nun sin-get und sei froh, nun sin-get, nun

nun sin-get, nun sin-get, und seid froh, nun sin-get,

13
sin-get, nun sin-get, nun sin-get und seid froh!

nun sin-get, nun sin-get, nun sin-get und seid froh!

19
Un-sers Her-zens Won-

Un-sers Her-zens Won-ne liegt

ne in prae-se-pi-o und leuchtet als die

25 in prae-se-pi-o und leuchtet als die Son-ne, und

31 Son-ne matris in gre-mi-o,
leuchtet als die Son-ne matris in gre-mi-o,

37 Al-pha es et O, Al-pha es Al-pha es et
Al-pha es et O, Al-pha es et O,

44 O, Al-pha es et O, Al-pha es et O,
Al-pha es et O, Al-pha es et O, Al-pha

53 Al-pha es, Al-pha es et O, Al-pha es et O.
es et O, Al-pha es, Al-pha es et O.

Obs. Majoritatea intervalelor disonante sunt note de pasaj neaccentuate. În măsura 30. intervalul de cvartă apare ca notă de schimb superioară, pe timp neaccentuat. Și întârzierea apare doar în secțiunea finală a lucrării (măsura 55, întârziere 2 – 3 !). În această lucrare ne aflăm încă aproape de stilul palestrinian.

1.3.2 Menuetul în sol minor din ciclul general cunoscut *Anna Magdalena* face dovada unei orientări armonice pregnante (autorul lucrării este necunoscut), precum reiese acest lucru și din analiză (bas cifrat).

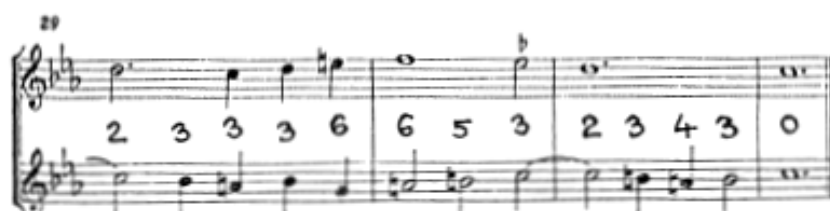
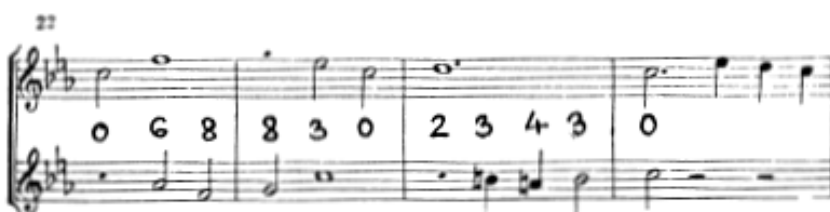
Ex. 2 * Anna Magdalena Bach, Menuetul în sol minor**

The image shows a musical score for a minuet in G minor by Anna Magdalena Bach. It consists of a treble and bass staff. The bass staff includes a figured bass line with numerical figures and Roman numerals. The figures are: sol: I, V⁶, VI, V, VI⁶, II 4-3, I⁶, I, VII⁶, VII 7-6, I 3-4. The Roman numerals are: I, V⁶, VI, V, VI⁶, II 4-3, I⁶, I, VII⁶, VII 7-6, I 3-4. The score is in 3/4 time and G minor.

1.3.3 Exercițiile de solfegii la două voci ale lui Angelo Bertalotti conțin de asemenea din belșug structuri contrapunctice izoritmice, precum și în raport de 2 : 1, 4 : 1. Publicăm mai jos o scurtă lucrare la două voci împreună cu analiza intervalică.

Ex. 3 Angelo Bertalotti - 50 Solfeggi a Canto e Alto (Nr. 17)

The image shows a musical score for a two-voice exercise by Angelo Bertalotti. It consists of two staves, Canto and Alto. The Canto staff has numerical figures: 5 8 6 7 8 7 3 0. The Alto staff has numerical figures: 0 3 5 4 3 2 6 7 6 8 7 6 6 6 8. The score is in 3/4 time and G minor.



1.3.4 Nici Bach nu renegă principiile de bază tradiționale ale utilizării disonanțelor. Analizând invențiunile sale la două voci, până și cele mai frapante disonanțe se conformează principiilor de bază. Un astfel de caz este de exemplu intervalul de nonă ce intervine în măsura 16 intercalându-se pe timp neaccentuat în mijlocul unei întârzieri $4 - 3$, ca notă de schimb inferioară.

Ex. 4 J. S. Bach - *Invențiuni la 2 voci nr. 1*

11

13

15

17

20

Obs. În melodiile muzicii baroce putem descoperi armonii ascunse (latente) – de exemplu în cadențele de încheiere. De asemenea, sunt frecvente și schimbările bruște de registru, caracteristice polifoniei instrumentale.

Lecția 4

2.1 Evidențierea structurării lineare: Contrapunctul înflorit și imitația – Contrapunctus floridus la 4 sau mai multe voci

2.1.1 Pentru fiecare șir armonic pot fi redactate unul sau mai multe linii melodice, respectiv voci contrapunctice. Sunetele piloni apar ca elemente de acord, împreună cu armoniile. Aceste puncte de sprijin sunt legate între ele prin note de pasaj sau prin note de schimb ce sunt elemente de acord. Sunetele principale pot fi în continuare modificate prin **întârzieri**, în vederea diversității cât mai mari a liniei melodice, a desfășurării ei independente. Prelucrările de coral de Bach sunt adesea întregite de una sau mai multe voci superioare solistice: acestea de regulă fiind cântate de un instrument solo, ca variație melodică.

Ex. 1 J. S. Bach - Choral nr. 377

WIE SCHÖN LEUCHTET DER MORGENSTERN BWV 172. Erschallet, ihr Lieder / Ph. Nicolai (1556–1608)

Von Gott kommt mir ein Freu - den - schein, wenn du mit dei - nen Äu - ge - lein mich freund - lich tust an - blik - - ken.
O Herr Je - su, mein trau - tes Gut, dein Wort, dein Geist, dein Leib und Blut rich in - ner - lich er - quik - - ken.

Nimm mich freund - lich in dein Ar - me, daß ich war - me werd von Gna - den: Auf dein Wort kom ich ge - la - den.

2.1.2 Compozitorul poate ajusta scheletului armonic la patru voci, mai multe voci contrapunctice. Unul dintre realizările complexe în acest sens îl constituie coralul de Bach de mai jos. Sonorității vocale de coral la patru voci, autorul a compus un contrapunct la 3 voci realizat de două viori și violă, evoluând într-un ritm de pulsație uniformă. Cele patru măsuri de 12/8 intercalate transformă pulsația de șaisprezecimi în succesiuni de **triolete**.

Ex. 2 J. S. Bach - Choral nr. 191

JESU, DER DU MEINE SEELE BWV 105. Herr, gehe nicht ins Gericht / Frankfurt, 1662

Nun, ich weiß, du wirst mir stil - len mein Ge - wis - sen, das mich plagt. Es wird dei - ne Treu er -

fü - len, was du sel - ber hast ge - sagt: daß auf die - ser wei - ten Er - den kei - ner soll ver -

lo - ren wer - den, son - dern e - wig le - ben soll, wenn er nur ist glau - bens - voll.

2.1.3 Contrapunctul **însoțitor** de mișcare uniformă este deosebit de frecvent în vocea de bas: l-am putea numi **contrapunct continuum**. Contrapunctul vocii de BASSO CONTINUO ce evoluează într-o mișcare uniformă de optimi, atașat armonizării de coral la 4 voci, răsună frecvent la unison cu vocea de bas a corului, în cadențe asigurând pulsația muzicală continuă.

Ex. 3 J. S. Bach - Choral nr. 279

O GOTT, DU FROMMER GOTT (3.) BWV 64. Schet, welch eine Liebe / A. Fritsch (1629—1701)

279.

Was frag ich nach der Welt und al - len ih - ren Schät - zen, wenn ich nicht nur an dir, mein Je - su, kann er -

göt - zen? Dich hab ich ein - zig mir zur Wol - lust vor - ge - stellt: Du, du bist mei - ne Lust; was frag ich nach der Welt!

2.1.4 Exemplul următor ilustrează două corale ce au o armonizare identică (diferind doar tonalitățile). În varianta **a)** domină contrapunctul **nota contra notam**, iar în varianta **b)** Bach a redactat vocea inferioară sub forma unui contrapunct însoțitor continuum.

Ex. 4 J. S. Bach - Choral nr. 130 și 129

HERR GOTT, DICH LOBEN ALLE WIR (FÜR DEINEN THRON TRET ICH HIERMIT) BWV 327. / L. Bourgeois (1510?—1561)

130.



HERR GOTT, DICH LOBEN ALLE WIR BWV 325. / L. Bourgeois (1510?–1561)



2.1.5 În încheiere, cităm din prelucrările de coral ale lui J. S. Bach un **contrapunctus floridus** la 4 voci. Melodiei de coral utilizate autorul îi atașează trei voci contrapunctice libere.

Ex. 5 J. S. Bach - Choral nr. 206

JESU, MEINE FREUDE BWV 227. Jesu, meine Freude (Motetta) / J. Crüger (1598–1662)

206.

Weg mit al - len Schät - zen! Du bist mein Er - göt - zen, Je - su, mei - ne Lust!
Weg, ihr eit - len Eh - ren, ich mag euch nicht hö - ren, bleibt mir un - be - wußt!

Weg, weg mit al - len Schät - zen, mit al - len Schät - zen! Du, du bist mein Er - göt - zen, Je - su, mei - ne Lust, mei - ne Lust!
Weg, weg, ihr eit - len Eh - ren, ich, ich mag euch nicht hö - ren, bleibt mir un - be - wußt, un - be - wußt!

Weg, weg, weg, weg mit al - len Schät - zen, mit al - len Schät - zen! Du, du bist mein Er - göt - zen, Je - su, mei - ne Lust!
Weg, weg, weg, weg, ihr eit - len Eh - ren, ich, ich mag euch nicht hö - ren, bleibt mir un - be - wußt!

E - lend, Not, Kreuz, Schmach und Tod soll mich, ob ich viel muß lei - den, nicht von Je - su schei - den.

E - lend, Not, Kreuz, Schmach und Tod, Kreuz und Tod soll mich, ob ich viel muß lei - den, nicht, nicht von Je - su schei - den.

E - lend, Not, Kreuz, Schmach und Tod, Schmach und Tod soll mich, ob ich viel muß lei - den, nicht, nicht von Je - su schei - den, von Je - su schei - den.

E - lend, Not, Kreuz, Schmach und Tod soll mich ob ich viel muß lei - den, nicht, nicht, nicht, nicht von Je - su schei - den.

Ex. 6 Claudio Monteverdi – *Lasciatemi morire*

88

Musical score for measures 15-18. The score is written for a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The lyrics are in Italian. The tempo is marked *p* (piano). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The lyrics are: *La - scia - te - mi mo - ri -* (measures 15-16), *La - scia - te - mi mo - ri -* (measures 17-18), *mar - ti - re?* (measure 19), *gran mar - ti - re?* (measure 20), *gran mar - ti - re? La - scia - te - mi mo - ri -* (measures 21-22).

Musical score for measures 19-22. The score is written for a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The lyrics are in Italian. The tempo is marked *p* (piano). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The lyrics are: *re! E che vo - le - te voi, che mi con -* (measures 19-20), *re! E che vo - le - te voi, che mi con -* (measures 21-22), *E che vo - le - te voi, che mi con -* (measures 23-24), *re! E che vo - le - te voi che mi con -* (measures 25-26).

Musical score for measures 23-26. The score is written for a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The lyrics are in Italian. The tempo is marked *mf* (mezzo-forte). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The lyrics are: *for - te in co - si du - ra sor - te, in co - si* (measures 23-24), *for - te in co - si du - ra sor - te,* (measures 25-26), *for - te in co - si du - ra sor - te,* (measures 27-28), *for - te in co - si du - ra sor - te,* (measures 29-30).

Musical score for measures 27-30. The score is written for a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The lyrics are in Italian. The tempo is marked *p* (piano). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The lyrics are: *gran mar - ti - re? La - scia -* (measures 27-28), *in co - si gran mar - ti - re? La - scia -* (measures 29-30), *in co - si gran mar - ti - re?* (measures 31-32), *in co - si gran mar - ti - re? La -* (measures 33-34).

Musical score for two voices, measures 28-31. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody is in the soprano part, and the bass part provides harmonic support. The lyrics are:

te - mi mo - ri - re, la -
 te - mi mo - ri - re, p
 La - scia - te - mi, p
 La - scia - te - p
 te - mi mo - ri - re, la -

Measure numbers 28, 29, 30, and 31 are indicated at the bottom of the staves.

Musical score for two voices, measures 32-35. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody continues in the soprano part, with the bass part providing harmonic support. The lyrics are:

scia - te - mi pp
 mo - ri - re!
 la - scia - te mi mo - ri - re!
 la - scia - te - mi mo - ri - re!
 mi la - scia - te - mi mo - ri - re!
 scia - te - mi mo - ri - re!

Measure numbers 32, 33, 34, and 35 are indicated at the bottom of the staves.

2.1.7 Exemple de imitație din *Matthäus Passion* și *Magnificat* de J. S. Bach.

Ex. 7a J. S. Bach - *Matthäus Passion* (fragment)

20 A Chori I. II

Ich will nach drei-en Ta - -

Ich will nach drei-en Ta-gen wie-der auf-er-ste - - hen,

Ich will nach drei-en Ta-gen wie-der auf-er-ste - hen, nach drei-en Ta - -

Ich will nach drei-en Ta-gen wie-der auf-er-ste - - hen, ich will nach drei-en

13 Evangelist

Da zerriß der Ho-be-priester seine Kleider, und sprach: Hoherpriester

Er hat Gott ge - lästert, was dürfen wir weiter

17

Sie antworteten und sprachen:

Zeugnis? Siehe, jetzt habt ihr seine Gottes-lästerung ge-höret Was dänket euch? (92)

Ex. 7b J. S. Bach - *Matthäus Passion* (fragment)

11 Chorus I

Sopr. Er ist des To - des schul - - dig,

Alto Er ist des To - - des schul - - -

Ten. Er ist des To - - - des schul - - -

Basso Er ist des To - - - des schul - - -

Er ist des To - des schul - - -

Chorus II

Sopr. Er ist des To - des schul - -

Alto Er ist des To -

Ten. Er ist des To -

Basso Er ist des

12 (Chor. I. II)

Fl. Ob.
Vi. Vla.
Cont. Org.

13

- er ist des To - des schul - - - dig, des To - des schul - dig!

dig, er ist des To - des schul - - - dig, des To - - des schul - dig!

dig, er ist des To - des schul - - - dig, des To - des schul - dig!

dig, er ist des To - des schul - - - dig, des To - des schul - dig!

- dig, er ist des To - des schul - - - dig!

- dig, er ist des To - des schul - - - dig!

des schul - - - dig, er ist des To - des schul - - - dig!

Er ist des To - des schul - - - dig, des To - des schul - - - dig!

To - des schul - - - dig, er ist des To - des schul - - - dig!

14

B *fff* *ff sempre*

nes, omnes, omnes ge-ne-ra-ti-o-

fff *sempre ff*

nes, omnes, omnes ge-ne-ra-ti-o-

fff *sempre ff*

nes, omnes, omnes ge-ne-ra-ti-o-

fff *sempre ff*

nes, omnes, omnes ge-ne-ra-ti-o-

fff *sempre ff* *fff marc.*

nes, omnes, omnes ge-ne-ra-ti-o- nes, o-mnes, o-mnes ge-ne-ra-ti-

B *ff*

fff *Adagio.*

nes, omnes, omnes ge-ne-ra-ti-o- nes, o-mnes, o-mnes ge-ne-ra-ti-o- nes.

nes, omnes, omnes ge-ne-ra-ti-o- nes, o-mnes ge-ne-ra-ti-o- nes.

nes, omnes, omnes ge-ne-ra-ti-o- nes, o-mnes ge-ne-ra-ti-o- nes.

nes, omnes, omnes ge-ne-ra-ti-o- nes, o-mnes ge-ne-ra-ti-o- nes.

nes, omnes, omnes ge-ne-ra-ti-o- nes, o-mnes ge-ne-ra-ti-o- nes.

nes, omnes, omnes ge-ne-ra-ti-o- nes, o-mnes ge-ne-ra-ti-o- nes.

mf *sempre*

nes, omnes, omnes ge-ne-ra-ti-o- nes.

ff *cresc.*

ff *tr*

attacca NP 8.

Lecția 5

2.2 Evidențierea redactării lineare: Contrapunct înflorit și imitația la 3 voci

2.2.1 Lucrarea la 3 voci *Tristis est anima mea* de Giambattista (Padre) Martini (1706 – 1784) alături de modalitatea de redactare a contrapunctului înflorit în evoluție izoritmă conține și fragmente de tehnică imitativă. Structura lucrării se caracterizează prin simplitate armonică, prin individualitatea lineară a vocilor (care se desfășoară treptat pe parcursul celor trei segmente ale lucrării).

Ex. 1 Padre Martini - *Tristis est anima mea*

Giambattista (Padre) MARTINI
1706-1784

The musical score is written for three voices (I, II, and III) in 4/4 time, with a tempo marking of quarter note = 69. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into systems, each with a first and second staff. The lyrics are in Latin. The first system (measures 1-4) starts with a piano (pp) dynamic. The second system (measures 5-8) has a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system (measures 9-12) has a forte (f) dynamic. The fourth system (measures 13-16) has a piano (p) dynamic. The fifth system (measures 17-20) has a forte (f) dynamic. The sixth system (measures 21-24) has a piano (p) dynamic. The score ends with a double bar line.

I
II
III

Tri- stis est a- ni- ma me- a us- que ad mor-
tem. Su- sti- ne- te hic et vi- gi- la- te me- cum.
5 Su- sti- ne- te hic et vi- gi- la- te me- cum.
9 Nunc vi- de- bi- tis tur- bam, quae cir- cum-da- bit me,
Nunc vi- de- bi- tis tur- bam, quae cir- cum-da- bit me,
Vos fu- gam ca- pi- e
13 quae cir- cum-da- bit me, quae cir- cum-da- bit me.
Vos
tis, fu- gam ca- pi- e- tis,
17 Vos fu- gam ca- pi- e- tis, et e- go
fu- gam ca- pi- e- tis, ca- pi- e- tis, et e- go
20 va- dam im- mo- la- ri pro vo- bis.
va- dam im- mo- la- ri pro vo- bis.

2.2.2 Lucrarea la trei voci *Assumpta est Maria* de Gregor Aichinger (1564 – 1628) face dovada tendinței structurale de individualitate totală a vocilor. În urma imitației – stretto din debut (alt – sopran) vocea de tenor pornește doar după două măsuri și jumătate și după o imitație a unui scurt cap tematic linia ei melodică se desfășoară liber.

Ex. 2 Gregor Aichinger - *Assumpta est Maria*

Gregor AICHINGER
1564–1628

(♩ = 104)

S
As - sum - pta est Ma - ri - a,

A
As-sum - pta est Mari - a,

T
As-sum -

as - sum - pta est Ma - ri -

as - sum - pta est Ma - ri - a in

pta est Ma - ri - a in cae -

poco rit. (a tempo)

a in cae - lum, gau - dent Ange - li, gau -

cae - lum, gau - dent An - ge - li (dimin.)

lum, gau -

dent An - ge - li, lau - dan - tes bene - di - cunt Domi - num,

lau - dan - tes bene - di - cunt Do - minum, Al -

14 dent Ange - li, lau - dan - tes be - ne - di - cunt Do - minum,

Al - le -

le - lu - ja, al - le -

19 Al - le -

lu - ja, lau -

lu - ja, lau-dan -

lu - ja, lau-dan -

dan - tes be-ne-di-cunt Do-mi-num, Al-le -

tes be-ne-di-cunt Do-minum, Al-le-lu-ja,

tes be-ne-di-cunt Do-minum, Al-le -

al-le -

lu-ja.

lu-ja, al-le-lu-ja.

lu-ja, al-le-lu-ja.

2.2.3 Dintre invențiunile la trei voci de J. S. Bach prezentăm în primul rând scheletul armonic și schema construcției formale a debutului lucrării în **sol minor**. În comparație prezentăm și măsurile de introducere a lucrării.

Ex. 3 J. S. Bach - Invențiunea la 3 voci, sol minor, nr. 11

The image displays a musical score for J.S. Bach's Invention No. 11 in G minor, 3 voices. The score is presented in two systems. The top system contains measures 36 to 65, and the bottom system contains measures 6 to 30. The notation includes treble and bass staves for each voice, with various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Measure numbers are indicated at the bottom of each system.

Obs. Variantele celulare muzicale formate din arpegii modifică în special saltul intervalic de încheiere al celei melodice: de la octavă la septimă, la sextă, în câteva cazuri la cvintă, la cvintă micșorată. Poate însă continua saltul și în direcția desfășurării arpeggiului (vezi măsura 33).

2.2.4 Contrapunctul triplu înseamnă că temele își pot schimba vertical locul, fără ca structura armonică să-și piardă semnificația tonală, rațiunea. Pentru trei teme sunt posibile șase permutații:

a	a	b	b	c	c
b	c	a	c	a	b
c	b	c	a	b	a

În invențiunea sa la trei voci în **fa minor** Bach prezintă toate variantele posibile. Cele trei teme se disting una de cealaltă prin caracter. **Tema a** evoluează în optimi, constituind o idee muzicală ce are o structură melodică cromatică (ex. vezi saltul de cvartă mărită !). **Tema b** este un tetracord cromatic (**fa – mi – mib – re – reb – do**). Debutul **temei c** constituie varianta ornamentală a **temei a** (tema a, celula x → tema c, celula x_{var.}). De asemenea, celula y a **temei c** constituie inversarea celei y a **temei a**. Din comparația celulelor z reiese același lucru.

Ex. 4 Bach - Invențiune la 3 voci, fa minor, nr. 9

18

21

24

27

30

33

Lecția 6

2.3 Evidențierea redactării lineare: Contrapunct înflorit și imitație la 2 voci

2.3.1 În legătură cu contrapunctul la 2 voci trebuie să discutăm și despre tipurile tematice. Putem vorbi despre două tipuri:

- a) cu desen melodic ce evoluează treptat;
- b) redactare tematică pe bază de arpegii.

Concepția acordică iese în evidență frecvent și în cadrul tipului melodic ce evoluează treptat. Acest lucru se explică prin faptul că de multe ori cele două voci sunt reprezentante ale unui schelet armonic pe patru sau mai multe voci. Una dintre cele mai evidente expresii ale acestuia o constituie *Invențiunea nr. 13* în *la minor* construită pe o temă arpeggiată. Comparăm măsurile de debut și schema armonică.

Ex. 1 J. S. Bach - *Invențiune la două voci, la minor, nr. 13*

13

15

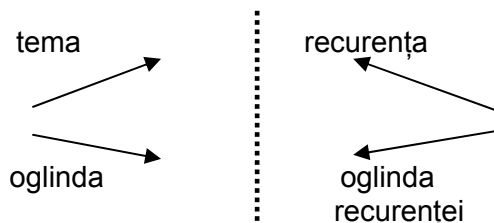
17

19

21

23

2.3.2 Contrapunctul dublu se referă la faptul că cele două teme, vertical pot fi inter schimbate, ambele variante putând fi interpretate și încadrate într-un schelet armonic tonal – funcțional. Un exemplu în acest sens îl constituie *Invențiunea nr. 6 în Mi major*. **Temei** diatonice treptat ascendente **a** îi răspunde în **stretto** o **temă b** – treptat descendentă având un debut cromatic. Se conturează evident redactarea în oglindă: **tema b** este inversarea în oglindă a **temei a**. În cazul temelor unidirecționale nu avem patru variante, căci inversarea în oglindă poate fi interpretată și ca recurență:



Ex. 2 J. S. Bach - *Invențiune la două voci*, Mi major, nr. 6

The image displays the musical score for J.S. Bach's Invention No. 6 in D major, for two voices. The score is written in treble and bass staves, showing the two voices. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The score includes fingerings and articulations.

Obs. În cadrul țesăturii muzicale apare și o a doua temă în măsura 9, aceasta bazându-se însă pe arpegii. Arpegiului din vocea de bas îi răspunde vocea superioară în **stretto**, cu tema în oglindă. Tema de încheiere ce apare în măsura 16 circumscrie o serie acordică cadențială:

$V^{----}{}^2I^6 \quad II^6_5 - V - I$ (măsurile 16 – 20).

La contrapunctul dublu ne vom referi și în capitolul ce tratează fuga.

TEST DE AUTOEVALUARE

1. Cum notați *Tema diminuată* și *Contrasubiect 1*?
2. Ce este un contrapunct continuum și unde este frecvent întâlnit?

REZUMATUL UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE

Contrapunctul baroc este caracterizat de echilibrul perfect al dimensiunii verticale și orizontale a muzicii. Contrapunctul de tip *nota contra notam* reprezintă o rezolvare structurală frecventă și în muzica barocă. Contrapunctul în raport de **2 : 1**, și **4 : 1** se realizează cel mai des prin note de pasaj pe parte de timp neaccentuată în vocea superioară, care de obicei creează intervale disonante cu vocile inferioare, dar și prin notă de schimb realizată cu ajutorul elementelor de acord.

Pentru fiecare șir armonic pot fi redactate una sau mai multe voci contrapunctice. Sunetele pilon apar ca elemente de acord, împreună cu armoniile, și sunt legate între ele prin note de pasaj sau schimb, ce sunt elemente de acord. Sunetele principale pot fi ulterior modificate prin întârzieri realizate pentru diversitatea liniei melodice și desfășurarea ei independentă.

RĂSPUNSURI ȘI COMENTARII LA TESTELE DE AUTOEVALUARE

1. Tdim.; CS 1.

2. Este un contrapunct însoțitor în mișcare uniformă; îl întâlnim frecvent în vocea de bas.

LUCRARE DE VERIFICARE NR. 1

Realizarea unei analize contrapunctice dintr-o piesă la 2 sau la 3 voci din literatura muzicală bachiană.

Se acordă 3 puncte pentru identificarea corectă a temei, 3 puncte pentru analiza corectă a segmentului de început, 3 puncte pentru restul analizei, 1 punct din oficiu.

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

BIBLIOGRAFIE MINIMALĂ

1. Eisikovits, M., *Introducere în polifonia barocului. Stilul lui J. S. Bach*, vol. I, Multiplicat, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj, 1970.
2. Eisikovits, M., *Polifonia barocului. Stilul bachian*, Ed. Muzicală, București, 1973.
3. Junger, E., *Contrapunctul baroc la 2 voci*, partea I-II, Xerografiat, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj, 1973.
4. Negrea, M., *Tratat de contrapunct și fugă*, E.S.P.L.A., București, 1957.
5. Voiculescu, D., *Polifonia barocului în lucrările lui J. S. Bach. Scriitura la două voci*, Xerografiat, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj, 1975.

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 2

PERMANENTIZAREA REDACTĂRII IMITATIVE: CANONUL

Cuprins:

Obiectivele unității de învățare.....	
Lecția 7 - Canonul la 4 sau la mai multe voci.....	
Lecția 8 - Canonul la 3 voci.....	
Lecția 9 - Canonul la 2 voci.....	
Rezumatul unității de învățare nr. 2.....	
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare.....	
Lucrare de verificare nr. 2.....	
Bibliografie minimală.....	

OBIECTIVELE UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE NR. 2

În urma parcurgerii unității de învățare numărul - Permanentizarea redactării imitative – Canonul – veți dobândi următoarele competențe:

- veți cunoaște principiile de structurare a canonului;
- veți recunoaște în literatura muzicală canonul;
- veți putea analiza un canon;
- veți putea realiza un canon la 4, 3, sau 2 voci.

Lecția 7

3.1 Structurarea canonului la 4 sau la mai multe voci

3.1.1 Redactarea de canon constituie forma finală a individualizării vocilor contrapunctice. **Melodia valabilă prin sine** pe parcursul intrării vocilor se împlinește în sonoritate polifonică, deci se îmbină în armonia dimensiunii verticale a muzicii. Ea trebuie să întrunească două condiții legitime: pe de o parte trebuie să fie o creație lineară, melodică, pe de altă parte trebuie să corespundă și legilor armoniei. Sunt posibile două modalități de structurare:

a) Pentru primul segment al melodiei trebuie redactat un contrapunct, apoi acestui contrapunct i se atașează un nou contrapunct, și așa mai departe în funcție de numărul vocilor:

			1.		CODA
		1.	2.	Etc.	
	1.	2.	3.		
1.	2.	3.	4.		

b) Sonoritatea verticală a vocilor superioare, respectiv organismul sonor al canonului trebuie redactat simultan, iar variantele trebuie verificate armonic:

1.	2.	3.	4.
2.	3.	4.	1.
3.	4.	1.	2.
4.	1.	2.	3.

3.1.2 Primul nostru exemplu prin excepție este o compoziție de Mozart. Stilul muzical al acestui canon la 4 voci este încă foarte apropiat de muzica barocă.

Ex. 1 Mozart - *Lacrimoso son'io*, KV. 555, 4 voci, cor de voci egale

Adagio Datiert Wien, 2. September 1788

La - cri - mo - so son' i - o, la - cri - mo - so son' i - o. Per - du - to,

per - du - to ho l'i - dol mi - o. La - cri - mo - so son' i - o.

Obs. Publicăm mai întâi forma de sine stătătoare a melodiei, apoi tipurile de redactare **a)** și **b)**.

Adagio

La - cri - mo - - - - - so son' i - o, la - cri - mo - - - - -

La - cri - mo - - - - -

- so, la - cri - mo - so son' i - o. Per - du - to, per - du - to ho l'i - dol mi - o.

- so son' i - o, la - cri - mo - - - - - so, la - cri - mo - so son' i - o

La - cri - mo - - - - - so son' i - o

La - - cri - mo - - - - - so son' i - o, la - cri - mo - - - - -

Per - du - to, per - du - to ho l'i - dol mi - o. La - - cri - mo - -

la - cri - mo - - - - - so, la - cri - mo - so son' i - o. Per - du - to,

La - cri - mo - - - - - so son' i - o, la - cri - mo - - - - -

- so son' i - o, la - cri - mo - - - - - so, la - cri - mo - so son' i - -

- so son' i - o, la - cri - mo - - - - - so son' i - -

per - du - to ho l'i - dol mi - o. La - - cri - mo - - - - - so son' i - -

- so, la - cri - mo - so son' i - o. Per - du - to, per - du - to ho l'i - dol mi - -

o. Per - du - to, per - du - to ho l'i - dol mi - - - o.

o, la - cri - mo - - - - - so, la - cri - mo - so son' i - - - o

o, la - cri - mo - - - - - so son' i - - - o

o. La - - - cri - mo - - - - - so son' i - - - o,

3.1.3 Exemplul nr. 2 este de asemenea compoziție de Mozart: un canon coral pentru 3 grupuri de cor mixt. În momentul intrării celui de-al doilea cor sonoritatea se lărgește la 12 voci. În cazul canonului coral este de o necesitate indispensabilă crearea organismului sonor al canonului, redactarea reglementară a armoniilor, căci în fond este vorba de cummul a 12 voci.

Ex. 2 W. A. Mozart - *V'amo di core teneramente*, KV. 348, 12 voci, cor mixt

Entstanden angeblich Wien, 1782

V'a - mo di co - re te - ne - ra - men - te, si, si,
V'a - mo di co - re te - ne - ra - men - te, si, si,
V'a - mo di co - re te - ne - ra - men - te, si, si,
V'a - mo di co - re te - ne - ra - men - te, si, si,
Io non vi pos - so al - tro a -
Io non vi pos - so al - tro a -
Io non vi pos - so al - tro a -
Io non vi pos - so al - tro a -

*) Von der technisch gegebenen Möglichkeit eines vierten Einsatzes in T. 5 hat Mozart keinen Gebrauch gemacht; vgl. Vorwort. Eine rekonstruierte einschürige Form bringt der Krit. Bericht.

**) Zur Echtheit bzw. zur Abhängigkeit von einem Modell Padre Martinis vgl. Vorwort.

*** In der Quelle: C

v'a - mo di co - re te - ne - ra - men - te sì, sì,
 v'a - mo di co - re te - ne - ra - men - te, sì,
 v'a - - mo di co - re, sì, sì, sì,
 v'a - mo, sì, sì, te - ne - ra - men - te, sì,

ma - re, no, no, io non vi pos - so al - tro a -
 ma - re, no, no, io non vi pos - so
 ma - re, no, no, io — non vi a - mo,
 ma - re, no, no, io non v'a - mo, no,

Uh che do - lo - re, uh che tor - men - to, uh, uh,
 Uh che do - lo - re, uh che tor - men - to, uh, uh,
 Uh che do - lo - re, uh che tor - men - to, uh, uh,
 Uh che do - lo - re, uh che tor - men - to, uh, uh,

7

v'a - mo di co - re te - ne - ra - men - te, si, si,
v'a - mo di co - re te - ne - ra - men - te, si, si,
v'a - mo di co - re te - ne - ra - men - te, si, si,
v'a - mo di co - re te - ne - ra - men - te, si, si,
ma - re, no, no, io non vi pos - so al - tro a -
al - tro a - ma - re, no, io non vi pos - so al - tro a -
no, no, no, io non vi pos - so al - tro a -
io non vi a - mo, no, io non vi pos - so al - tro a -
uh che do - lo - re, uh che tor - men - to, uh, uh,
uh che do - lo - re, uh che tor - men - to, uh,
uh che do - lo - re, uh, uh, uh,
uh che do - lor, uh, uh che tor - men - to, uh, uh,

3.1.4 Prin intermediul canonului instrumental la 4 voci extras din *Musikalisches Opfer* de J. S. Bach ilustrăm o variantă interesantă și din punct de vedere grafic a redactării de canon. Compozitorul notează o singură melodie, dar prin **utilizarea cheilor** oferă **aparent** melodiei două înălțimi diferite. În realitate ambele voci pornesc de pe aceeași notă, la o diferență de două octave.

Ex. 3 J. S. Bach - *Musikalisches Opfer*, nr. 2, *Canones divisi*, Canon a 4, III.

10. Canon a 4

The image displays a musical score for a four-part canon. It consists of four systems of staves. The first system is labeled '10. Canon a 4' and includes the following staves: Violino I, Violino II, Cembalo, m. d., and Cembalo, m. s. The subsequent systems show measures 7-10, 11-14, and 15-18. The notation is in a single key (one flat) and common time. The score illustrates how a single melodic line is transcribed at different pitch levels across the staves, creating the illusion of multiple voices.

19

System 19-22: Four staves of music. The first staff (treble clef) has a key signature of two flats and a common time signature. It begins with a melodic line starting on G4. The second staff (treble clef) provides harmonic support with chords and moving lines. The third staff (treble clef) continues the melodic development. The fourth staff (bass clef) provides a bass line. The system concludes at measure 22.

23

System 23-26: Four staves of music. This system continues the piece, starting at measure 23. The melodic lines in the first and third staves show more complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The bass line in the fourth staff remains active, providing a steady accompaniment.

27

System 27-30: Four staves of music. This system continues the piece, starting at measure 27. The first staff features a prominent melodic line with some grace notes. The overall texture is consistent with the previous systems, with active upper staves and a supportive bass line.

31

System 31-34: Four staves of music. This system continues the piece, starting at measure 31. The melodic lines continue to evolve, with the first staff showing a series of eighth-note passages. The system concludes at measure 34.

35

System 1 (Measures 35-38): Treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 35. Bass staff provides a steady accompaniment with eighth notes.

39

System 2 (Measures 39-42): Treble staff continues the melodic development with some rests. Bass staff maintains the accompaniment pattern.

43

System 3 (Measures 43-46): Treble staff shows more complex rhythmic patterns with sixteenth notes. Bass staff continues the accompaniment.

47

System 4 (Measures 47-50): Treble staff features a melodic line with eighth notes. Bass staff provides a consistent accompaniment.

Lecția 8

3.2 Canonul la 3 voci

3.2.1 În literatura muzicală canoanele la trei voci și la două voci sunt mult mai frecvente decât cele compuse la patru și mai multe voci. Departajarea plastică a vocilor de canon se afirmă mult mai bine în cazul unor voci mai puține. Restricția verticală a polifoniei pe multe voci, în cazul unor voci puține influențează în mai mică măsură desfășurarea lineară a melodiei de canon, împlinirea ei.

3.2.2 Ca prim exemplu publicăm canonul pe trei voci egale de Henry Purcell (1658 – 1695). În opoziție cu frecvențele segmentele melodice scurte în canonul lui Purcell întâlnim arcuiri melodice lungi, a câte 8 măsuri. Astfel, canonul în tempo *Adagio* poate răsufla mai liber în structura polifonică.

Ex. 1 Henry Purcell - *Under this Stone*, cor pe 3 voci egale

(♩ = 60)

Un- der this stone lies Ga- bri- el John; In the

5 year of our Lord on thou- sand and one; Cov- er is

10 head with turf or stone, 'Tis all one, 'tis all one, With turf or

15 stone, 'tis all one. Play for the soul of gen- tle

20 John, if you please you may or let it a- lone, 'tis all one.

3.2.3 Unul dintre tipurile de canon specifice polifoniei baroce, este acela în care voci de bază i se adaptează o contra melodie posibilă de cântat sub formă de canon **unisono** la două voci. Următorul exemplu muzical l-am selectat din seria intitulată *Musikalisches Opfer* de J. S. Bach. Contra melodia compusă pentru tema în *do minor* aleasă ca bază a lucrării este intonată de către două viori la o măsură diferență.

Ex. 2 J. S. Bach - *Musikalisches Opfer*, nr. 2, *Canones diversi super Thema Regium*, V.

2. Canon a 2 Violini in unisono

3.2.4 În următoarea variantă pe 3 voci a **canonului infinit**, *Canon perpetuus* (denumire ce se referă la un canon circular cu posibilitate de repetiție la nesfârșit) Bach situează tema de bază în vocea de mijloc.

Ex. 3 J. S. Bach - *Musikalisches Opfer*, nr. 2, *Canones diversi super Thema Regium*, VIII.

7. Canon perpetuus super Thema Regium

3.2.5 Un adevărat canon la trei voci este piesa de încheiere a lucrării **Musikalisches Opfer** (nr. 6, **Canon perpetuus**). Cele două voci extreme se joacă în canon la octavă, în timp ce vocea de mijloc realizează imaginea în oglindă a melodiei de canon. Cifrajul **Continuo** – ului constituie reprezentarea comentată a structurii verticale, a ordinii armonice.

Ex. 4 J. S. Bach - *Musikalisches Opfer*, nr. 6, *Canon perpetuus*

Flauto.

Violino.

Continuo.

Lecția 9

3.3 Canon la 2 voci

3.3.1 Și în muzica barocă numeroasele lucrări ale genului coral au fost concepute pentru două voci. În cadrul structurii reduse la armonie minimă se poate desfășura în totalitatea ei desenul melodic al vocilor de canon. Primul nostru citat muzical este canonul la două voci de Georg Philipp Telemann (1681 – 1767). Canonul la unison ce se desfășoară la o măsură diferență este o melodie de menuet cu alură dansantă.

Ex. 1 G. Ph. Telemann - *Canon la 2 voci*



Obs. Poate fi cântat cu denumirea notelor muzicale sau cu silaba **la**.

3.3.2 Următorul citat este un canon **stretto**: *Invențiunea la 2 voci în Fa major* de J. S. Bach este muzică instrumentală pură (muzică de clavicin).

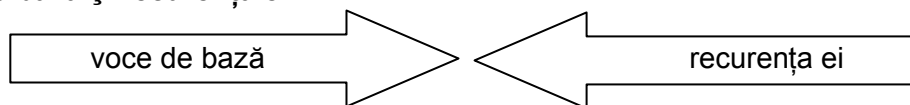
Ex. 2 J. S. Bach : Invențiune la 2 voci, nr. 8, Fa major

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 8/4. The piece is a two-part canon in stretto style. The first system (measures 1-4) shows the treble staff starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The bass staff starts with a whole note F3. The second system (measures 5-8) continues the treble melody and introduces a new line in the bass. The third system (measures 9-12) shows the treble staff moving to a new line and the bass staff continuing. The fourth system (measures 13-16) continues the two-part texture. The fifth system (measures 17-20) shows the treble staff moving to a new line and the bass staff continuing. The sixth system (measures 21-24) shows the final measures of the piece, with the treble staff ending on a whole note G4 and the bass staff ending on a whole note F3. Fingerings and articulation marks are present throughout the score.

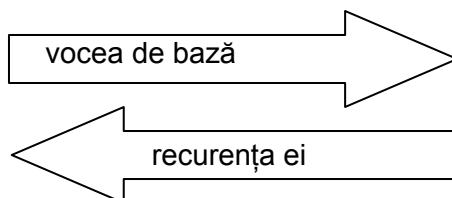
This page of piano sheet music contains six systems of staves, with measures 18 through 32. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and features complex fingerings and articulations.

- System 1 (Measures 18-20):** The right hand has a melodic line with fingerings 2, 4, 5, 1, 4, 1, 2, 1, 4, 2. The left hand has a bass line with fingerings 1, 8, 1, 1, 4, 5, 4, 4.
- System 2 (Measures 21-22):** The right hand has a melodic line with fingerings 1, 8, 1, 5, 1, 2, 1, 2, 8, 1, 2, 2, 2. The left hand has a bass line with fingerings 2, 1, 4, 2, 8, 1, 4, 8.
- System 3 (Measures 23-25):** The right hand has a melodic line with fingerings 1, 2, 8, 5, 8, 1, 2, 4, 5, 8, 1, 4, 4. The left hand has a bass line with fingerings 4, 1, 8, 1, 4, 4, 4, 4.
- System 4 (Measures 26-28):** The right hand has a melodic line with fingerings 3, 5, 8, 2, 5, 8, 1, 8, 2, 4, 3, 4. The left hand has a bass line with fingerings 2, 4, 5, 1, 2, 8, 4, 1, 2, 8, 4, 1, 8.
- System 5 (Measures 29-31):** The right hand has a melodic line with fingerings 1, 2, 1, 2, 3, 4, 4, 3, 4. The left hand has a bass line with fingerings 4, 2, 1, 2, 4, 1, 2, 8, 5, 5, 2, 1, 5, 1, 1.
- System 6 (Measures 32-34):** The right hand has a melodic line with fingerings 5, 8, 5, 4. The left hand has a bass line with fingerings 1, 2, 8, 5.

3.3.3 Piesa a 4-a din *Musikalisches Opfer* este un canon conceput pentru două instrumente de registru înalt. Ceea ce este interesant la acest canon este faptul că vocea a 2-a cântată în recurență răsună împreună cu melodia de început. Cele două melodii apar ca **voce de bază și recurența ei**:



ele suprapunându-se sub formă de canon:



Ex. 3 J. S. Bach - *Musikalisches Opfer*, nr. 2, *Canones diversi*, IV.

1. Canon a 2 cancrizans

3.3.4 În piesa a doua a seriei de canoane de Bach citate mai sus: *Quaerendo invenietis*, melodia a doua, în cheie de bas trebuie cântată în recurență în oglindă.

Ex. 4 J. S. Bach - *Musikalisches Opfer*, nr. 2, *Canones diversi*, II.

9. Canon a 2

În încheiere cităm debutul canonului pe două voci: *Canone I. Canone per augmentationem in motu contrario* din ciclul *Kunst der Fuge* de J. S. Bach. Vocea a 2-a, ce este o inversare augmentată în oglindă debutează în măsura a 5-a. Începând din măsura 53, cele două voci se schimbă între ele în spiritul contrapunctului dublu.

Ex. 5 J. S. Bach - *Kunst der Fuge*, *Canone I. Canone per augmentationem in motu contrario*.

Allegro con moto.

7

12

17

22

26

f

p

cresc.

f

p

2o

cresc.

fp

cresc.

f

dim.

30

p *cresc.* *f*

33

dim. *p*

37

cresc. *f* *tr.*

41

dim. *p*

45

p *cresc.* *p*

49

p *cresc.* *p*

52

dim. *f* *tr.*

57

62

66

70

74

78

84

cresc.

p

f

sp

cresc.

dim.

p

cresc.

84

f

dim.

88

p

cresc.

92

f

dim.

95

p

99

cresc.

102

f

ff

106

ritard.

sf

The image shows a page of musical notation, likely for a piano. It consists of seven systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 126 at the bottom.

TEST DE AUTOEVALUARE

1. Care sunt cele două condiții ale unei melodii pentru redactarea unui canon?
2. Ce înțelegeți prin denumirea: *Canone per augmentationem in motu contrario*?

REZUMATUL UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE

În muzica barocă, multe lucrări vocale și instrumentale au fost concepute pentru două voci. Prevalează însă în epocă muzica instrumentală. Față de muzica vocală a renașterii ritmica devine mult mai densă, valorile de durate dominante într-o lucrare fiind șaisprezecimea și optimea. Legile de utilizare a disonanțelor rămân însă aceleași ca și în Renaștere: ele trebuie să apară pe timp slab, cu valori de note mici, pregătite și rezolvate. Pe timp tare disonanțele pot apărea doar sub formă de întârziere. Aceste legi sunt foarte importante în redactarea de canon. Astfel, linia melodică a unui canon în construcția ei trebuie să se raporteze în permanență la sonoritatea verticală rezultată prin suprapunerea vocilor.

RĂSPUNSURI ȘI COMENTARII LA TESTELE DE AUTOEVALUARE

1. Melodia trebuie să fie o creație liniară, melodioasă, și trebuie să corespundă și legilor armoniei.
2. Canon prin augmentație, în recurență.

LUCRARE DE VERIFICARE NR. 2

Realizați o imitație expozitivă la 3 voci, urmată de un episod dezvoltător.

Se acordă: 5 puncte pentru realizarea imitației expozitive, 4 puncte pentru realizarea episodului dezvoltător și a reprizelor mediane, 1 punct din oficiu.

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

BIBLIOGRAFIE MINIMALĂ

1. Eisikovits, M., *Introducere în polifonia barocului. Stilul lui J. S. Bach*, vol. I, Multiplicat, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj, 1970.
2. Eisikovits, M., *Polifonia barocului. Stilul bachian*, Ed. Muzicală, București, 1973.
3. Junger, E., *Contrapunctul baroc la 2 voci*, partea I-II, Xerografiat, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj, 1973.
4. Negrea, M., *Tratat de contrapunct și fugă*, E.S.P.L.A., București, 1957.
5. Voiculescu, D., *Polifonia barocului în lucrările lui J. S. Bach. Scriitura la două voci*, Xerografiat, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj, 1975.

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 3

PRINCIPALELE PRINCIPII DE STRUCTURARE ALE CONTRAPUNCTULUI BAROC

Cuprins:

Obiectivele unității de învățare.....	
Lecția 10 - Ciaccona.....	
Lecția 11 - Passacaglia.....	
Lecția 12 - Fuga – principiile, modalitățile de redactare a temei.....	
Lecția 13 - Redactarea expoziției de fugă.....	
Lecția 14 – Fuga – contrapunctul dublu și triplu în fugă.....	
Rezumatul unității de învățare nr. 3.....	
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare.....	
Lucrare de verificare nr. 3.....	
Bibliografie minimală.....	

OBIECTIVELE UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE

În urma parcurgerii unității de învățare numărul 3 – Principalele principii de structurare ale contrapunctului baroc – veți dobândi următoarele competențe:

- veți putea identifica o Ciacconă și o Passacaglia;
- veți putea aprofunda caracteristicile de bază ale unei Passacaglie și veți recunoaște diferențele structurale dintre Ciaccona și Passacaglia.
- veți aprofunda principiile și modalitățile de redactare a temei și expoziției de fugă
- veți identifica tipologiile contrapunctului dublu și triplu
- veți cunoaște forma de bază a fugii baroce

Lecția 10

4.1 Ciaccona

Ciaccona constă dintr-o serie de variațiuni construite pe un șir de acorduri de extensia unei perioade sau chiar de o extensie mai scurtă. Acest șir de acorduri rămâne valabil până la sfârșit sub formă de **ostinato**, pe el construindu-se seria variațiunilor în principal **melodice_ contrapunctice**. Aceasta reprezintă una dintre soluțiile cele mai populare de structurare muzicală și de construcție formală a muzicii baroce, rămânând însă preferată de-a lungul secolelor până în zilele noastre.

4.1.1 Primul nostru citat muzical prezintă unul dintre formele incipiente ale **ciacconei**, ceea ce se află încă aproape de principiul de variație al **double** – ului (ornamentat). Șirul de acorduri, care poate fi și o formă mică bi- sau tristrofică, este urmat de o singură variațiune cu conducere melodică contrapunctică, deci deja conține un surplus de material muzical ca simplă ornamentație. Următorul exemplu constituie partea a III-a din *Concerto grosso* – ul nr. 12 op. 6 în *si minor*:

Ex. 1 G. F. Händel - *Concerto grosso*, op. 6 nr. 12, si minor, partea a III-a

Aria
Larghetto e piano

Violino I II concertato
Violino I II
Viola
Violoncello
Contrabasso
Cembalo

Viol. I II concert.
Viol. I II
Viola
Vc. & Cb.
Cemb.

Váriatio

Viol. I II concert.

Viol. I

Viol. II

Viola

Vc. & Cb.

Cemb.

32

34

36

42

44

46

48

50

52

54

56

58

60

62

64

66

68

70

72

74

76

78

80

82

84

86

88

90

92

94

96

98

100

102

104

106

108

110

112

114

116

118

120

122

124

126

128

130

132

134

136

138

140

142

144

146

148

150

152

154

156

158

160

162

164

166

168

170

172

174

176

178

180

182

184

186

188

190

192

194

196

198

200

202

204

206

208

210

212

214

216

218

220

222

224

226

228

230

232

234

236

238

240

242

244

246

248

250

252

254

256

258

260

262

264

266

268

270

272

274

276

278

280

282

284

286

288

290

292

294

296

298

300

302

304

306

308

310

312

314

316

318

320

322

324

326

328

330

332

334

336

338

340

342

344

346

348

350

352

354

356

358

360

362

364

366

368

370

372

374

376

378

380

382

384

386

388

390

392

394

396

398

400

402

404

406

408

410

412

414

416

418

420

422

424

426

428

430

432

434

436

438

440

442

444

446

448

450

452

454

456

458

460

462

464

466

468

470

472

474

476

478

480

482

484

486

488

490

492

494

496

498

500

502

504

506

508

510

512

514

516

518

520

522

524

526

528

530

532

534

536

538

540

542

544

546

548

550

552

554

556

558

560

562

564

566

568

570

572

574

576

578

580

582

584

586

588

590

592

594

596

598

600

602

604

606

608

610

612

614

616

618

620

622

624

626

628

630

632

634

636

638

640

642

644

646

648

650

652

654

656

658

660

662

664

666

668

670

672

674

676

678

680

682

684

686

688

690

692

694

696

698

700

702

704

706

708

710

712

714

716

718

720

722

724

726

728

730

732

734

736

738

740

742

744

746

748

750

752

754

756

758

760

762

764

766

768

770

772

774

776

778

780

782

784

786

788

790

792

794

796

798

800

802

804

806

808

810

812

814

816

818

820

822

824

826

828

830

832

834

836

838

840

842

844

846

848

850

852

854

856

858

860

862

864

866

868

870

872

874

876

878

880

882

884

886

888

890

892

894

896

898

900

902

904

906

908

910

912

914

916

918

920

922

924

926

928

930

932

934

936

938

940

942

944

946

948

950

952

954

956

958

960

962

964

966

968

970

972

974

976

978

980

982

984

986

988

990

992

994

996

998

1000

54

Viol. I II concert.

Viol. I

Viol. II

Viola

Vc. & Cb.

Cemb.

55

Viol. I II concert.

Viol. I

Viol. II

Viola

Vc. & Cb.

Cemb.

76

Viol. I II concert.

Viol. I

Viol. II

Viola

Vc. & Cb.

Cemb.

78

4.1.2 Cea mai renumită **Ciaccona** din muzica barocă este partea finală cu inscripția de *Ciaccona* din *Partita a 2-a în re minor pentru vioară solo* de J. S. Bach. Pe șirul de acorduri de 8 măsuri, de o structură periodică se construiesc 28⁵ de variațiuni. Contrapunctul în mișcare izoritmă al temei, începând de la prima variațiune se transformă în contrapunct în raport de 1 : 2, apoi 1 : 4 (variațiunile 2, 3, 4, 5, 6, 7). În variațiunea a 9-a ritmul vocii contrapunctice se fărâmițează mai departe, tot așa precum și în variațiunile 11, 12, 13, 14, 15. În variațiunile 16, 17 revine contrapunctul în raport de 2 : 1, apoi începând de la variațiunea 18 locul acestuia este preluat de contrapunctul în raport de 1 : 4, până la variațiunea 23 (inclusiv). Variațiunea 24 are din nou o evoluție contrapunctică mai calmă, pentru ca începând de la variațiunea 25 să reînceapă ultima fază a dezvoltării ritmice.

Ex. 2 J. S. Bach - Ciaccona în re minor din Partita a 2-a pentru vioară solo

a) pentru început prezentăm tema de 8 măsuri



b1) apoi, câteva contrapunctări specifice:



b2)



⁵ Cu prezentarea temei și cu revenirea ei în final, partea se lărgește la 30 de secțiuni.

c) publicăm primele două pagini ale lucrării.

CIACCONA

7

12

17

22

(p)

(mf)

27

31

35

39

42

45

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of six systems of staves. Each system contains two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1 through 4. The systems are numbered 27, 31, 35, 39, 42, and 45. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Dynamic markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). There are also markings for *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the sixth system.

b3)

Two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a large bracket on the left. The second system also consists of two staves, with a large bracket on the right. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

b4)

Three systems of musical notation for piano. The first system is labeled "Thema fugatum" and consists of two staves. The second system consists of two staves. The third system consists of two staves. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Ex. 1 J. S. Bach - *Passacaglia pentru orgă în do minor*

The image displays a musical score for J.S. Bach's *Passacaglia pentru orgă în do minor*. The score is organized into two main systems, each containing multiple staves. The first system on the left is labeled "Cembalo" (Cembalo) and "Pedale" (Pedale). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in D minor, as indicated by the key signature of one flat (B-flat). The piece is in 3/4 time. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the right hand of the Cembalo part. The Pedale part provides a steady accompaniment with longer note values. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.

System 1: Five staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff has a bass clef. The fifth staff has a treble clef. The music is written in a complex, multi-measure style with many beamed notes and rests.

System 2: Five staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff has a bass clef. The fifth staff has a treble clef. The music is written in a complex, multi-measure style with many beamed notes and rests.

System 1: Five staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff has a bass clef. The fifth staff has a treble clef. The music is written in a complex, multi-measure format with many notes and rests.

System 2: Five staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff has a bass clef. The fifth staff has a treble clef. The music is written in a complex, multi-measure format with many notes and rests.

Thema fugatum.

The musical score is a fugue, labeled "Thema fugatum." It consists of ten systems of staves. The first system shows the initial theme in the right hand. The subsequent systems show the theme being taken up by different voices (left hand, right hand, and various registers) in a contrapuntal fashion. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "f" (forte).

This page contains ten systems of musical notation, each consisting of two staves (treble and bass clef). The notation is complex, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The systems are arranged in two columns of five. The first system on the left shows a dense texture with many beamed notes in both hands. The second system on the left features a more melodic line in the right hand with a complex accompaniment in the left. The third system on the left has a prominent melodic line in the right hand with a supporting bass line. The fourth system on the left shows a more active right hand with a steady bass line. The fifth system on the left features a melodic line in the right hand with a supporting bass line. The first system on the right shows a melodic line in the right hand with a supporting bass line. The second system on the right features a more active right hand with a steady bass line. The third system on the right has a prominent melodic line in the right hand with a supporting bass line. The fourth system on the right shows a more melodic line in the right hand with a complex accompaniment in the left. The fifth system on the right features a dense texture with many beamed notes in both hands.

This page contains ten systems of musical notation, each consisting of two staves (treble and bass clef). The notation is highly detailed, featuring complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *tr* (trill) and *trm* (trill mark). The systems are arranged in two columns of five. The first system on the left shows a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The second system on the left features a prominent trill in the right hand. The third system on the left shows a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The fourth system on the left features a prominent trill in the right hand. The fifth system on the left shows a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The sixth system on the left features a prominent trill in the right hand. The seventh system on the left shows a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The eighth system on the left features a prominent trill in the right hand. The ninth system on the left shows a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The tenth system on the left features a prominent trill in the right hand.

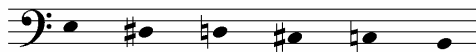


Obs. În cadrul variațiunii **b3** apare și imitația. Variațiunea **b4** poartă inscripția **THEMA FUGATUM**, ceea ce face referire la structură de fugă.

4.2.2 Într-o altă variantă seria de variațiuni se clădește pe o temă cromatică: pe varianta cromatizată a tetracordului superior a gamei. Acestui **ostinato** cromatic i s-a fixat și un acompaniament acordic, dând astfel naștere unei sinteze între **ciaccona** acordică și **passacaglia** construită exclusiv pe melodie. Dintre numeroasele soluții cităm partea *Crucifixus* din *Missa în si minor* de J. S. Bach.

Ex. 2 J. S. Bach - *Missa în si minor, Crucifixus*

a) melodie de tetracord cromatică:



b) șirul de acorduri ce se construiește pe aceasta:



c) forma de partitură a lucrării: (vezi paginile următoare).

No 16

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano II

Alto

Tenore

Basso

Continuo

10

I
Fl.
trvs.

II

VI.I

VI.II

VIIa

S.II
fi - xus,

A.
Cru-ci - fi - xus,

T.
Cru-ci - fi - xus,

B.
Cru-ci - fi - xus,

Cont.
Cru-ci -

[illegible][illegible]

20

I. Fl. *trvs.*
II. Fl.
VLI.
VII.
VIa.
S.II.
A.
T.
B.
Cont.

no - bis, fi - xi - ti - am pro - ti - am pro - ti - am

[illegible]

The image displays a page of a musical score for a Passacaglia, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score is divided into two systems, with measures 40 and 50 marked. The lyrics are in Latin, including "se - pul - tus est", "fi - xus e - ti - am pro no - bis", and "pas - sus est". The instruments listed are Fl. (Flute), trvs. (trumpets), VII (Violins), VIIa (Viola), S.II (Soprano II), A. (Alto), T. (Tenor), B. (Bass), and Cont. (Continuo).

Passacaglia a rămas de asemenea un principiu preferat de structurare formală și tehnică până în secolul XXI.

Lecția nr. 12

4.3 Fuga – Structura temei de fugă

Concepția de structurare și de construcție formală cea mai determinantă a muzicii baroce s-a întruchipat în **Fugă**. Și în fugă tema constituie cel mai important element, care de obicei este de extensia unei **fraze**, dar poate fi și de extensia unui motiv, sau poate chiar depăși extensia frazei. Tema de fugă este deosebit de concentrată în sine, constituind o unitate muzicală finită, închisă. De-a lungul construcției lucrării ea nu-și schimbă structura, ci doar tonalitatea: odată cu fiecare apariție a unei noi tonalități, în mod obligatoriu răsună și tema aleasă ca bază a lucrării. Ca idee centrală a structurii muzicale. Tema rămâne de obicei în cadrul tonalității alese ca bază, dar sunt cazuri când însuși tema modulează: din tonalitatea de pornire trece în tonalitatea nouă, pregătind noua tonalitate și tema ce apare în aceasta. Cazul mai frecvent este când tonalitatea se păstrează. Această omogenitate tonală este atât de importantă încât tema care intră în noua tonalitate debutează cu așa-numitul răspuns tonal. Acesta este valabil pentru acele teme care pornesc cu evoluția **tonică – dominantă**. În răspunsul tematic aceasta cere relația inversă, **dominantă – tonică**. În cazul răspunsului real, bineînțeles în noua tonalitate, tema debutează de asemenea cu evoluție **de la tonică la dominantă**.

4.3.1 Distingem două tipuri de bază ale structurilor tematice:

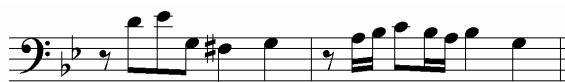
- a) temă cu profil melodic treptat evolutiv, construit pe motiv de gamă:

J. S. Bach - *Wohltemperiertes Klavier, Fuga, Do major*



- b) temă cu salturi melodice specifice (vezi temele de marș):

J. S. Bach - *Wohltemperiertes Klavier, Fuga, sol minor*



- c) sinteza celor două tipuri anterioare:

J. S. Bach - *Missa în si minor, Kyrie*



4.3.2 Din punct de vedere tonal putem aminti de asemenea două tipuri:

- a) structură tematică ce-și păstrează tonalitatea:

J. S. Bach - *Kunst der Fuge, răspuns tonal*



b) temă modulată

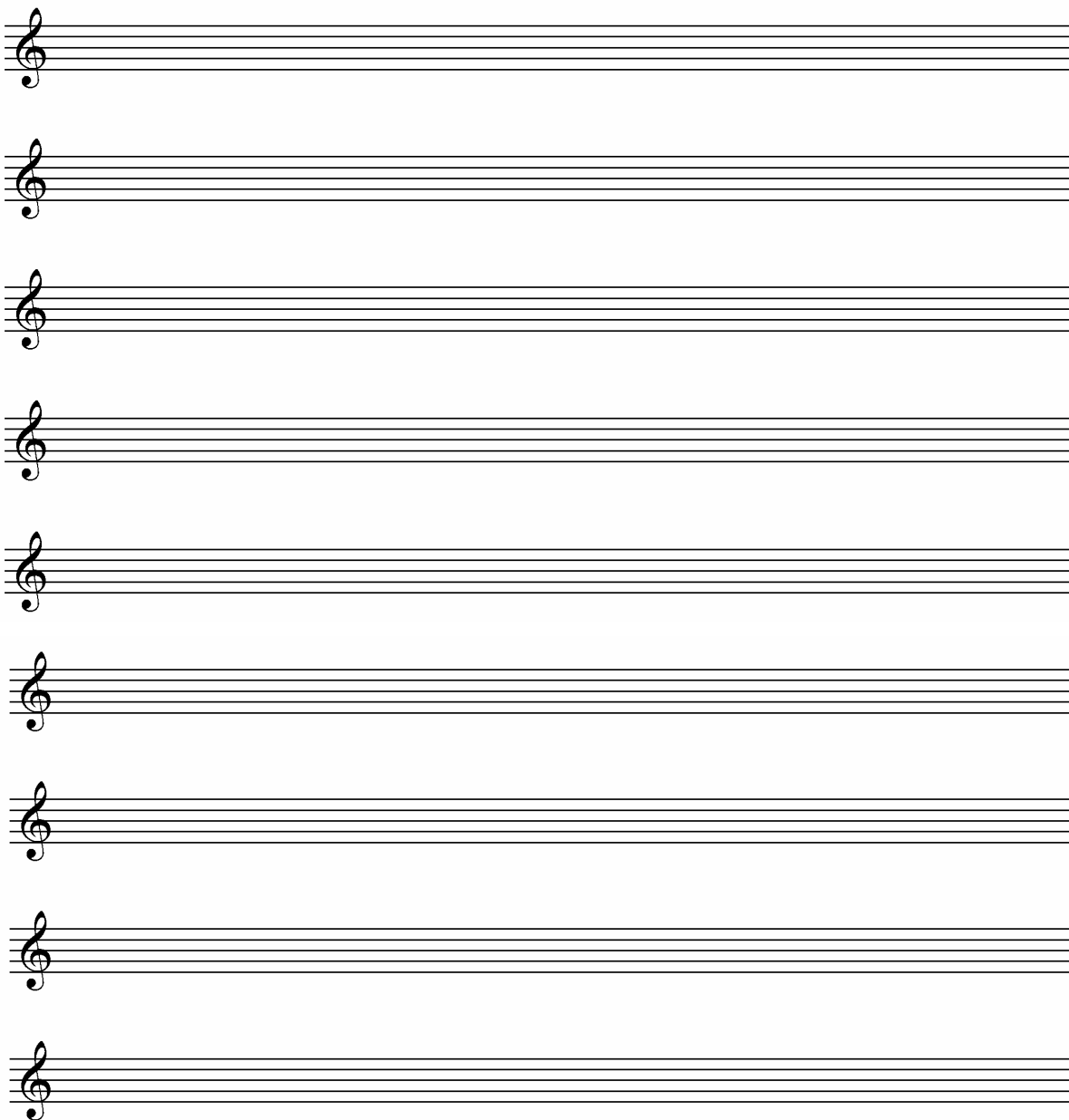


4.3.3 Tema poate fi urmată de o scurtă întregire, pe care o numim **codetta**:



EXERCİȚIU:

Extrageți pe portativele de mai jos alte exemple reprezentative ale fiecărui tip de temă de fugă, din volumul *Clavecinul bine temperat* - vol. II de J. S. Bach



Lecția 13

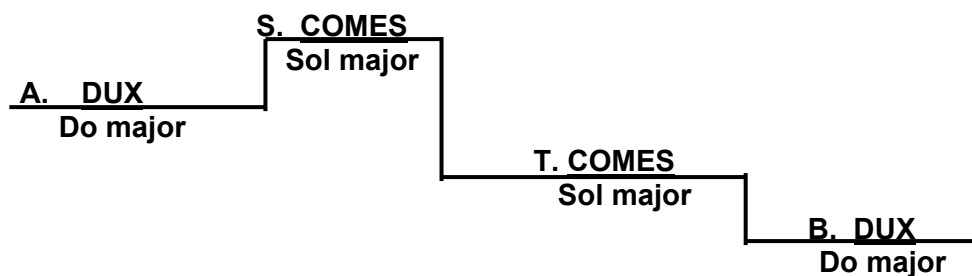
4.4 Structura expoziției de fugă

Primul segment, de prezentare tematică a fugii, îl numim expoziția de fugă. Intrările tematice se ajustează într-o ordine tonală. Vocea care intră prima, pe care o numim DUX (voce conducătoare) prezintă tema într-un mod de sine stătător, fără contrapunct. Vocea care intră a doua – COMES, dacă fuga este în tonalitate majoră, prezintă tema în tonalitatea dominantei (modulând la + 1 cvintă) – în cazul cel mai potrivit cu răspuns tonal. Vocea care intră a treia aduce tema în tonalitatea de bază, dar poate rămâne și în tonalitatea dominantei. Vocea care intră a patra – dacă cea de-a treia a revenit în tonalitatea de bază, trece din nou în tonalitatea dominantei. În cazul tonalității de bază minore, vocile potrivite în loc de tonalitatea dominantei fac schimbul în relativa majoră.

4.4.1 Ca prim exemplu prezentăm expoziția *Fugii nr. 1 în Do major* de J. S. Bach, din ciclul de 48 de Preludii și Fugii: *Wohltemperiertes Klavier*.

Ex. 1 J. S. Bach - *Wohltemperiertes Klavier*, Fuga în Do major

a) schema grafică a expoziției:



b) imaginea partiturii (vezi paginile următoare).

4.4.2 Intrări de voce **COMES** i se poate atașa un contrapunct fix, pe care-l numim **contra subiect** (nu este identic cu contratema):

Ex. 2 J. S. Bach - *Wohltemperiertes Klavier*, Fuga în re minor (Comes)



4.4.3 Întâlnim de asemenea și fugă dublă și fugă triplă. Denumirea face referire la faptul că lucrarea are două sau trei teme. Fiecare temă își face apariția în expoziție separată, apoi suprapunându-se sub formă de contrapunct triplu apar în structura fugii ca teme ce contrastează una cu cealaltă. Aducem ca exemplu în acest sens cele trei expoziții ale fugii la cinci voci în *do # minor* din *Wohltemperiertes Klavier*:

Ex. 3 J. S. Bach - *Wohltemperiertes Klavier*, Fuga în do # minor, expozițiile temelor și contrapunctul triplu (vezi paginile următoare).

Ex. 1b

Fuga I.
a 4 Voci.

1 5 10 15 20 25

Fuga IV. a 5 Voci.

Older:

40 45 50 55 60 65

This section of the musical score for Fuga IV, measures 40 through 65, is written for five voices. It begins with a vocal entry in measure 40, followed by a piano accompaniment. The score is divided into systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features complex polyphonic textures with various rhythmic patterns and melodic lines. The measures are numbered 40, 45, 50, 55, 60, and 65 at the end of each system.

0 5 10 15 20 25 30 35

This section of the musical score for Fuga IV, measures 0 through 35, is written for five voices. It begins with a vocal entry in measure 0, followed by a piano accompaniment. The score is divided into systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features complex polyphonic textures with various rhythmic patterns and melodic lines. The measures are numbered 0, 5, 10, 15, 20, 25, 30, and 35 at the end of each system.

This page contains six systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. Measure numbers are indicated at the bottom of the systems: 70, 80, 85, 90, 95, 100, 105, and 110. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines, with some measures containing multiple notes and rests.

Lecția 14

4.5 Structura fugii

Ca exemplu cităm partea a 11-a: *Sicut locutus est* din lucrarea *Magnificat* de J. S. Bach.

Ex. 1 J. S. Bach – *Magnificat*, nr. 11, *Sicut locutus est* (cor mixt și orchestră)

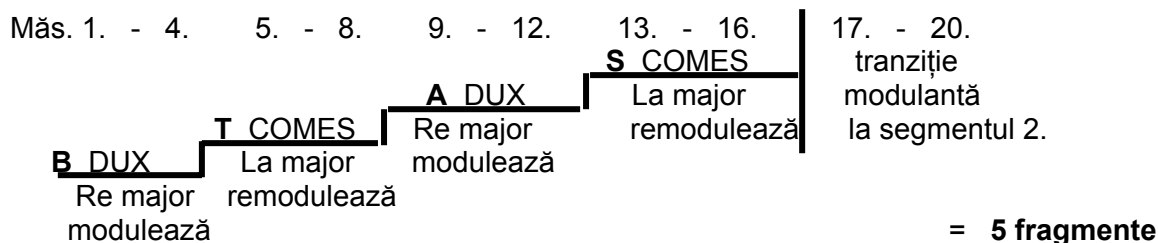
Analiza temei:



4.5.1 Fuga corală debutează cu o temă modulatorică de extensia a 5 măsuri, în tonalitatea **Re major**, în vocea de bas. Structura tematică concepută în măsura de 4/4 își atinge punctul culminant în măsura a 3-a (vezi cele trei sunete de **la** repetate). **Legato** – ul și **crescendo** – ul atașat ulterior evidențiază primul sunet **la**. Pe această bază cele 20 de pătrimi ale celor 5 măsuri se împart asimetric în 8 + 12. Deci **Sectio Aurea Negativă (SA⁻)**, secțiunea de aur ⁶ negativă creează tensiunea temei. Punctul culminant este atins prin mers treptat, într-un interval de timp scurt, apoi prin salturi intervalice ce parcă gesticulează, și prin modulație se ridică la tonalitatea dominantei. [Prima jumătate a temei are **Sectio Aurea Pozitivă + (SA⁺) (5 + 3)**, a doua jumătate a temei are **SA⁻ (3 + 12)!**].

4.5.2 Analiza expoziției

Structura expoziției fugii la 4 voci:



Obs. La analiza intervalică a temei/contrasubiectului întâlnim doar note de pasaj disonante neaccentuate.

Simbolul lor:

Tema este „însoțită” de două (!) contrasubiecte.

1. Contrasubiect



2. Contrasubiect



⁶ SA : **Sectio aurea**, **secțiunea de aur** se referă la divizarea asimetrică a unei structuri; formula = numărul de unități componente înmulțit cu 0,618 pentru **SA⁺**, respectiv cu 0,382 pentru **SA⁻**.

4.5.3 Al doilea segment al structurii de formă debutează în măsura 21. în tonalitatea dominantei (acest lucru este foarte frecvent în baroc în lucrările de tonalitate majoră).

A
Simbol de probă

Măs. 21 - 24	25 - 28	29 - 32	33 - 36
S1 T	CS 1	CS 2	C liber
S2 CS1	C liber	C liber	C liber
A	T	CS1	CS2
T		T	CS1
B			T

La major → Re major → La major → 4 fragmente
remodulează modulează remodulează

4.5.4 Al treilea segment al structurii de formă:

B
Simbol de probă

Măs.37 - 40	41 - 44	45 - 48	49 - 53
S1 C liber	C liber	C liber	C liber
S2 C liber	C liber	C liber	C liber
A C liber	C liber	CS1	C liber
T C liber	C liber	C liber	C liber
B C liber	C liber CS1)	T	CS1

La maj.→mi min.→si min.→Sol maj. Sol maj.→ Re major

= 4 fragmente

Nº 11. Sicut locutus est (Chor.).

Allegro moderato.

Soprano I. 3. 4. 5. 6.

Soprano II.

Alto.

Tenore. Tutti.

Basso. Tutti.

Si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros, A - bra - ham et se - mi - ni

Orgel, Violoncelli, K.B.

7. 8. 9. 10. 11. 12. 13.

Tutti. *f marc.*

Si - cut lo -

Si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros, A - bra - ham et se - mi - ni

f marc.

e - jus in se - cu - la, si - cut lo - cu - tus est,

marcato

14. 15. 16. 17. 18. 19.

mf

cu - tus est ad pa - tres no - stros, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in

f marc.

ham et se - mi - ni e - jus in se - cu - la, in se - cu - la in se -

mf

cu - tus est in se - cu - la, si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres

f marc.

cut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros, si - cut lo - cu - tus est

cresc.

marc.

20. 21. 22. 23. 24. 25. 26.

Tutti. *f marc.*

Si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros, A - bra - ham et se - mi - ni

mf

se - cu - la, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in se - cu - la, si - cut lo - cu - tus

f marc.

- cu - la, si - cut lo - cu - tus

f marc.

no - stros, si - cut lo - cu - tus est in se - cu - la,

mf

se - cu - la,

27. 28. 29. 30. 31. *f marc.* 32. 33.

e - jus in se - cu - la, si - cut lo - cu - tus est in se - cu - la,

est ad pa - tres no - stros in se - cu - la, ad pa - tres no - stros, si -

est ad pa - tres no - stros, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in se - cu - la, si - cut lo -

si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros, A - bra -

si - cut lo -

erese.

f marc.

34. 35. 36. B³⁷. 38. 39. *erese.* 40.

si - cut lo - cu - tus est in se - cu - la, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus, A - bra - ham et se - mi - ni

cut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros, A - bra - ham, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus, A - bra -

cu - tus est in se - cu - la, A - bra - ham, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus, A - bra -

ham et se - mi - ni e - jus in se - cu - la, A - bra - ham, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus, A - bra -

cu - tus est ad pa - tres no - stros, A - bra - ham, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus, A - bra -

erese.

41. 42. 43. 44. 45. 46.

e - jus in se - cu - la, si - cut lo - cu - tus est in se - cu - la,

ham et se - mi - ni e - jus in se - cu - la, A - bra - ham et se - mi - ni

ham et se - mi - ni e - jus in se - cu - la, A - bra - ham et se - mi - ni

ham et se - mi - ni e - jus in se - cu - la, A - bra - ham et se - mi - ni

ham et se - mi - ni e - jus in se - cu - la, A - bra - ham et se - mi - ni

ham et se - mi - ni e - jus in se - cu - la, A - bra - ham et se - mi - ni

f marc.

f marc.

f marc.

47. 48. 49. 50. 51. 52. 53.

la, in se - cu - la, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in se - cu - la,

- cu - la, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in se - cu - la,

e - jus in se - cu - la, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in se - cu - la,

se - cu - la, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in se - cu - la,

est ad pa - tres no - stros, A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in se - cu - la,

f marc.

TEST DE AUTOEVALUARE

1. Cum se numește vocea care în structura expoziției de fugă intră prima cu tema?
2. Unde se termină o expoziție de fugă?

REZUMATUL UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE NR. 3

Tema de fugă constituie o unitate muzicală finită, închisă. Pe parcursul fugii, tema nu-și schimbă structura ci doar tonalitatea. Tema rămâne de obicei în cadrul tonalității de bază a fugii, dar sunt și cazuri când modulează.

Primul segment de prezentare tematică a fugii se numește expoziția de fugă. Intrările tematice se ajustează într-o ordine tonală cu prima voce (dux), urmată de vocea a doua (comes).

În secțiunea mediană a fugii avem reprize mediane și episoade propriu-zise. Fuga se încheie cu o repriză finală ce poate fi urmată de o coda, episod cadențial, episod final.

RĂSPUNSURI ȘI COMENTARII LA TESTELE DE AUTOEVALUARE

1. DUX

2. Expoziția de fugă se termină când tema a fost expusă la toate vocile.

LUCRARE DE VERIFICARE NR. 3

Realizarea unei fugi la 3 voci în stil bachian pe o temă dată.

Se acordă 3 puncte pentru realizarea corectă a expoziției, 3 puncte pentru realizarea corectă a episoadelor și a reprizelor mediane, 3 puncte pentru realizarea reprizei finale și a codei, 1 punct din oficiu.

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

BIBLIOGRAFIE MINIMALĂ

1. Eisikovits, M., *Introducere în polifonia barocului. Stilul lui J. S. Bach*, vol. I, Multiplicat, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj, 1970.
2. Eisikovits, M., *Polifonia barocului. Stilul bachian*, Ed. Muzicală, București, 1973.
3. Junger, E., *Contrapunctul baroc la 2 voci*, partea I-II, Xerografiat, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj, 1973.
4. Negrea, M., *Tratat de contrapunct și fugă*, E.S.P.L.A., București, 1957.
5. Voiculescu, D., *Polifonia barocului în lucrările lui J. S. Bach. Scriitura la două voci*, Xerografiat, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj, 1975.

Continuare: Partea II

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

CONTRAPUNCT ȘI FUGĂ

MODUL DE STUDIU
PENTRU STUDII UNIVERSITARE
PRIN ÎNVĂȚĂMÂNT LA DISTANȚĂ

Media
Musica

MODULUL III

POLIFONIA SECOLELOR

XVIII - XX

CUPRINS

Obiectivele unității de învățare nr. 1.....	160
Lecția 1 - Premise	161
Lecția 2 – Planuri melodice contrastante (contrasubiect, contratemă)	171
Lecția 3 – Reveniri la polifonia barocă	189
Lecția 4 – Permanentizarea tradiției polifoniei în muzica religioasă romantică.....	199
Lecția 5 – Polimetria simultană, succesivă	212
Lecția 6 – Poliritmia.....	223
Lecția 7 – Politonalism – polimodalism	234
Lecția 8 – Quarterion dodecafonic	240
Lecția 9 – Revitalizarea polifoniei baroce	243
Lecția 10 – Tehnica punctualistă (micropolifonia).....	261
Lecția 11 – Polifonia elementelor surselor sonore. Polifonia de montaj	266
Lecția 12 – Remodelarea tradiției contrapunctice baroce	270
Lecția 13 – De la polifonie la heterofonie în muzica autohtonă	276
Lecția 14– Tendințe de înnoire în structurarea polifonică a muzicii contemporane românești	281
Rezumatul unității de învățare nr. 1	287
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare.....	288
Lucrare de verificare nr. 1	288
Bibliografie minimală.....	288

OBIECTIVELE UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE NR. 1

În urma parcurgerii unității de învățare numărul 1 – Polifonia secolelor XVIII – XX – veți dobândi următoarele competențe:

- veți cunoaște planurile melodice contrastante;
- veți conștientiza permanentizarea tradiției polifoniei în muzica religioasă romantică;
- veți putea identifica polimetriasimultană, poliritmia, politonalismul și polimodalismul, Quarterionul dodecafonic, tehnica punctualistă, polifonia elementelor surselor sonore, polifonia de montaj;
- veți cunoaște revitalizarea polifoniei baroce, cât și remodelarea tradiției contrapunctice baroce;
- veți recunoaște traseul de la polifonie la heterofonie în muzica autohtonă, cât și tendințele de înnoire în structurarea polifonică a muzicii contemporane românești.

Lecția 1

Premise

În urma împlinirii polifoniei baroce de la începutul secolului al XVIII-lea, în muzica europeană urmează o schimbare de stil. Noul limbaj muzical galant se caracterizează prin primordialitatea melodiei și prin omofonia armoniilor aderente ce se împletesc în jurul ei. Se impune în prim plan ritmica de dans a epocii și se dezvoltă structura de sonată concentrată pe prelucrarea dramatică a temei. Temporar, elementele de structură ale polifoniei baroce ajung pe planul al doilea, formele caracteristice – ciaccona, passacaglia și fuga restrângându-se la periferia muncii de creație componistică muzicală. Doar la sfârșitul secolului al 18-lea și în special la începutul secolului al 19-lea, apare și se impune pretenția unui interes reînnoit față de gândirea contrapunctică. În lucrările târzii ale lui Beethoven demarează redescoperirea polifoniei baroce (Sonata *Hammerklavier*, ultimele cvartete – de exemplu *Marea Fugă în Si b major* pentru ansamblu de corzi, etc.), *Simfonia IX*.

Ex. 1 Beethoven - Sonata pentru pian, B dur, op. 106, „Hammerklavier”, p.4, tema de fugă

The image displays a page of a musical score for Beethoven's Sonata for Piano, B major, Op. 106, 'Hammerklavier', specifically page 4, which contains the fugue theme. The score is written for piano and includes various musical notations such as dynamics (ten., cresc., f., dimin., p., ff., pp., cresc., accel.), tempo markings (a tempo, Prestissimo, Allegro risoluto), and performance instructions (Fuga a tre voci, con alcune licenze). The score is divided into two systems, each with a grand staff (treble and bass clef) and a single staff for the right hand. The first system includes measures 1-14, and the second system includes measures 15-21. The fugue theme is characterized by its complex polyphonic texture and dramatic dynamics.

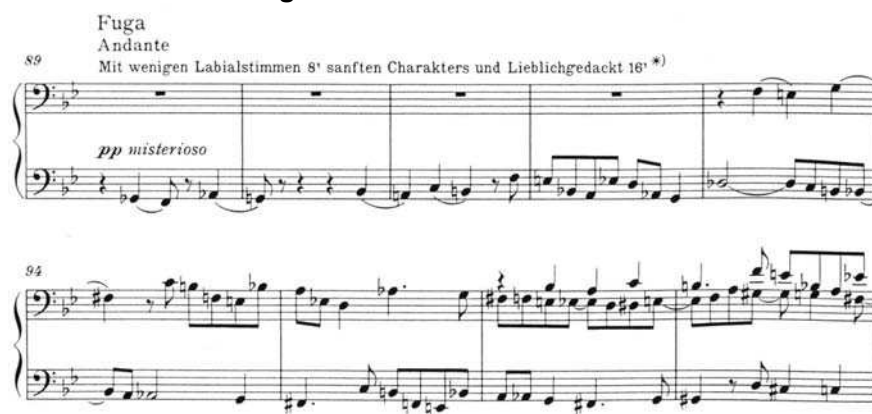
Muzica romantică a secolului al XIX-lea este de asemenea caracterizată prin această preocupare nostalgică pentru mitul muzical baroc, pentru gândirea barocă și pentru reutilizarea limbajului baroc. *Fugile B.A.C.H.* de Schumann,

Ex. 2 Schumann - *Sechs Fugen über den Namen BACH für Orgel oder Pedalflügel*, op. 60, fuga 1



licăririle neobaroce ale muzicii lui Brahms (*Concertul pentru pian și orchestră nr. 2*, *Variațiunile pe o temă de Haendel*, partea finală în formă de ciaccona a *Simfoniei a IV-a*), referirile baroce ale muzicii religioase ale lui Liszt, *Sonata în si minor*, și *Variațiunile B.A.C.H.* pentru orgă,

Ex. 3 Liszt - *Präludium und Fuge über B.A.C.H.*



^{*)} With a small number of soft labial stops 8' and Lieblichgedackt 16'
Avec quelques voix de tuyaux à bouche 8' de caractère doux et Lieblichgedackt 16'

98

sempre pp sotto voce

102

106

110

Äoline 16'

dolente

114

toate acestea oglindesc respectul însuflețit, care se manifestă prin toată Europa pentru muzica lui Bach și Haendel. Până și Wagner și Verdi sunt atinși de acest efect ulterior al muzicii baroce (*Maeștrii cântăreți din Nürnberg, Falstaff*).

Ex. 4 Verdi - *Falstaff*, tema fugii de încheiere

ALICE *ALL^o BRIO* ♩ = 120
 QUICKLY
 FENTON
 FALSTAFF *f*
 NANNETTA *pp legg.*
 MEG
 D'CAHNS
 FORD
 BARDOLO
 PINOLA
 Sopran I
 Sopran II
 Tenori
 Bassi
 FATE, POLLETTI, DIAVOLE, ECC.
 FAIRIES, IMPS, SPIRITS, ETC.
 ALICE *ALL^o BRIO* ♩ = 120

A

Q

Tutto nel mon - do è
Jesting is man's vo -

FEN

- lo - ne, tut -
jol - ly, is - to è bur -
jol - ly, is vo - ca -

FAL

- lo - ne, tut - - to è bur -
jol - ly, is vo - ca - - - - -

N

M

D'C

FOR

B

P

A

Q

Tutto nel mon - do è
Jesting is man's vo -

FEN

è na - to bur - lo - ne, bur - lo - ne, tut -
is he who is jol - ly, is jol - ly, is - to è bur -
ly, is he who is jol - ly, is jol - ly, is vo - ca -

FAL

- to è na - to bur - lo - ne, bur - lo - ne, tut -
is he who is jol - ly, is jol - ly, is - to è bur -
ly, is he who is jol - ly, is jol - ly, is vo - ca -

N

M

D'C

FOR

B

P

f *pp*

A bur - la. L'uom è na - to bur - lo - ne, bur - lo - ne, bur - ca - tion, Wise is he who is fol - ly, is fol - ly, is

Q Luom è na - to bur - lo - ne, è na - to bur - lo - ne, bur - lo - ne, Wise is he who is fol - ly, is fol - ly, is

FEN Luom è na - to bur - lo - ne, è na - to bur - lo - ne, bur - lo - ne, Wise is he who is fol - ly, is fol - ly, is

EAL Luom è na - to bur - lo - ne, è na - to bur - lo - ne, bur - lo - ne, Wise is he who is fol - ly, is fol - ly, is

N Luom è na - to bur - lo - ne, è na - to bur - lo - ne, bur - lo - ne, Wise is he who is fol - ly, is fol - ly, is

M Luom è na - to bur - lo - ne, è na - to bur - lo - ne, bur - lo - ne, Wise is he who is fol - ly, is fol - ly, is

D.C Luom è na - to bur - lo - ne, è na - to bur - lo - ne, bur - lo - ne, Wise is he who is fol - ly, is fol - ly, is

FOR Luom è na - to bur - lo - ne, è na - to bur - lo - ne, bur - lo - ne, Wise is he who is fol - ly, is fol - ly, is

B Luom è na - to bur - lo - ne, è na - to bur - lo - ne, bur - lo - ne, Wise is he who is fol - ly, is fol - ly, is

P Luom è na - to bur - lo - ne, è na - to bur - lo - ne, bur - lo - ne, Wise is he who is fol - ly, is fol - ly, is

(56) *pp*

A lo - ne. fol - ly.

Q lo - ne. fol - ly.

FEN lo - ne. Nel suo cer - lo vel laugh

EAL lo - ne. Nel suo cer - lo clur - la sem - tion, laughs u - pon

N Tut - to nel mon - do è fest - ing is man'y vo -

M Tut - to nel mon - do è fest - ing is man'y vo -

D.C Tut - to nel mon - do è fest - ing is man'y vo -

FOR Tut - to nel mon - do è fest - ing is man'y vo -

B Tut - to nel mon - do è fest - ing is man'y vo -

P Tut - to, tut - to nel mon - do fest - ing is man'y vo - ca - tion

(56) *p* *place.*

A Nel suo cer-vel lo clur - la sem - pre, *Ready to laugh upon slight provo - ca - tion,*
 Q Nel suo cer-vel lo clur - la sem - pre *provo - ca - tion,*
 FEN *lo clur - la slight*
 FAL *pre, clur la sem - pre slight provo - ca - tion*
 N *bur - la, tut - to è bur - la, - tion,*
 M *ca - tion, man's vo - ca - tion,*
 DFC *la, - tion,*
 FOR *Tutto nel mon - do è Feasting is man's vo -*
 B *Tutto nel mon - do è bur - la, tut - to è bur - ca - tion, man's vo - ca -*
 P *bur - la, L'uom è na - to bur - lo - na - to bur - lo - ca - tion, Wise is he who is fol - na - to bur - lo -*
 A sem - pre, *a - gainst* la sua *ra - gio - lun - cho -*
 Q sem - pre, *a - gainst* la sua *ra - gio - lun - cho -*
 EN sem - pre, *a - gainst* la sua *ra - gio - lun - cho -*
 VL sem - pre, *a - gainst* la sua *ra - gio - lun - cho -*
 N sem - pre, *a - gainst* la sua *ra - gio - lun - cho -*
 M L'uom è na - to bur - lo - *he who is fol -*
 FFC L'uom è na - to, *he, is na - to bur - lo -*
 OR bur - la, L'uom è na - to, *he, is na - to bur - lo -*
 B ne, L'uom è na - to, *he, is na - to bur - lo -*
 P ne, L'uom è na - to, *he, is na - to bur - lo -*
 Tut - to nel mon - do è nel mon - do è bur - *ing is man's, do nel mon - do è bur -*
 Tut - to, *fest - ing, nel*
 Tut - to, *fest - ing, nel*
 Tut - to, *fest - ing, nel*
 L'uom è na - to, *he, is na - to bur - lo -*

Reger și-a consacrat deja conștient întreaga creație sub semnul moștenirii spirituale bachiene ridicate de pe acum la rangul de cult, implantând neobarocul într-un limbaj armonic postromantic specific individual. ISM-urile apărute la sfârșitul secolului al 19-lea, în special impresionismul abandonează aceste tendințe neobaroce. În muzica lui Debussy, doar în creațiile târzii apare o vagă aspirație la muzica barocă, la structurarea polifonică (contrapunctică). Muzica de operă a sfârșitului de secol se îndreaptă de asemenea rar către polifonie. Preludiul operei **Madama Butterfly** de Puccini face parte tocmai din aceste excepții.

Ex. 5 Puccini - *Madama Butterfly*, Preludiul, tema

Ca atare, sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX se caracterizează prin antipoluri, și anume „revenirea” la idealul contrapunctului clasic pe de o parte și „totala” independență față de ea pe de altă parte.

Ex. 6 Reger - Sonate nr. II für Orgel, op. 60, Invocation

25 - a tempo - poco a poco rit. - poco string. - poco a poco dim. - mp - f

29 a tempo - sehr kurz - più mosso assai (Sehr bewegt) - poco a poco rit. - III - pppp - f - II f - (+4')

32 sempre poco a poco string. - sempre cresc..

E. P. 13197

Ex. 7 Debussy - La Cathédrale engloutie – Prélude pour piano nr. 10/I

Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)

pp

Doux et fluide

pp (sans nuances)

pp

Distanța dintre aceste două tendințe continuă să se amplifice în secolul al XX-lea. Dodecafonia, în muzica lui Schönberg, Alban Berg și Webern a făcut un pas hotărât în direcția polifonizării totale; muzica electronică a încercat să facă să dispară („să dizolve”!) „oposițiile” încordate dintre dimensiunile **verticală** și **orizontală** a muzicii: s-a format astfel sinteza dintre polifonie și omofonie.

Lecția 2

Planuri melodice contrastante (contrasubiect, contratemă)

Gândirii muzicale contrapunctice a maeștrilor muzicii clasice îi este caracteristică opoziția tematică, utilizarea contrastantă a planurilor melodice de importanță egală. Este cunoscută de toată lumea tema dublă a părții Kyrie din *Requiemul* lui Mozart:

Ex. 1 Mozart - Requiem (debutul părții Kyrie)

The image displays a page from a musical score for Mozart's Requiem, specifically the beginning of the Kyrie. The score is written for a full orchestra and choir. The tempo is marked 'Allegro' and the key signature has one flat. The instruments listed on the left include: Corno di Bassotto I, II in F#; Fagotto I, II; Clarinetto I, II in A#; Tromboni in A#; Trombone alto; Trombone tenore; Trombone basso; Violino I; Violino II; Viola; Soprano; Alto; Tenore; Basso; Fagottello e Basso; and Organo. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) are shown with the lyrics 'Kyrie eleison'. The instrumental parts are written for various woodwinds, brass, and strings. The score is a complex arrangement of staves, with some parts having multiple staves for different instruments or voices. The lyrics 'Kyrie eleison' are repeated throughout the vocal parts. The score is a page from a larger work, as indicated by the page number '171' at the bottom.

Bravura contrapunctică desfășurată pe mai multe planuri a părții finale a *Simfoniei Jupiter* constituie capodopera rară a independenței melodice a vocilor și a fuzionării lor armonice.

Ex. 2 Mozart - *Simfonia Jupiter*, partea a IV-a, suprapunerea temelor

The musical score is presented in three systems, each containing multiple staves for different instruments. The first system (measures 40-50) shows Violins I (Vni) and Violas (Vle). The second system (measures 50-60) adds Violins II (Vni), Violas (Vle), Cellos (Vc.), and Double Basses (Cb.). The third system (measures 60-70) adds Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Bassoons (Fg.), Cor Anglais (Cor. Do), Trumpets (Trb. Do), and Trombones (Tp.). The score is marked with 'p' (piano) and 'f' (forte) dynamics, and includes various musical notations such as slurs, ties, and trills.

În partea *Allegretto* a *Simfoniei a VII-a* de Beethoven cele două teme contrastante – tema 1 cu sunete repetate, contratema desfășurată melodic! – sunt independente una de alta pe plan orizontal, fiind menținute laolaltă doar de scheletul acordic.

Ex. 3 Beethoven - *Simfonia a VII-a*, partea *Allegretto*, simultaneitatea sonoră a temelor

The image displays a musical score for the *Allegretto* movement of Beethoven's *Symphony No. 7*. The score is divided into two main sections, A and B, which illustrate the simultaneous presentation of two contrasting themes.

Section A (Measures 10-30): This section features the first theme, characterized by repeated notes. It is introduced by the Oboes (10), Clarinets in E-flat (12), and Bassoons (14). The theme is then taken up by the Violins (16), Violas (18), and Cellos/Double Basses (20). The score includes dynamic markings such as *f*, *pp*, and *ten.* (tenu).

Section B (Measures 30-60): This section features the second theme, characterized by a melodic line. It is introduced by the Violins (30), Violas (32), and Cellos/Double Basses (34). The theme is then taken up by the Violins (36), Violas (38), and Cellos/Double Basses (40). The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *ten.* (tenu).

The score is written for a full orchestra, including Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. The tempo is marked *Allegretto* with a metronome marking of 76 beats per minute.

15. „Bona nox! bist a rechta Ox“

Vierstimmiger Kanon
KV 561⁴¹

Datiert Wien, 2. September 1785

Bo - na nox! bist a rech - ta Ox; bo - na
not - te, lie - be Lot - te; bonne nuit, pfui, good - night, good -
night, heut muß - ma noch weit; gu - te Nacht, gu - te Nacht, schließ ins Bett, daß
kracht, gu - te Nacht, schlaf fei g'sund und reck' den Arsch zum Mund.
Bo - na nox! bist a rech - ta Ox; bo - na not - te, lie - be Lot - te; bonne
Bo - na nox!
Bo - na nox!
Bo - na nox!
Bo - na nox!

Haydn, Mozart și Beethoven au compus și numeroase canoane corale, dintre acestea unele fiind cunoscute de cercuri largi și cântate și în zilele noastre.

Ex. 4 Mozart - *Bona nox! Bist a rechta Ox* ; Beethoven - *B.A.C.H.* ;

Nacht, schließ ins Bett, daß' kracht; gu - te Nacht, schlaf fei
nuit, pfui, good - night, good - night, heut muß - ma noch
bist a rech - ta Ox; bo - na not - te, lie - be
Bo - na
g'sund und reck' den Arsch zum Mund.
weit; gu - te Nacht, gu - te Nacht, schließ ins Bett, daß' kracht, gu - te Nacht,
Lot - te; bonne nuit, pfui, good - night, good -
nox! bist a rech - ta Ox; bo - na
Bo - na nox!
schlaf fei g'sund und reck' den Arsch zum
night, heut muß - ma noch weit; gu - te Nacht, gu - te Nacht, schließ ins Bett, daß'
not - te, lie - be Lot - te; bonne nuit, pfui,

20

Ox; bo - na not - te, lie - be Lot - te; bonne

Mund. Bo - - na nox!

kracht; gu - te Nacht, schlaf fei g'sund und

pfui; good - night, good - night, heut muß - ma noch weit; gu - te Nacht, gu - te

23

nuit, pfui, pfui; good - night, good - night, heut muß - ma noch

bist a rech - ta Ox; bo - na not - te, lie - be

reck' den Arsch zum Mund. Bo - - na

Nacht, scheiß ins Bett, daß' kracht; gu - te Nacht, schlaf fei

26

weit; gu - te Nacht, gu - te Nacht, scheiß ins Bett, daß' kracht; gu - te Nacht,

Lot - te; bonne nuit, pfui, pfui; good - night, good -

nox! bist a rech - ta Ox; bo - na

g'sund und reck' den Arsch zum Mund.

B.A.C.H.

Ludwig van BEETHOVEN
1770-1827

(♩ = 69)

2 *Kühl, nicht lau, nicht lau, kühl nicht lau, kühl, nicht*

4 *lau, Kühl, nicht lau, kühl nicht lau, nicht*

8 *lau, Kühl, nicht lau, kühl nicht lau, kühl, nicht lau.*

În muzica religioasă a clasicilor este în mod obligatoriu prezentă **fuga**, ca element ce păstrează tradiția, fiind însă mai rar prezentă în sonată și în simfonie. În *Simfonia a IX-a* de Beethoven își face de mai multe ori apariția **fugato**-ul (segment scurt, polifonic, cu debut în stil de fugă), în partea finală apărând și structurarea de fugă.

Ex. 5 Beethoven - *Simfonia a IX-a*, debutul părții a 2-a, și fuga părții a IV-a

The image displays two systems of musical notation for Beethoven's Symphony No. 9. The first system covers measures 1 to 10, and the second system covers measures 20 to 30. The instruments listed on the left are: Ob. (Oboe), Cl. Do (Clarinete sol), Fg. (Fagot), Cor. Re (Corni), Vni II (Violini), Vle (Viola), Vc. (Violoncel), Fl. (Flaută), Ob. (Oboe), Cl. Do (Clarinete sol), Fg. (Fagot), Cor. Re (Corni), Cor. Sib (Corni), Vni (Violini), Vle (Viola), Vc. (Violoncel), and Cb. (Contrabas). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *sempre pp* (sempre pianissimo). The first system shows the beginning of the second movement, and the second system shows the fugue of the fourth movement.

[illegible]

Fl. *a 2* *f*

Ob. *a 2* *f*

Cl. *a 2* *f*

Fg. *f*

Cor. *Re* *II, a 2* *ff*

Trb. *Re* *II* *f*

Tbn. *1. a.* *f*

S. *ly - si - um, — wir be - tre - ten feu - er - trun - ken, Him - mels - che, Di - en - ai - sa - crist - ia - ri - tu - ni!*

O. *— e - bri - li - no - stro - ar - dor - ne - ad - da - ce, Di - en - ai - sa - crist - ia - ri - tu - ni!*

C. *o - nen! Die - sen Kuss der gan - zen Welt! Seid —*

S. *— o - nen! Ba - cia - da - mor il mon - do in - ter! Sia —*

Vni. *f*

Vle. *f*

Vc. *f*

Fl. *a 2* *f*

Ob. *a 2* *f*

Cl. *a 2* *f*

Fg. *f*

C. Fg. *ff*

Cor. *Re* *II, a 2* *f*

Trb. *Re* *f*

Tbn. *f*

TP. *f*

S. *Freu - de! Gio - ia!*

O. *Freu - de! Gio - ia!*

C. *um - schlun - gen Mil - li - o - nen!*

S. *— leav - ein - ti, — mi - li - o - nen!*

T. *um - schlun - gen Mil - li - o - nen!*

B. *Freu - de! Gio - ia! —*

Vni. *f*

Vle. *f*

Vc. *ff*

690

Fl. *a2* *f*

Ob. *a2* *f*

Cl. *a2* *f*

Ln. *f*

Fg. *f*

C.Fg. *f*

Cor. *Re* *ill. a2* *f*

Trb. *Re* *f*

Trbn. *f*

Trp. *f*

S. *f* Die - sen Kuss der - gan - zen Welt, der
Ba - cia A - mor il - do in - ter, il -

O. *f* wir be - tre - ten feu - er, von Him - li - sche, dein Hei - lig - tum,
E - bril no - stro ar - dor - nea du - co, Di - vo - ta - so - cri al - ta - ri - fua!

C. *f*

T. *f* Wir be - tre - tend ein - Hei - ta - - -
Di - vo - ta - so - cri al - ta - - -

O. *f*

B. *f* Die - sen Kuss der
Ba - cia A - mor il -

Vni. *f*

Vle. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

690

Fl. *a2* *f*

Ob. *a2* *f*

Cl. *a2* *f*

Ln. *f*

Fg. *f*

C.Fg. *f*

Cor. *Re* *ill. a2* *f*

Trb. *Re* *f*

Trbn. *f*

S. *f* die - sen Kuss der - gan - zen Welt, der
Ba - cia A - mor il - do in - ter, il -

O. *f* dein Hei - lig - tum, dein - Hei -
al - ta - ri - fua!

C. *f*

T. *f*

O. *f*

B. *f* die - sen Kuss der
Ba - cia A - mor il -

Vni. *f*

Vle. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

P

Fl. a^2 a^2
Ob. a^2
Cl. a^2
Fg.
C.Fg.
Cor. Re.
Tbn.
Tp.
S. ff
C. ff
T. ff
B. ff
Vnl.
Vle.
Vc.
Cb.

gau - zen Welt! Freu - des schö - nen Göt - ter - tun - ken,
mon - do in ter! Gio - io, na - ge - se - ced - sa lu - ce
Seid um schun - gen,
Sio - le av - vin - ti!

gan - zen Welt! Freu - del!
mon - do in ter! Gio - io!

Fl. a^2 a^2
Ob. a^2
Cl. a^2
Fg.
C.Fg.
Cor. Re.
Tbn.
Tp.
S. f
C. f
T. f
B. f
Vnl.
Vle.
Vc.
Cb.

wir be - trü - ten feu - er - trun - ken, him - lische, dein Hei -
e - brü - ho - drau, der wend - es, Ji - vy - ta - er - ra - ta -
Mil - li - o - nen! Die - sen Kuss der
mi - li - ni! Ba - cia A - mor ti
lig - tum, dein Hei -
ri - tu - al, al - la
Wir be - trü - tendeln
Di - vy - ta - er - ra - ta -

a2
 Fl. *a2*
 Ob. *a2*
 Cl. *a2*
 Fg.
 C.Fg.
 Cor.
 Tbn.
 T.
 B.
 S.
 A.
 T.
 B.
 VnI
 VnII
 Vc.
 Kb.

Die - sen Kuss, die - sen Kuss der
 Ba - cia A - mor, ba - cia A - mor ti
 Mil - li - o - nen! Die - sen Kuss - der
 mi - li - o - nen! Ba - cia A - mor - ti
 Mil - li - o - nen! Die - sen Kuss der
 mi - li - o - nen! Ba - cia A - mor ti
 Toch - ter aus Ba - ly - slum, - wir be - tre - ten feu - er - ren, ken
 se - so dal - le - it - so a noi, - e - dril ho - droi do - arden - ce,

until
 VnI
 VnII
 Vc.
 Kb.

[illegible]

Tema cromatică, fuga în tempo lent a părții a 1-a a *Cvartetului de coarde în do # minor* de Beethoven reprezintă unul dintre prevestitorii timpurii ai muzicii romantice.

Ex. 6 Beethoven - *Cvartetul de coarde în do # minor*, debutul părții a I-a

N° 1. Adagio, ma non troppo e molto espressivo

Violino I.

Violino II.

Viola

Violoncello

10

20

30

Contrar cu fuga concepută într-un limbaj nou a *Cvartetului de coarde în do # minor*, monumentală *Fugă în Si b major*, op. 133 reprezintă un omagiu adus amintirii lui Bach, precum și spiritualității polifoniei baroce.

Ex. 7 Beethoven - *Fuga în Si b major*

OVERTURA
Allegro

Violino I.
Violino II.
Viola
Violoncello

10 *f*

Meno mosso e moderato 20

30 **FUGA**
Allegro

pp
sempre pp

Lecția 3

Reveniri la polifonia barocă

Pentru creatorul muzicii romantice, muzica barocă reprezintă un model, o tradiție ce obligă la admirație și respect. Schumann consideră o cerință fundamentală pentru fiecare muzician studierea lucrărilor lui Bach, în special fiecare piesă din *Das Wohltemperierte Klavier*. Creatorul romantic apelează la rememorări baroce în special atunci când dorește să ofere mesajului său cuprins în conținut o pondere, seriozitate și concentrare deosebite. Stilului romantic nu îi este caracteristică gândirea polifonică barocă, dar tocmai ca și contrast prezența sa expresivă poate fi deosebit de potrivită în procesul muzical. Sunt frecvente referirile la muzica barocă în momentele catarctice, schimbul scenic dramaturgic muzical dizolvând tensiunea. Până și intercalarea unui simplu segment imitativ poate fi un mijloc dramaturgic în scopul amplificării forței expresive. În special Schubert face uz de utilizarea unor asemenea scurte segmente polifonice:

Ex. 1 Schubert - *Simfonia a VII-a*

144

Fl.

Ob.

Cl. (C)

Fg.

Vl.

Vla.

Vc.

Cb.

sempre p

190

145

Fl.

Ob.

Cl. (C)

Fg.

Cor. (C)

Tbn. (C)

Tbn.

Timp.

Vl.

Vla.

Vc.

Cb.

f

p

f

p

Este frecventă introducerea segmentelor polifonice și cu scopul de **efect**. Uneori apar și ca efect de șoc, apariția lor neașteptată poate da ca rezultat un efect expresiv **străin**, total contrastant față de mediul său. Un asemenea exemplu este referirea la muzica barocă în *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* de Brahms.

Ex. 2 Brahms - Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră, Rondo

The image displays a musical score for Brahms' Concerto No. 1, Rondo, specifically a polyphonic section. The score is written for Violins I and II, Horns (Br.), Violoncello (Vel.), and Double Bass (C.B.). The key signature is E major, and the time signature is 2/4. The score is divided into three systems, each beginning with a double bar line and a repeat sign. The first system shows the Violins I and II playing a melodic line, while the Horns, Violoncello, and Double Bass provide a harmonic accompaniment. The second system continues the polyphonic texture, with the Violins I and II playing a more complex melodic line. The third system shows the Violins I and II playing a melodic line, while the Horns, Violoncello, and Double Bass provide a harmonic accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'p sempre' (piano sempre) and 'marco' (marcato).

Ex. 3 Max Reger - *Variațiuni și Fugă pentru orchestră pe o temă de Mozart*, op. 132, (debutul fugii)

Fuge.

Efect de șoc constituie și structurarea polifonică barocă utilizată în înțeles parodistic. Saint-Saëns, în lucrarea sa intitulată *Carnavalul animalelor* utilizează asemenea efect.

Ex. 4 Saint- Saëns - *Carnavalul animalelor*, nr. 12, *Fosile*

No 12 **Fossiles** — **Fossilien**

Allegro ridicolo

Clarinet in Si b
Xylophone
Piano I
Piano II
Violon I
Violon II
Alto
Violoncelle
Contrebasse

Xyl.
Piano I
Piano II
Vn I
Vn II
A.
Vcelle
Cb.

Xyl.
Piano I
Piano II
Vn I
Vn II
A.
Vcelle
Cb.

Efectul de șoc polifonic nu este străin nici de Wagner, suprapunerea temelor de bază a *Maeștrilor cântăreți din Nürnberg* creând simultan efectele de grandios și comic. Polifonia barocă apare ca tumbă estetică, în momentul suprapunerii tema de bază sublimă transformându-se în partida corzilor grave și a suflătorilor într-un marș greoi, depozat de demnitatea sa.

Ex. 5 Wagner - *Maeștrii cântăreți din Nürnberg* (fragmentul de încheiere din *Preludiu*)

The musical score is presented in two systems, each spanning measures 155 to 160. The instruments listed are: gr. Fl., Hb., Kl., Fg., in F, Hrn., in F, in F, Tr., in C, Pos., Bb., Trgl., Vl. I, Vl. II, Br., Vlc., Kb. The score features complex polyphonic textures with multiple melodic lines overlapping. Dynamics include p, mf, and f. The tempo/mood is marked 'schernando' and 'immer gleichmäßig leicht'. The score is divided into two systems, each ending with a large 'E'.

105

gr. Fl. *a 2 succ. a 2*
p
poco a
poco a

Hb.

Kl.

Fg. *a 2*
p
poco a
poco a

allmählich immer stärker

1.
 2.
 3. 4.

in F
 Hrn.
 in F
 Tr.
 in F
 Btb.

p
poco a
p
1. 2. 3.
p

allmählich immer stärker

Vl. I
 Vl. II
 Br.
 Vlc.
 Kb.

p
immer bewegter im Vortrag
cresc.
cresc. poco a poco
p
allmählich immer stärker

105

gr. Fl. *a 2*
p
poco a
poco a

Hb.

Kl.

Fg. *a 2*
p
poco a
poco a

allmählich immer stärker

1.
 2.
 3. 4.

in F
 Hrn.
 in F
 Btb.

p
poco a
p
1. 2. 3.
p

allmählich immer stärker

Vl. I
 Vl. II
 Br.
 Vlc.
 Kb.

p
immer bewegter im Vortrag
cresc.
cresc. poco a poco
p
allmählich immer stärker

170

Gr. Fl. *poco cresc.*

Hr. *poco cresc.*

KL *cresc.*

Fg. *poco cresc.*

1. *cresc.*

2. *poco cresc.*

3. 4. *poco cresc.*

Bb. *cresc.*

VI. I *cresc.*

VI. II *poco a poco*

Br. *cresc.*

Vlc. *cresc.*

Kb. *cresc.*

[illegible]

175

F

gr. Fl. *f* *a 2*

Hb. *f* *espress.*

Kl. *f* *espress.*

Fg. *f* *a 2*

in F *f* *immer sehr markiert*

Hrn. *f* *a 2*

in F *f* *a 2*

Tr. *f* *a 2*

in C *f* *a 2*

Pos. *f* *a 2*

Btb. *f* *a 2*

Pk. *f* *a 2*

Vl. I *f* *a 2*

Vl. II *f* *a 2*

Br. *f* *a 2*

Vcl. u. Kb. *f* *a 2*

F

175

kl. Fl. *f* *a 2*

gr. Fl. *f* *a 2*

Hb. *f* *a 2*

Kl. *f* *a 2*

Fg. *f* *a 2*

in F *f* *a 2*

Hrn. *f* *a 2*

in F *f* *a 2*

Tr. *f* *a 2*

in C *f* *a 2*

Pos. *f* *a 2*

Btb. *f* *a 2*

Vl. I *f* *a 2*

Vl. II *f* *a 2*

Br. *f* *a 2*

Vcl. u. Kb. *f* *a 2*

F

175

180

Kl. Fl. *Allegro*

gr. Fl. *immer grasulien*

Hrb.

Kl. *Allegro*

Fg. *a 2*

in F *1*

Horn *2*

in F *3. 4. a 2*

in F *piu f*

Tr. *f*

in C *f*

Pos.

Rtb. *piu f*

Pk. *piu f*

Vl. I

Vl. II

Br.

Vcl. u. Kb. *f*

180

185

Fl. I

Fl. II

Hr.

Cl.

Fg.

in F

Hr.

in F

in F

Tr.

in C

Pos.

Bb.

Pk.

VI. I

VI. II

Br.

Vlc.

u. Kb.

186

in F
Tr.
in C
Pos.
Pk.
Vl. I
Vl. II
Br.
Vlc.
u. Kb.

190

Lecția 4

Permanentizarea tradiției polifoniei în muzica religioasă romantică

Compartimentul religios al muzicii romantice – la fel ca și cel al muzicii clasice – se leagă la modul tradiționalist de gândirea muzicală barocă. În unele fragmente ale părților de misă „în mod obligatoriu” se utilizează toate acele tehnici de structurare polifonică pe care marii maeștri baroci le-au lăsat posterității. Tradiția muzicii baroce a trăit mai departe cu o putere abia slăbită tocmai în această muzică religioasă ajunsă oarecum pe planul doi. Lucrările religioase ale lui Schubert care se referă la aceasta, și care se cântă rar, Liszt *Misa încoronării*, *Requiemul* lui Verdi sau Fauré continuă în esență formele tradiționale ale muzicii baroce, și uneori chiar limbajul lor.

Ex. 1 Schubert - *Misa in B für vier Singstimmen, Orchester und Orgel, op. 141, Gloria, tema de fugă*

The image displays a musical score for the Gloria, fugue theme, from Schubert's Mass in B major for four voices, orchestra, and organ (Op. 141). The score is written in B major (two sharps) and 4/4 time. It features a complex polyphonic texture with multiple vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Orchestra and Organ). The lyrics are in Latin, including "cum san - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris," and "Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris." The score is divided into two systems, each with five staves. The first system shows the vocal parts and the organ. The second system shows the vocal parts and the orchestra. The lyrics are written below the vocal parts.

[illegible]

(Musical score continues with vocal parts and piano accompaniment.)

Ex. 2 Liszt - *Misa încoronării*, fragment de fugă

201

[illegible][illegible]

Ex. 3 Verdi - Requiem a) *Lacrymosa* -fragment de polifonie imitativă;
b) *Agnus Dei* – cantus firmus

203

4884 E

204

FL.
Ob.
Cl.
(B)
Fg.
(Es)
Cor.
(B)
Timp.
Gr. C.
[S.
M.S.
T.
B.
[S.
A.
T.
B.
VI.
Vla.
Vc.
Cb.

160

Come prima

Picc. 

Fl. 

Ob. 

Cl. (B) 

Fg. 

(F)

Cor. As

(As)

S.

M.S.

T.

B.

Vl.

Vla.

Vc.

Cb.

170

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.
(B)

Eg.

(Es)
Cor.
(As)

[S.
A - bra-hæ, Quam - o-lim Abrahæ promil-si - sti et sem-ni e . Jus.
M.S.
T.
B.]

Vl.

Via.

Vc.

Nº 5. Agnus Dei

Andante $\text{♩} = 84$

dolciss.

Soprano
Mezzo-Soprano

Soli

A - gnus De - i, — A - gnus De - i, qui — tol - lis pec - ca - ta
A - gnus De - i, — A - gnus De - i, qui — tol - lis pec - ca - ta

10

S.
M.S.

mun - di, do - na, — do - na e - is, do - na e - is re - quem;
mun - di, do - na, — do - na e - is, do - na e - is re - quem;

20

Cl.
Pg.

1. 3.
2. 4. *ppp*

A - gnus De - i, — A - gnus De - i, qui — tol - lis pec - ca - ta mun - di, do -
A - gnus De - i, — A - gnus De - i, qui — tol - lis pec - ca - ta mun - di, do -
A - gnus De - i, — A - gnus De - i, qui — tol - lis pec - ca - ta mun - di, do -
A - gnus De - i, — A - gnus De - i, qui — tol - lis pec - ca - ta mun - di, do -

Coro

S.
A.
T.
B.

sulla 4ª corda.
sulla 4ª corda.

VI.
Via.
Vc.
Cb.

ppp un solo Contrabbasso

1. Solo

Fl.
Cl.
Pg.

pp
pp
pp

Soli

S.
M.S.

A - gnus

Coro

S.
A.
T.
B.

pp
pp
pp
pp

do - na e - is, do - na e - is re - quem;
do - na e - is, do - na e - is re - quem;
do - na e - is, do - na e - is re - quem;
do - na e - is, do - na e - is re - quem;

VI.
Via.
Vc.
Cb.

pp
pp
pp
pp

30

Fl.

Cl.
(C)

[S.]
De - i, A - gnus De - i,
De - i, A - gnus De - i,
De - i, A - gnus De - i,
De - i, A - gnus De - i,

[M.S.]
qui ———
qui ———
qui ———
qui ———

Via.

Vc.

[illegible][illegible]

Ex. 4 Fauré - *Requiem* (două fragmente) – polifonie imitativă

209

77 *Tempo I Adagio molto* $\text{♩} = 48$

S. *pp* O Do-mi-ne Je-su Chri-ste, Rex glo-ri-ae

C. *pp* O Do-mi-ne Je-su Chri-ste, Rex glo-ri-ae

T. *pp* O Do-mi-ne Je-su Chri-ste, Rex glo-ri-ae

B. *pp* O Do-mi-ne Je-su Chri-ste, Rex glo-ri-ae

Tempo I Adagio molto $\text{♩} = 48$

A. I

A. II

Vc. I

Vc. II

Cb.

dolce

Org.

81 *I cresc.*

S. a - ni-mas de-fun-cto - rum de - poe - nis in - fer - ni, de poe - nis in -

C. *cresc.* a - ni-mas de - fun - cto - rum de - poe - nis in - fer - ni, de poe - nis in -

T. *cresc.* a - ni-mas de - fun - cto - rum de - poe - nis in - fer - ni, de poe - nis in -

B. *cresc.* a - ni-mas de - fun - cto - rum de poe - nis in - fer - ni, de poe - nis in -

A. I *pp cresc.*

A. II *pp cresc.*

Vc. I *pp cresc.*

Vc. II *pp cresc.*

Cb. *arco pizz.*

cresc.

Org.

Cităm un fragment din *Te Deum*-ul lui Bruckner:

[illegible][illegible]

Lecția 5

Polimetria simultană, succesivă

Muzica secolului XX subliniază primordialitatea ritmului în fața melodiei și a armoniei. Noile posibilități sunt aduse de ritmica devenită tot mai interesantă și mai complicată. Folclorul dă un impuls hotărâtor polimetriei și poliritmiei. Polimetria este prezentă și în muzica veche; un exemplu timpuriu al ei îl constituie HEMIOLA, formula metrică ce unifică într-o singură pulsație augmentată de trei, două metruri de pulsație ternară.

Hemiola :

Ex. 1 Bartók - Concertul pentru vioară și orchestră nr. 2 – hemiolă simultană

*metal mutes
*sourdines en métal

**double mutes
**doubles sourdines

Ex. 2 Stravinsky - *Le Sacre du Printemps* – polimetrie simultană

152

184

185

Picc.
Fl.
Fl. c.a.
(G)
Ob.
C. ingl.
Cl. picc.
(E♭)
Cl. (B)
Fag.
C. fag.
Cor.
Tr. ba. picc.
(D)
Tr. ba.
(C)
Tr. ba. b.
(E♭)
Tr. al.
Tuba
Timp. picc.
Timp.
Gr. c.
T. t.
Arch.

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

În opera *Don Giovanni* de Mozart participanții la sărbătoarea aristocratică sunt amuzați de trei orchestre. Se suprapun aici trei tipuri de metruri: este una dintre cele mai complexe apariții timpurii ale polimetriei.

Ex. 2 Mozart - *Don Giovanni*, actul I, finalul (exemplu din partitură)

The image shows a page from the musical score of Mozart's *Don Giovanni*, Act I, Finale. The page is divided into two systems of staves. The top system (measures 434-443) features three overlapping musical layers: the top layer for the vocal soloists (Don Ottavio, Donna Anna, Donna Elvira, Don Giovanni, Leporello), the middle layer for the vocal ensemble (Don Giovanni, Zerlina, Zerlina, Zerlina), and the bottom layer for the three orchestras (Orchestra I, Orchestra II, and the Masetti). The bottom system (measures 444-453) continues the vocal and orchestral parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings, along with German lyrics for the vocal parts.

[illegible][illegible]

216

Polimetria, ca una dintre specificitățile gândirii muzicale este caracteristică cu adevărat muzicii secolului XX. Devine generală utilizarea măsurilor alternative, aceasta fiind polimetrie succesivă. Ea devine fenomen contrapunctic atunci când **două sau mai multe planuri sonore se suprapun** în diverse metruri:

Ex. 3 a) B. Bartók - Cvartetul nr. 5, partea I

The musical score is presented in four systems, each with four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance instructions. Key markings include:

- Measure 20:** Features a triplet of eighth notes in the first staff and a trill in the second staff.
- Measure 21:** Continues the triplet pattern in the first staff.
- Measure 22:** Includes a trill in the first staff and a crescendo marking in the second staff.
- Measure 23:** Features a trill in the first staff and a crescendo marking in the second staff.
- Measure 24:** Includes a trill in the first staff and a crescendo marking in the second staff.
- Measure 25:** Features a trill in the first staff and a crescendo marking in the second staff.
- Measure 26:** Includes a trill in the first staff and a crescendo marking in the second staff.

The tempo marking "Tempo I. (♩ = 132)" is located above the third system. The measure numbers 20, 25, and 26 are indicated in boxes above the staves.

Ex. 3 b) A. Stroe - *L'enfant et le diable*, monodramă

CONTRAPUNCTUS II $d = 63$ (logarithmic-tempered-tuning) ⁷⁴⁻
simile.

CANTO $\frac{3}{4}$ quit - ter la ta - ble de toutes les é - ven - tua - li - tés de
quasi f intenso

GRAND DI
BASSETTA
IN FA $\frac{3}{4}$ quasi f intenso

PIANO $\frac{3}{4}$ quasi p
8^{va} bassa

ACCORDI (8' + 4')

SYNTH. $\frac{3}{4}$ quasi p

VCL. $\frac{3}{4}$ quasi f intenso

toutes les pos - si - bi - li - tés de des - tin - nés per - son - nel - les et peut-être

(sempre quasi p)
8^{va} bassa

De formă complexă vorbim atunci când și în cadrul planurilor sonore polimetrice suprapuse se utilizează unități metrice alternative:

Ex. 4 Lutosławski - *Paroles tissées* pentru tenor, corzi, harpă, pian și percuție

50
(J. ca 112) ^{*)}

cmp. |

ar.

pf. |

ten.

Tempo I

meno f

più mosso

rit.

-vaux noirs por tent ma pei ne j'entends leurs sabots

1.6 pizz. f mf **)

2.7 pizz. f mf **)

3.8 vni pizz. f mf **)

4.9 pizz. f mf **)

5.10 pizz. f mf **)

1 pizz. f mf **)

vle 2 pizz. f mf **)

3 pizz. f mf **)

1 pizz. f mf **)

VC. 2 pizz. f mf **)

3 pizz. f mf **)

cb. pizz. f

^{*)} dotyczy tylko orkiestry • concerns the orchestra only

^{**)} powtarzać do następnego znaku dyrygenta, po czym dograć do najbliższej pauzy i przejść do następnego numeru (51) • repeat until the next beat, then play up to the nearest rest and pass on to the next score number (51)

Polimetria devine generală în lucrările caracteristice ale celei de a doua părți a secolului XX:

Ex. 5 Stockhausen - *Gruppen für drei Orchester*

The image displays a complex musical score for Stockhausen's *Gruppen für drei Orchester*. The score is divided into three main sections, each representing a different orchestral group. The notation is highly detailed, featuring various instruments and complex rhythmic patterns.

Group 1 (Top Left): This section includes parts for Flöte, Altflöte, Oboe, Englischhorn, Klarinette, Holzstrummeln, Trommeln, Marimbaphon, Harfe, Violinen (I-V), and Bratschen. The tempo is marked as $\text{ca } 1\frac{1}{2}''$. Dynamics include f , mf , and p .

Group 2 (Top Right): This section includes parts for Trommeln, Marimbaphon, Harfe, Violine I, Violine II, Violine III, Violine IV, Violine V, Bratschen, and Violoncelli. The tempo is marked as $\text{ca } 11\frac{1}{2}''$. Dynamics include f and mf .

Group 3 (Bottom): This section includes parts for Flöte, Oboe, Englischhorn, Klarinette, Almglocken, Holzstrummeln, Trommeln, Marimbaphon, Harfe, Violinen (I-IV), Bratschen, and Violoncelli. The tempo is marked as $\text{ca } 2\frac{1}{2}''$. Dynamics include mf , p , f , and ff .

The score is characterized by its polymetric structure, with different groups playing at different tempos and in different time signatures. Key tempo markings include $\text{ca } 1\frac{1}{2}''$, $\text{ca } 11\frac{1}{2}''$, and $\text{ca } 2\frac{1}{2}''$. The notation is highly detailed, with many notes and rests, and a complex arrangement of staves for each instrument.

4/4 (♩=107)

(42) tutti molto legato $p+poco\ sfz$

Almglocken

Trummeln

Marimbaphon

Harfe

Violine I₁

Violine I₂

Violine II₁

Violine II₂

Violine III₁

Violine III₂

Violine IV

Violine V

Bratschen

Klarinetten

Glockenspiel

Violen

Bratschen

Violoncelli

Kontrabässe

tutti

3/4 (♩=85)

(43) tutti p

Trummeln

Vibraphon

Klarier

Gitarre

Violinen

Bratschen

Violoncelli

Kontrabässe

tutti

5/4 (♩=95)

(44)

Almglocken

Trummeln

Harfe

Violinen

ca 2 1/4"

(43) 4/4 ♩=113,5

(44)

Lecția 6

Poliritmia

Poliritmia este una dintre determinantele de bază ale folclorismului de la începutul secolului XX: ea primește un rol determinant în lucrările lui Stravinsky, Bartók, Prokofiev, Janáček, Gershwin precum și alții. Poliritmia constituie și unul dintre trăsăturile de bază ale muzicii jazz, apărând mai cu seamă în **freejazz**.

Esențialul oricărei muzici polifonice îl constituie poliritmia vocilor ce răsună împreună simultan, însă în muzica modernă aceasta creează contraste ritmice ascuțite la extremă. Impulsul folclorului incipient este schimbat treptat cu poliritmia formată matematic (sau dimpotrivă prin **improvizație liberă!**).

În lucrarea *Le sacre du printemps* de Stravinsky **poliritmia** joacă un rol de bază:

Ex. 1 Stravinsky - *Le sacre du printemps*, introducere (fragment)

Игорь Стравинский
Igor Stravinsky

Lento $\text{♩} = 50$ tempo rubato

Clarineti (A) colla parte

Clarinetto basso (B) colla parte

Fagotti solo ad lib.

Corni (F) colla parte

1

poco accelerando

in tempo

C. ingl.

Cl. picc. (D) solo (un peu en dehors)

Cl. (A)

Cl. b. (B)

Fag.

Ex. 2 Bartók - Cvartetul nr. 4, partea III.

225

This page of a musical score for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) contains several measures of music. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *ppp* (pianissimissimo) are used throughout. A section of the score is marked with a box containing the number 70. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and articulation marks.

IV.

*) Allegretto pizzicato, ♩ = 142

5 10 15 20

*) Akkordokat csak akkor törve, ha; vagy arp. jelzés van melletteük.

*) Akkordokat csak akkor törve, ha; vagy arp. jelzés van melletteük.

2) csaltan.

4 bedeutet ein starkes pizzicato, bei welchem die Saite auf dem Griffbrett aufschlägt.

Cele 5 volume intitulate *Orff-Schulwerk* ale lui Carl Orff ne arată o imagine amănunțită a tendințelor poliritmice ale anilor 1930. Ilustrăm printr-un exemplu complex aspirațiile lui înnoitoare în această direcție:

Ex. 3 Carl Orff - *Schulwerk* (exemplu din ultimul volum)

4. Aufgeteilte Rhythmen für zwei Spieler oder zwei Gruppen

101

5

1

II

ostinato

102*

8 + 2 + 3

1

II

16 Presque vif
Epoëante
Chant
Soprano
ho! —

17 Modéré, un peu vif
le Collier
Chant
Soprano
de sou-rire et de grâ- . . . ce,

18 Lent et pulsant
le Verbe
Chant
Soprano
ho! —

19 Vif
Epoëante
Chant
Soprano
ha, — ha, — ha, —

20 Vif
Epoëante
Chant
Soprano
ha, — ha, — ha, —

21 Vif
Epoëante
Chant
Soprano
ha, — ha, — ha, —

22 Vif
Epoëante
Chant
Soprano
ha, — ha, — ha, —

23 Vif
Epoëante
Chant
Soprano
ha, — ha, — ha, —

24. TABLEAU DE QUELQUES FORMES D'AUGMENTATION
OU DIMINUTION D'UN RYTHME

Augmentation		Diminution	
a) ajout du quart des valeurs:		a) retrait du 1/4 des valeurs:	
b) ajout du tiers des valeurs:		b) retrait du quart des valeurs:	
c) ajout du point: (ou ajout de la moitié des valeurs)		c) retrait du point: (ou retrait du tiers des valeurs)	
d) augmentation classique: (ou ajout des valeurs à elles-mêmes)		d) diminution classique: (ou retrait de la moitié des valeurs)	
e) ajout du double des valeurs:		e) retrait des 2/3 des valeurs:	
f) ajout du triple des valeurs:		f) retrait des 2/3 des valeurs:	
g) ajout du quadruple des valeurs:		g) retrait des 3/4 des valeurs:	

13 Déclaté, vigoureux, granitique, un peu vif
Danse de la fureur,
pour les sept trompettes.
ff non legato, martelé

14 Modéré, un peu lent
le Collier
Piano
pp

15 Poyage
Chant
Soprano
A B

De asemenea, și muzica celei de a doua părți a secolului XX este determinată de poliritmie.

Ex. 5 Boulez - *Le marteau sans maître*

Rapide (♩ = 208)

I.
avant «l'artisanat furieux»

Flûte en sol
Vibraphone
Guitare
Alto

Fl. en sol
Vibr.
Guît.
Alto

a tempo

Fl. en sol
Vibr.
Guît.
Alto

Lecția 7

Politonalism – Polimodalism

Alături de polimetrie și de poliritmie, în muzica secolului XX cel de-al treilea factor de determinare îl constituie **politonalitatea**. La început apare prin efecte bitonale. Cităm în acest context un fragment dintr-un lied de Milhaud:

Ex. 1 Milhaud - *Catalogues de Fleurs (Les Crocus)*

The image displays a musical score for the song "Les Crocus" from the "Catalogues de Fleurs" by Darius Milhaud. The score is written for piano and voice. It begins with a tempo marking of quarter note = 96. The piano part is marked *p très expressif et lié*. The vocal part includes the following lyrics: "Les Cro-cus se for-cent en po-tées ou dans des sous-con- .pes". The score is written in 6/8 time and features complex harmonic structures characteristic of Milhaud's style, including polytonality.

În ciclul pentru pian de Bartók (*Mikrokosmos*) întâlnim frecvent structuri **bimodale** la două voci. Acestea pot apărea în sonoritatea simultană a două moduri de structură identică, dar care pornesc din două înălțimi diferite, sau există posibilitatea ca modurile ce sună simultan să fie diferite și ca structură.

Ex. 2 a) Bartók - *Mikrokosmos* nr. 70, vol III.

Adagio $\text{♩} = 66$
f, espr.
 70 *sopra*
p₂ sotto

f, espr.
p
f, espr.
mf
p espr.
espr.
p
dim.
calando
pp
 [1 min. 8 sec.]

Efecte politonale (modale) caracterizează și muzica de balet intitulată *Petruska* de Stravinsky: o melodie tonală de flașnetă "se suprapune" cu turnuri modale pentatonice:

Ex. 3 Stravinsky - *Petruska* (extras de pian)

Уличная танцовщица танцует отбивая такт треугольником
La danseuse danse, en marquant la mesure avec le triangle

Шарманщик, продолжая одной рукой вертеть шарманку, другой играет на
cornet. Le joueur d'orgue, continuant à tourner d'une main la manivelle se met en
même temps à jouer du cornet à pistons

На другом конце сцены играет ящик с музыкой, вокруг которого танцует
другая уличная танцовщица
A l'autre extrémité de la scène joue une caisse à musique autour de la-
quelle danse une autre danseuse

Первая танцовщица снова бьет
La première danseuse reprend

а треугольник
de nouveau le triangle

14

Шарманка и ящик с музыкой перестают играть, балаган-
ник дел снова привлекает внимание толпы
L'orgue de Barbarie et la caisse à musique cessent de
jouer, la comédie de la foire reprend son boniment
Stringendo

18) (Come prima)

Возвращается веселая компания гуляк
La joyeuse ronde repasse

20

În structura muzicală pot apărea simultan și trei sau mai multe tonalități. Cităm una dintre rarele apariții ale acestui caz:

Ex. 4 Hindemith - *Ludus tonalis* , *Fuga secunda in G*

Analiza fugii:
1. Allegro (♩ = 200)

Fuga secunda in G

R-4

28. *pp* *secv.*

33. *mf* *secv.*

38. *pp* *secv.*

42. *mf*

43. *p subito* *cresc.*

6. *mf* *T*

12. *ep.f* *T* *Rm1*

18. *p* *cresc.* *T* *deplas. acc.*

23. *mf* *T*

52. 54. T *f*

57. *mp* *Tostinato* *cresc.* *fragm. dir. T secv.* *ep. f.*

62. *mf* *T* *cresc.* *f*

66. *R. f.* *acc. metric deplasat* *T* *T*

74. *allargando e crescendo* *T* *T*

Din muzica celei de a doua părți a secolului XX dispar cu desăvârșire tendințele politonale (modale).

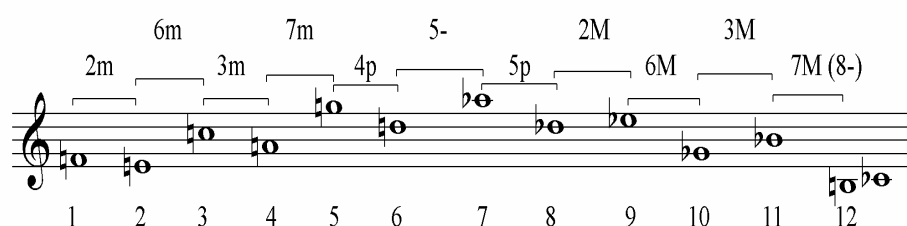
Lecția 8

Quarterion dodecafonic

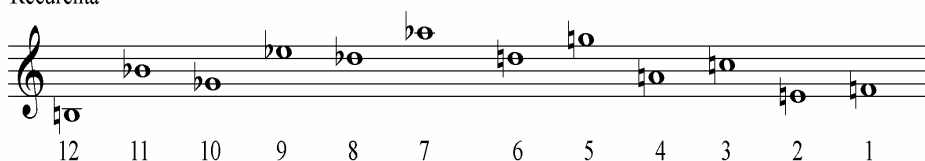
Maeștrii dodecafoniei seriale aspiră la polifonia vocilor total independente una de cealaltă și valabile în sine. Vocile ce se desprind din fundalul structural al seriilor de 12 sunete reprezintă desăvârșirea finală a liniei baroce a gândirii polifonice în cadru **tonal**. Accentul cade tocmai pe **atonalism**, compozitorii străduindu-se nu numai să evite ci să elimine prin reguli chiar și cea mai mică posibilitate a tonalității. Cealaltă caracteristică determinantă a acestor două concepții noi este utilizarea echivalentă a celor patru variante a liniilor melodice (temelor). Această modalitate vizuală și auditivă, pornind de la dodecafonie penetrează ansamblul gândirii muzicale a secolului XX. Aceste patru forme, sunt **QUARTERIONUL**:

Ex. 1

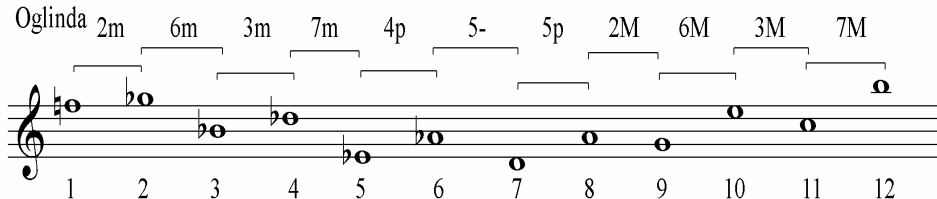
Forma melodică originală



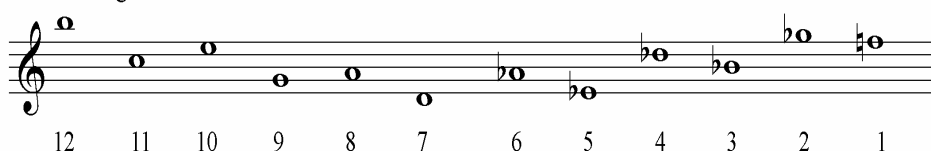
Recurentă



Oglindă



Recurentă oglinzii



Suprapunerea acestor patru "forme melodice" dau naștere deja în sine la polifonie la 4 voci, la poliritmie. Iată un exemplu în acest sens.

Cităm un lied de Alban Berg, și un cvartet de coarde de Schönberg.

Ex. 2 Alban Berg - Schliesse mir die Augen beide

SCHLIESSE MIR DIE AUGEN BEIDE CLOSE, O CLOSE MY EYES AT PARTING

THEODOR STORM
English version by Eric Smith

ALBAN BERG (1925)

p *pp*

J = 72

Schliesse mir die Augen bei - de mit den lie -
Close, o close my eyes at part - ing with those hands —

p *pp* *poco espr.*

mp *pp* *mp espr.* *mp* *p*

— ben Hän, den zu: — was — ich lei - de,
— I've loved so much, — that my an - guish and — my suffer - ing

p *pp* *p* *mp espr.* *p* *pp* *poco rit.*

un - ter dei - rer Hand zur Ruh,
may find peace in thy sweet touch.

mp *a tempo* *g* *espr.* *mp* *p* *pp* *sempre espress.* *poco pesante cresc.* *pp* *pp* *pp*

Und wie lei - se sich der Schmerz Well - le schla - fen
As my pain flows like the sea, wave by wave to rest at

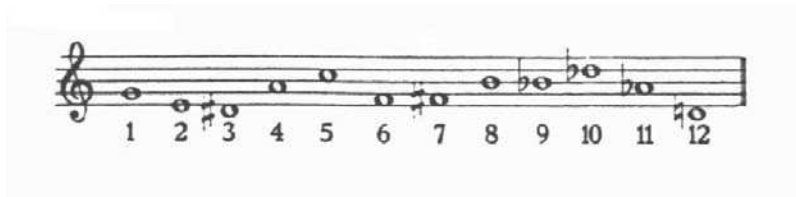
lo - get, wie der letz - te Schlag — sich re - get, — fol - lest
even - ing, when at last it ceas - es boat - ing — all my

du mein gan - zes Herz. den Gesang
heart is filled by thee. (Hörst du?)

poco cresc. ma sempre tranquillo *espress.* *pp* *pp* *pp*

Ex. 3 Schönberg - *Cvartetul de coarde nr. 3, op. 30*

Seria de la baza lucrării:



- partea a II-a (fragment) - invențiune la două voci



- partea a IV-a – serie dodecafonică verticalizată



Lecția 9

Revitalizarea polifoniei baroce

Dintre tendințele muzicale ale primei părți ale secolului XX, neoclasicismul, neobarocul și muzica religioasă a întregii perioade au păstrat cel mai consecvent valorile seculare, și elementele tradiționale ale muzicii polifonice. În acest sens evidențiem din context arta a doi creatori, Benjamin Britten și Olivier Messiaen, citând câteva rezolvări caracteristice.

Britten, în cea mai timpurie lucrare a sa, *Variațiuni pe o temă de Frank Bridge*, în fuga de încheiere, suprapune două planuri polifonice:

- 1) structura polifonică a fugii repezi și alertate construită pe o temă de un caracter *saltarello*;
- 2) linia augmentată monodică a temei luate ca bază pentru variațiuni.

Ex. 1 Britten - *Variațiuni pe o temă de Frank Bridge*, finalul fugii

Allegro molto vivace (♩ = 178-184)

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

pp sempre non legato e spiccato

cresc.

pp

sempre spiccato

cresc.

mf

29

mf sempre spiccato

cresc.

VI. I
VI. II
Vln.
Vcl.

30

VI. I
VI. II
Vln.
Vcl.

VI. I
VI. II
Vln.
Vcl.

VI. I
VI. II
Vln.
Vcl.

VI. I
VI. II
Vln.
Vcl.

31

VI. I
VI. II
Vln.
Vcl.

VI. I
VI. II
Vln.
Vcl.

VI. I
VI. II
Vln.
Vcl.

Solo
 I TA
 gli altri div. a.2
 Solo
 II TA
 gli altri div. a.2
 Solo
 III TA
 gli altri div. a.2
 Solo
 IV TA
 gli altri div. a.2
 Solo
 V TA
 gli altri div. a.2

Solo
 I TA
 gli altri div. a.2
 Solo
 II TA
 gli altri div. a.2
 Solo
 III TA
 gli altri div. a.2
 Solo
 IV TA
 gli altri div. a.2
 Solo
 V TA
 gli altri div. a.2

36

Solo

gli altri div. a.2

Solo

gli altri div. a.2

Solo

gli altri div. a.2

Solo

gli altri div. a.2

Cb. div. a.2

Solo

gli altri div. a.2

Solo

gli altri div. a.2

Solo

gli altri div. a.2

Solo

gli altri div. a.2

Cb. div. a.2

11

The image shows a page of musical notation for a piano piece. It features multiple staves with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings such as *ppp*, *pp*, and *f* are used throughout. Performance instructions like "Solo" and "Vcl. solo G." are present. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and articulation marks. The page is divided into sections by these instructions, with some sections marked "Solo" and others "Vcl. solo G.". The overall style is that of a classical piano score.

The image shows a page from a musical score for Giuseppe Verdi's opera "L'Espresso". The score is written for vocal parts, with lyrics in Italian. The page is divided into four systems, each containing multiple staves. The first system is marked "Solo" and the second system is marked "Tutti II". The third system is marked "Tutti III" and the fourth system is marked "Tutti IV". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics (e.g., *dim.*, *p*, *ppp*). The lyrics are written below the staves, and the names of the vocal parts (Solo, Tutti II, Tutti III, Tutti IV) are written at the bottom of each system.

[illegible]

Britten încheie tot prin fugă și seria sa de variațiuni scrise pe o temă de Purcell. Modelarea de către Britten sub formă de fugă a temei lui Purcell, precum și structura fugii constituie una dintre rezolvările polifonice interesante ale muzicii secolului XX, făcând totodată referire retroactivă și la antecedentele regeriene.

Ex. 2 Britten - *Variațiuni pe o temă de Purcell*, tema de fugă și expoziția

50

FUGUE
Allegro molto

A

Picc.
Flta. 1 & 2
Oboes 1 & 2
Clarin. Bb 1 & 2
Bass 1 & 2

B

Picc.
Flta. 1 & 2
Oboes 1 & 2

C

Picc.
Flta. 1 & 2
Oboes 1 & 2
Clarin. Bb 1 & 2

D

Picc.
Flta. 1 & 2
Oboes 1 & 2
Clarin. Bb 1 & 2
Bass 1 & 2

E

Picc.
Flta. 1 & 2
Oboes 1 & 2
Clarin. Bb 1 & 2
Bass 1 & 2
Vcl. I

51

Picc.
Flts. I & II
Oboes I & II
Clars. Bb I & II
Bass. I & II
Vln. I
Vln. II

Picc.
Flts. I & II
Oboes I & II
Clars. Bb I & II
Bass. I & II
Vln. I
Vln. II
Vla.

Picc.
Flts. I & II
Oboes I & II
Clars. Bb I & II
Bass. I & II
Vln. I
Vln. II
Vla.
Cello

Picc.
Flts. I & II
Oboes I & II
Clars. Bb I & II
Bass. I & II
Vln. I
Vln. II
Vla.
Cello
Bass

This page of a musical score is divided into two systems. The first system includes staves for Piccolo, Flutes (I and II), Oboes (I and II), Clarinets in Bb (I and II), Basses (I and II), Harp, and a Solo section. The second system includes staves for Violins (I and II), Viola, Cello, and Double Bass. The score is written in 2/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'cresc.' (crescendo) and 'pp' (pianissimo). The Solo section is marked with a 'Solo' instruction and includes a 'pp' marking. The Viola part in the second system has a 'cresc.' marking. The Cello and Double Bass parts in the second system also have 'cresc.' markings. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 2/4.

The image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large orchestra, with staves for various instruments. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bass.), Trumpet (Tpt.), Violin (Viol.), Viola (Via.), Cello (Cello), and Bass (Bass). The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte). The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The page is numbered 100 at the bottom left.

This is a page from a musical score, likely for a symphony. The page is numbered '57' in the top left corner. It contains multiple staves for various instruments, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hr.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tub.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Cello (Cello), and Double Bass (Bass). The score is written in a standard musical notation with various dynamic markings such as 'pp' (pianissimo), 'cresc.' (crescendo), 'p' (piano), 'f' (forte), and 'sf' (sforzando). A section of the score is marked with a large '1' in a box, indicating a first ending or a specific section. The page is filled with musical notation, including notes, rests, and other musical symbols.

În muzica primei părți a secolului XX Messiaen reprezintă cu cea mai mare consecvență năzuințele contrapunctice ale muzicii moderne religioase (ale muzicii de orgă). Cităm din lucrarea pentru orgă intitulată *L' Ascension* planurile sonore suprapuse polifonic ale părții a doua. Manualele și jocul de pedale oferă apriori soluțiile de structură polifonică. Și în formarea polifoniei baroce, a jucat un rol important ORGA, supremul și cel mai desăvârșit instrument polifonic. Bineînțeles, și muzica de orgă modernă este de o concepție puternic polifonică.

Ex. 3 Messiaen - *L' Ascension pour orgue*, partea a II-a (fragment) – poliritmie, polimetrie, planuri polifonice independente

The image displays four systems of musical notation for the organ piece *L'Ascension* by Olivier Messiaen. Each system consists of three staves: a right-hand manual (RH), a left-hand manual (LH), and a pedal line. The notation is characterized by complex polyrhythmic and polymetric patterns, with various time signatures (3/4, 2/4, 3/2, 4/4) appearing within the same system. The RH and LH parts often feature intricate melodic lines with triplets and sixteenth notes, while the pedal line provides a more sustained, harmonic foundation. The fourth system includes specific performance instructions for the flutes and quintet.

R. Flûte 4, Octavin seuls
Sw. Fl. 4, 2 alone
pp

P. Quintaton 16, Flûte 4
Ch. Bdots 16, 4

Fiecare creație muzicală religioasă a secolului XX, de la Stravinsky până la Kodály este puternic ancorată în tradițiile polifonice baroce.

Cităm din *Simfonia psalmilor* de Stravinsky unul dintre cele mai ilustrative fragmente polifonice: **Fuga**. Alternanța secțiunilor instrumentale și corale face referire clară la antecedentele muzicale baroce.

Ex. 4 Stravinsky - *Simfonia psalmilor*

The image displays a musical score for the 'Fuga' section of Stravinsky's 'Symphony of Psalms'. The score is written for a large ensemble, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (C.ingl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Cor.), Horn (Corg.), Trombone (V.c.), and Chorus (C.b.). The score is divided into two systems, labeled 20 and 21. The tempo is marked 'Tempo 3/4'. The key signature is one flat (B-flat). The score features complex polyphonic textures with multiple voices and instruments. The lyrics 'Ex - pe - c - ta - ti - on - e' are visible in the Chorus part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'poco cresc.' and 'sub. meno f'.

p *ma poco marcato*

S. *poco a poco*

A. re - xit gre - sus gre - sus me - os.

T. et di - re - xit gre - sus me - os.

B. pe-des me - os; et di - re - xit gre-aus me-os.

(*n*) *p* *poco*

div. in 2

C. b.

[illegible]

25

II

17

Picc. + Fl. V

Fl.

Ob.

Fag.

C-fag.

Cor.

Grande pice (D)

Tr-se (C)

Tuba

S.

A.

T.

G.

CORO

V.c.

C-b.

attacca

et spe-ra - bunt in DO - MI - NO,
et spe-ra - bunt in DO - MI - NO,
et spe-ra - bunt in DO - MI - NO,
et ti - ma - bunt in DO - MI - NO.

attacca

[illegible]

Lecția 10

Tehnica punctualistă (micropolifonia)

Dintre creatorii marcanți ai muzicii din cea de-a **doua** parte a secolului XX mulți au considerat ca punct de pornire muzica polifonică, punctualistă a lui Anton Webern. În mod semnificativ una dintre primele lucrări ale lui Stockhausen poartă chiar titlul de **KONTRA-PUNKTE**. Concepția „notă contra notă” îmbracă o formă extremă: structura lucrării este determinată de contrastul unităților sonore independente.

Ex. 1 Stockhausen - *Kontra-Punkte*

The image displays two systems of musical staves for Stockhausen's *Kontra-Punkte*. The top system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Klar.), Bass Clarinet (Basklar.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Clarinet (Klar.), Horn (Hr.), and Violin (Viol.). The bottom system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Klarinette), Bass Clarinet (Bass-Klarinette), Bassoon (Fagott), Trumpet (Trompete), Trombone (Posaune), Piano (Klavier), Harp (Harfe), Violin (Violine), and Violoncello (Violoncello). The score is written in a complex, non-linear fashion, with notes and rests distributed across the staves in a way that emphasizes the independence of individual sound units. Dynamic markings such as *ppp*, *mp*, *p*, and *f* are used throughout. The tempo is marked as $\text{♩} = 128$. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes or rests, indicating a high density of sound events.

Această tehnică polifonică apare și în lucrările de pian ale lui Stockhausen: discursul muzical se formează din seria unor fragmente scurte polifonice.

Ex. 2 Stockhausen - *Klavierstücke I – IV*

IV

The musical score for Stockhausen's *Klavierstücke I-IV*, Part IV, is presented in four systems. Each system consists of two staves. The first system begins with a 4/8 time signature and features a triplet of eighth notes in the right hand. The second system transitions to a 2/8 time signature and includes a triplet of eighth notes in the left hand. The third system uses a 3/8 time signature and features a triplet of eighth notes in the right hand. The fourth system includes a 1/4 time signature and a triplet of eighth notes in the left hand. The score is characterized by its complex polyphonic textures and dynamic markings, including *pp*, *ff*, *p*, and *f*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and time signatures, as well as specific performance instructions like *7:6* and *7:8*.

Ex. 3 Boulez - *Le marteau sans maître*, un fragment

263

Ex. 4 Ligeti - Cvartetul de coarde nr. 2, partea a 2-a

Come un meccanismo di precisione
(Come gleichmäßig, ohne Akzentuierung der Taktschwankungen spielen - der Eindruck einer Taktmetrik soll sich nirgends ergeben.)
Mit freier Hand, ohne Bogen / With free hand, put bow down

III

Silenzio assoluto

NB. In diesem Satz sind §, h, v, falls nicht anders, für die Dauer des jeweiligen Taktes gültig.
In this movement §, h, and v are valid for the whole bar, unless changed.

*) Die auskomponierten accelerandi (9-10-11-12) bzw. rallentandi sind Approximationen; die 9-10-etc. Gruppen sind ganz ohne Akzente zu spielen, das Ergebnis ist eine allmähliche Geschwindigkeitsänderung; der notierte Rhythmus muß nicht unbedingt wörtlich genommen werden. Das betrifft die Takte 8-12 und alle weiteren analogen Stellen im Satz.
The written-out accelerandos (9-10-11-12) and rallentandos are approximations; the groups of 9, 10 etc. must be played with no accents whatever, the result being a gradual change of speed; the notated rhythm need not be taken literally. This applies to bars 8-12 and all analogous passages in the movement.

I.

Grave (Jeden Ton mit Akzent, ((Every note with accent,
(d = 4n) gleichmäßig verteilt)) even distributed)

poco a poco meno grave, sin al-
(weniger akcentuirt/less accented)

Cealaltă soluție polifonică, ce caracterizează muzica lui Ligeti este MICROPOLIFONIA. În interiorul unei **zone sonore** ce poate utiliza ca și **cadru** orice **interval**, structura cu multe voci ia naștere din întrepătrunderea microcelulelor polifonice. Percepem un **cluster mobil**, însă analizând partitura înțelegem și descoperim și vizual structura contrapunctică.

Ex. 5 Ligeti - *Atmosphères*

44

Lecția 11

Polifonia elementelor surselor sonore. Polifonia de montaj

Într-o strânsă legătură cu muzica serialistă se află tendințele punctualiste: **POLIFONIA PUNCTELOR**. Caracteristica acestora este faptul că în locul energiei unificatoare precedente a șirului de sunete, pășește șirul lejer al unităților sonore separate. Și percepția vizuală capătă rol, căci compozitorul notează liber în partitură unitățile sonore de sine stătătoare proiectate în spațiul imaginii partiturii.

Ex. 1 Penderecki - *Anaklasis*

2

Vno solo

Vno solo

10 Vni Δ (11-20) ppp

Vla solo

con sord.

senza sord.

2

3

4

7 Vle

5

6

7

8

Vc solo

Cb solo

6 Cb

ca 20"

3

10 Vni

10 Vni e 8 Vle

tutti archi

6 Cb

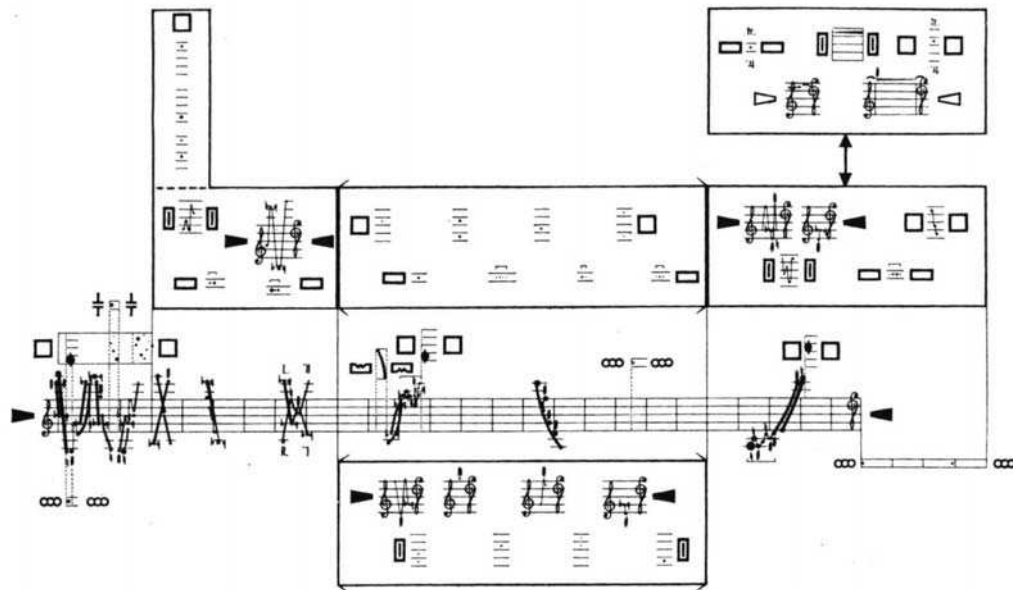
ca 25"

*) vgl. Anmerkung auf Seite 3 / cp. note un page 3 / voir note page 3

**) $\diamond$ = Flageolets / flageolet tones / harmonique

În cele ce urmează șirul punctelor sonore izolate este amplificat prin intercalarea acordurilor, a clusterelor.

Ex. 2 Stockhausen - *Zyklus für einen Schlagzeuger*



Rolul sunetelor, acordurilor, clusterelor este preluat mai târziu de **pete sonore**, care pot îmbrăca cele mai diverse forme, modelând structura muzicală într-un efect de partitură pe deplin vizual. Putem vorbi de polifonia câmpurilor sonore.

Ex. 3 Hashagen - *Cymbalon*

Cembalo: Chromatische Tonketten mit Tonwiederholungen
Rechte Hand = Oberes Manual 4' = schnelles Tempo
Linke Hand = Unteres Manual 8' = langsames Tempo = große Dichte

Band: Tonschlieren = leise

Cembalo: Tonschlieren
Auf Oberes Manual 4' + 4' alleine übergehend = mittleres Tempo = große Dichte

Band: Tonschlieren = leiser werdend

Cembalo: Einzelne Töne
Oberes Manual 4'
Unteres Manual 8' = Lautend = mittlere Dichte = mittlere Dauer

Band: Einzelstöße laut

Cembalo: Tonschwingungen
Zum Teil Oberes Manual 4'
Unteres Manual 8' = geringe Dichte

Cembalo: Tonschlieren = Tremolo
Unteres Manual 8' = 8' = große Dichte = schnelles Tempo des Tremolos

Band: Tonschlieren = mittel bis laut

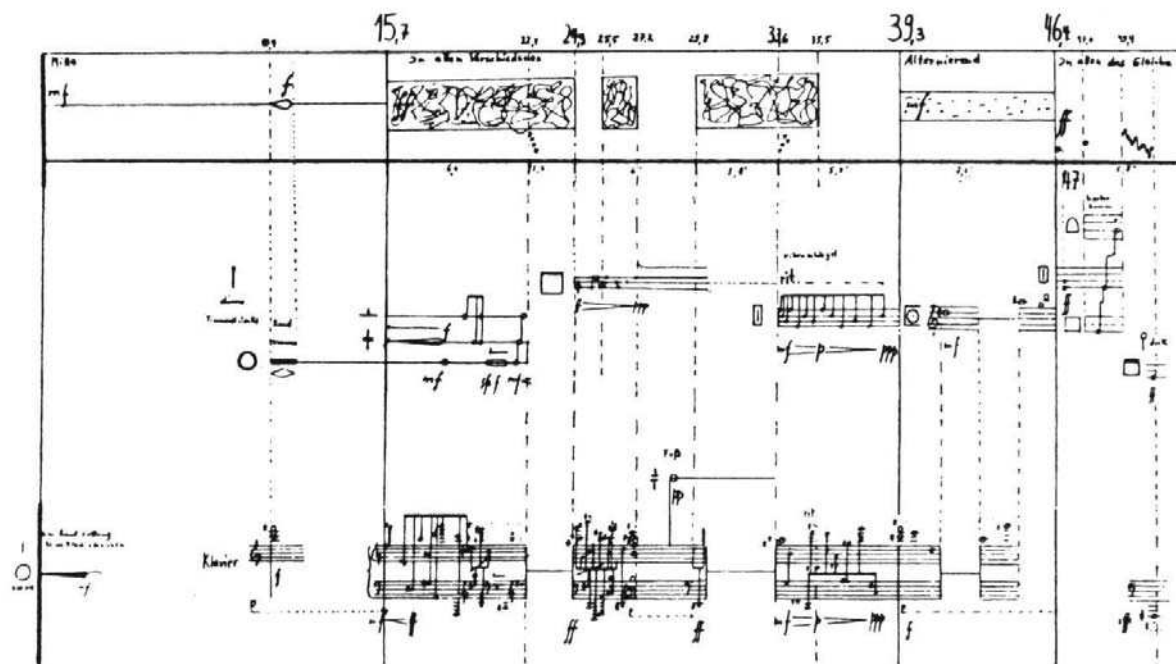
O altă tendință obține efect polifonic prin suprapunerea vocilor formate din șirul efectelor timbrale.

Ex. 4 Stockhausen - *Refrain für drei Spieler*

The image displays a complex musical score for three players, titled 'Refrain für drei Spieler' by Stockhausen. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument: Piano, Celeste, and Vibraphone. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'sfz' (sforzando) and 'p' (piano). A large, diagonal, semi-transparent shadow is cast across the center of the score, partially obscuring the musical notation. On the left side, there is a vertical strip containing smaller, more detailed musical notation, possibly representing a specific performance technique or a different layer of the composition. In the top left corner, there is a small text block: 'Alle Rechte vorbehalten', 'Tous droits réservés', and 'All rights reserved'.

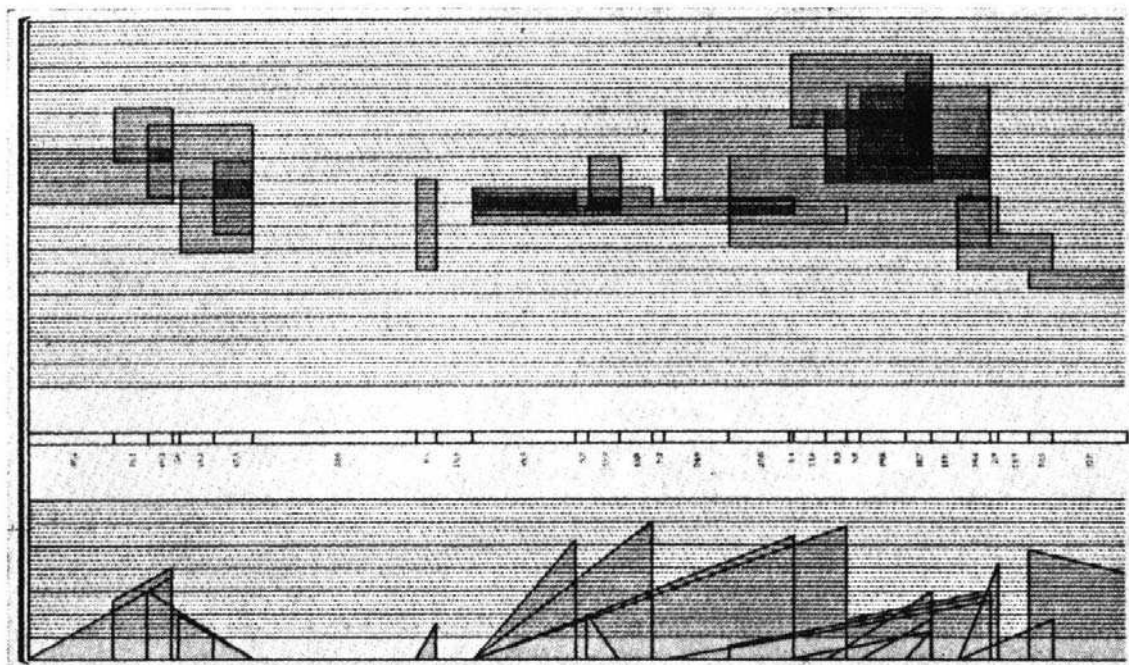
Până și din cele mai diverse surse sonore pot fi create efecte polifonice:

Ex. 5 Stockhausen - *Kontakte*



De asemenea, sonoritate polifonică poate fi formată și din semne grafice ce simbolizează sunete, sonorități electronic redade.

Ex. 6 Stockhausen - *Elektronische Studie II*



Lecția 12

Remodelarea tradiției contrapunctice baroce

În cadrul năzuințelor muzicale înnoitoare moderne din cea de a doua parte a secolului XX muzica bisericească ocupă de asemenea un loc însemnat. Precum muzica bisericească a primei părți a secolului, tot astfel și această perioadă are consecvent un caracter tradiționalist. Polifonia barocă trăiește mai departe până în zilele noastre în cadrul creațiilor muzicale bisericești.

În lucrările vocal – simfonice ample ale lui Penderecki alături de efectele sonore cele mai noi un rol însemnat primesc și formele tradiționale, structurile tehnice (imitație, canon, etc.) ale muzicii contrapunctice. De exemplu, melodia circulară ce poate fi formată din literele componente ale numelui lui Bach (**B.A.C.H.**) reprezintă motivul de bază al lucrării **Lucas Passion**:

Ex. 1 Penderecki - *Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam*

①

PARS I

Krzysztof Penderecki (1965)

The musical score is for the first part of the work, 'PARS I'. It is a complex polyphonic setting for a large choir and orchestra. The choir is divided into three groups (I, II, III) with Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The orchestra includes strings (violin, viola, cello, double bass), woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon), brass (trumpet, trombone, tuba), timpani, organ, and various percussion instruments (vibraphone, xylophone, gong, etc.). The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The title 'PARS I' is prominently displayed at the top. The composer's name 'Krzysztof Penderecki (1965)' is also present. The score is a detailed and complex work, reflecting the composer's innovative approach to traditional contrapuntal techniques.

Ex. 2 Penderecki - *Polnisches Requiem, Kyrie*, măsurile de introducere

271

Section 1:

Soprano (S): Ky - ri - e

Tenore (T): ri - e, Ky - ri - e

Basso (B): Ky - ri - e

Section 2:

Soprano (S): e - lei - son, e - lei - son,

Contralto (C): Ky - ri - e e - lei - i - son,

Tenore (T): lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

Basso (B): e - lei - son, e - lei - son,

Section 3:

7 poco più animato

Flauto (Fl): *mf*

Soprano (S):

Contralto (C): *mf* Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,

Tenore (T):

Basso (B): i - son.

Contralto (C): *f* Ky - ri - e e - lei - son,

Violoncello (C): *f* Ky - ri - e

Basso (B): *f* Ky - ri - e e - lei - i.

Section 4:

poco più animato

Violino (Vla): *mf*

Violoncello (Vcl): *f*

Contrabbasso (Cb): *f*

This musical score is for the 'Kyrie eleison' section of Giuseppe Verdi's Requiem. It is a full orchestral score with vocal soloists and a chorus. The score is written for a large ensemble, including a full orchestra (strings, woodwinds, brass, and percussion) and vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) as well as a Chorus. The tempo is marked 'Allegro' and the time signature is 2/2. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures, with some measures containing rests for certain instruments or voices. The vocal parts have lyrics in Italian, which are 'Kyrie eleison'. The orchestration is rich, with many instruments playing simultaneously, creating a powerful and dramatic sound. The score is written in a standard musical notation, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible. The overall structure of the score is complex, with many layers of sound, but it is also very balanced and well-organized. The score is a testament to Verdi's mastery of orchestration and his ability to create a powerful and moving musical experience.

8 poco meno mosso
e tranquillo

Fag. $\frac{1}{2}$

Clg.

S. *p*
Chri - ste - e

C. *p*
Chri - ste, Chri - ste, e lei son.

Soli
T. *p*
Chri - ste e le - son, e le - i - son.

B. *p*
Chri - ste, Chri -

S. *p*
son.

C'oro T. *p*
son.

B. *p*
son.

poco meno mosso
e tranquillo

I. Viol. *p*

II. Viol. *p*

Via. *p*
p *sub.*

Vcl. *p*
p *sub.*

Cb. *p*
p *sub.*

În încheiere cităm din lucrarea corală **a cappella** intitulată *Stabat Mater* de Penderecki fragmentul construit pe o melodie gregoriană, ce răsună în armonii cluster, utilizând o prelungită tehnică imitativă.

Inversarea în oglindă a temei este prezentată de vocea de **tenor**, apoi de **alt**, iar în final în vocea de **sopran** răsună inversarea în oglindă a capului de temă.

Ex. 3 Penderecki - *Stabat Mater a tre cori a cappella*

Tempo primo

CORO

60

2/4 3/4 4/4 2/4 4/4 2/4

A E - -ia, Ma - -ter, lons o - mo - ris, Ma - -ter Ma - -ter lons o - mo - ris, e - -ia

I T E - -ia, Ma - -ter, e - -ia

B E - -ia, Ma - -ter, e - -ia

70

2/4 3/4 4/4 2/4 3/4 4/4

A e - -ia Ma - -ter lons o - mo - ris, Ma - -ter e - -ia Ma - -ter lons o - mo - ris,

I T Ma - -ter lons o - mo - ris, e - -ia Ma - -ter lons o - mo - ris,

B lons o - mo - ris, e - -ia Ma - -ter lons o - mo - ris,

CORI

4/4 3/4 4/4

A Me sen - ti - re vim do - lo - ris, Fac, ut ar - de - at ar - de -

I T Fac, ut te - -cum lu - ge - am. Fac, ut

B da - lo - -ris

II S cor me - um ar -

A Fac, ut ar - de - at

Din aceeași lucrare prezentăm în continuare o **imitație stretto**, cu punctul culminant de armonie cluster deja amintit.

Ex. 4 Penderecki - *Stabat Mater a tre cori a cappella*

CORI 80

I

S -at cor me-um com-
 A ar-de-at In a-man-do Christum De-um Ut si-
 T ar-de-at cor me-um me-um compla-
 B cor me um Chri-stum De-um

II

S -de-at Chri-stum De-um com-
 A
 T in a-man-do Christum De-um Ut
 B in a-man-do com-

III B Ut si-bi

CORI 3 4

I

S -pla-ce-am, Christe, quasi una litania
 A -bi compla-ce-am, Christe, Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.
 T -ce-am, Christe, Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.
 B com-pla-ce-am, Christe, Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.

II

S -pla-ce-am, Christe, quasi una litania
 A compla-ce-am, Christe, Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.
 T si-bi com-pla-ce-am, Christe, Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.
 B -pla-ce-am, Christe, Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.

III

S com-pla-ce-am, Christe, quasi una litania
 A compla-ce-am, Christe, Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.
 T compla-ce-am, Christe, Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.
 B compla-ce-am, Christe, Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.

Lecția 13

De la polifonie la heterofonie în muzica autohtonă

Muzica românească din prima parte a secolului XX este caracterizată de aceleași tendințe ca și muzica europeană a acelei perioade. Personalitatea proeminentă a lui Enescu, activitatea lui componistică conduce și determină concepția muzicală a contemporanilor săi și a imediaților urmași. Lumea neoclasică a lucrărilor timpurii ale lui Enescu utilizează tradițiile muzicii polifonice ca un element creator natural.

Cităm *Bourrée*-ul din ciclul *Suita pentru pian op. 10*

Ex. 1 Enescu - *Suita pentru pian op. 10, Bourrée*

Ex. 2 Enescu - *Oedipe*, fragment heterofonic

Moderato tranquillo, ma senza lentezza (♩ = 132 à 138)

senza rigore
Fl. Viol. et Velles
mp

PIANO
ff
2 Cors. div.
dim.
p s.v.
mp
mf

a T?
cant. *dolciss. tranq.*
p
bp
p
dolciss. tranq.
mp
poco
mf
mp
mf > mp
(senza rigore)
p
mp > p *lusingando*
mp > mp
(pizz.)
s.v.

321
a T?
cant.
mp
f
pp sub.
Cor. cant.
bp
pp sub.
bp
Cl. Bops et Velles

322
Fl. Alto, Mtb. et Viol.
cant.
mf
mp
mf cresc.
Viol.
Alto et Velles
f

Fl. Alto et Viol.
mf
CON SUONO
calando - al -
mf
Velles et C.B.
cant.
mf
CON SUONO

În *Simfonia de cameră* ce încheie creația enesciană autorul propulsează și micropolifonia. Mișcarea polifonică construită din celulele melodice ce evoluează în interiorul procesului muzical pregătește deja noua turnură muzicală a secolului XX.

Ex. 3 Enescu - *Simfonia de cameră*

The image displays a complex musical score for Enescu's Chamber Symphony, featuring multiple staves for various instruments. The score is written in a modern, minimalist style, characteristic of the early 20th century. The instruments listed include Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Bœn), Horn (Cor), Trumpet (Tpt.), Violin (Vn), Viola (Vla), Cello (Cb.), and Piano. The score is divided into several systems, each containing multiple staves for different instruments. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mp*, *mf*, *ff*, *p*, *f*). The score is written in a modern, minimalist style, characteristic of the early 20th century. The instruments listed include Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Bœn), Horn (Cor), Trumpet (Tpt.), Violin (Vn), Viola (Vla), Cello (Cb.), and Piano. The score is divided into several systems, each containing multiple staves for different instruments. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mp*, *mf*, *ff*, *p*, *f*). The score is written in a modern, minimalist style, characteristic of the early 20th century.

Unul dintre cele mai marcante personalități ale generației postenesciene, Paul Constantinescu, în lucrările sale religioase care reînvie muzica bizantină se întoarce la tradițiile muzicii polifonice. Cităm un fragment din *Oratoriul bizantin de Crăciun*.

Ex. 4 Paul Constantinescu - *Oratoriul bizantin de Crăciun*, nr. 9

Handwritten musical score for "Oratoriul bizantin de Crăciun, nr. 9" by Paul Constantinescu. The score is written on multiple staves for various instruments and voices. The instruments listed on the left include Fl, Cl, Clog, Cl., Fg., Crm., Trp., Flauto, Celeste, Apx., S., T., B., V.I., V.II., V.III., Ve., and Cb. The score features complex polyphonic textures with many accidentals and dynamic markings. There are large handwritten numbers "4" and "L" on the lower staves, and some staves have lyrics in Romanian. The bottom of the page is marked with "- R.C. -".

Din această generație, creatorul a cărei concepție muzicală polifonică este cea mai consecventă, este Sigismund Toduță. În lungul șir al lucrărilor sale corale, și în creațiile vocal – simfonice de amploare – *Pe urmele lui Horea*, *Miorița* – el prezintă un tezaur variat și dens colorat al ideilor polifonice.

Ex. 5 S. Toduță - *Miorița*, fragment heterofonic

MIORIȚA - L'AGNELLE
Nr. 1
„PE-UN PICIOR DE PLAI“..
„DANS UN PRÉ VERDI“..
- ETEROFONIA -

SIGISMUND TODUȚA

The musical score is a complex heterophonic fragment for the song 'Miorița'. It is written for a large ensemble, including Flauto I, Clarineti in Do, Tenori I, Coro Maschile, Violini I, and Coro. The score is divided into two systems. The first system starts with a tempo marking of 'affrettando un poco' and a 4/4 time signature. The second system starts with a tempo marking of 'a tempo' and a 4/4 time signature. The music features complex polyphonic textures with multiple voices of the same instrument playing different parts simultaneously. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano). The lyrics are in Romanian and French, and the score is signed by Sigismund Toduță.

Lecția 14

Tendențe de înnoire în structurarea polifonică a muzicii contemporane românești

Din muzica românească ce definește anii 60 ai secolului XX, se evidențiază năzuințele **heterofonice** ale lui Ștefan Niculescu. Mișcarea polifonică specifică a vocilor ce se întâlnesc iar apoi se despart ajunge în centrul interesului muzical general. **Heterofonia** apare și ca titlu de lucrări.

Ex. 1 Ștefan Niculescu - *Eterofonii pentru Montreux. Cvintet de suflători*

$\text{♩} = 46 (\text{♩} = 92)$

FLAUTO

CORNO INGLESE (Fa)

CLARINETTO (Si b)

CORNO (Fa)

ossia CORNO

FAGOTTO

pp *pochissimo in rilievo sempre*

1) Alege fie varianta « CORNO », fie varianta « ossia CORNO »
Choisir soit la variante « CORNO », soit la variante « ossia CORNO »

5 6 7 8 9

Fl.

Cor. ingl.

Cl.

Cor.

ossia Cor.

Fg.

10 11 12 13 14 15

Ex. 2 Corneliu Dan Georgescu - *Motive maramureșene*

282

Lucrare simfonică construită dintr-o multitudine de cântece populare se asociază cu numele lui Anatol Vieru: o structură polifonică construită din microelementele unei monografii de muzică populară.

Ex. 3 Anatol Vieru - *Clepsidra II pentru orchestră, cor, nai și țambal*

VII...
♩ ≈ 108

S. *Iepi, soa-re, din-chi-soa-re De'n-căl-zeș-te oa-se goa-le; Iepi, moș, din cap Că*

A. *Iepi, soa-re, din-chi-soa-re De'n-căl-zeș-te oa-se goa-le; Iepi, moș, din*

T. *Iepi, soa-re, din-chi-soa-re De'n-căl-zeș-te oa-se goa-le; Iepi, moș, din cap*

B. *Sunete din ce în ce mai înalte, pornind de la notele grave. Sonc de plus en plus aigus, en commençant par les notes graves.*
Bum! *Bum!* *Bum!*

FL 1 *trém. (non frull.)*

C. ingl.

I Rag. 2 gr

Bl. chin *mf*

II T.-tom

Arpa

Chit. *mf*

Vni 1 *pent.* *f*

2 *pizz.* *f*

3 *pizz.* *f*

4 *pizz.* *f*

5 *pizz.* *f*

Vie 1 *pizz.* *mf*

2 *pizz.* *mf*

3 *pizz.* *mf*

4 *pizz.* *mf*

* Litera „B” se pronunță sec și foarte scurt.
On prononce la lettre „B” d’une manière sèche et très courte.
** Conf. pag. 36.
Conf. page 36.

accel. →

S. *vi - ne co-cae-ne-le* *gi dăm cu pie-ta - le-le:* *Bom bom bom biam! bom!* *biam! biam!*

A. *cap Că vi - ne co-cae-ne-le* *pie-ta-le-le:* *Bom bom bom biam! bom!* *biam! biam!*

T. *Că vi - ne co-cae-ne-le* *Bom, bom, bom, bom, bom, bom, bom!* *biam! bom!* *biam! biam!*

B. *Bom!* *Biam!* *Bom!* *Bom bom, bom, bom, biam! biam!* *biam! biam!*

...VII bis...



210

Fl. 1 *con sord. (trem.)* *ff*

Tr. *ff*

I Rag. 2 gr.

II Bl. chin.

III Mba

Vibr.

Arpa

1 *pizz.* *ff*

2 *ff*

3 *ff*

Vni 4 *pizz.* *ff*

5 *ff*

6 *senza sord. pizz.* *ff*

7 *senza sord. pizz.* *ff*

Vle 1 *pizz.* *ff*

210

Ex. 4 Aurel Stroe - *Orestia II* (Teatru muzical în două acte)

14

Scrisă pentru **două coruri mixte**, lucrarea *Timpul cerbilor* de Tiberiu Olah constituie suprapunerea monumentală a vocilor polifonice construite pe acordurile **alfa**. Elementele poliritmice și polimetrice se leagă ca elemente naturale la sonoritatea vibrantă, de o tonalitate plutitoare a acordului **alfa**.

Ex. 5 Tiberiu Olah - *Timpul cerbilor*

Lui Marin Constantin și coralului "Madrigel"

TIMPUL CERBILOR

Refren pentru cor

4 Lisesto tempo
4 ♩ cca 60 (cca 40)

TIBERIU OLAH

The musical score is presented in three systems, each containing staves for two mixed choirs (S I, S II, I A, T, B) and vocal soloists (S I, S II, I A, T, B). The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics (pp, mf, p). The score is divided into three systems, each with a key signature change (one sharp, two sharps, and three sharps). The first system is marked 'Lisesto tempo' and 'cca 60 (cca 40)'. The second system is marked 'decesc.' and 'pp'. The third system is marked 'mf' and 'p'.

Test de autoevaluare nr. 1

1. Ce este contrasubiectul?
2. În care Simfonie de Beethoven avem două teme contrastante independente una de alta pe plan orizontal, dar cu același schelet armonic?
3. Care este forma originală a Quarterionului din lucrarea lui Alban Berg – *O close my eyes at parting* ?

Rezumatul unității de învățare nr. 1

Tema poate fi însoțită de un contrapunct liber, de o contratemă sau de un contrasubiect.

Stilului romantic nu-i este caracteristică gândirea polifonică barocă, dar tocmai ca și contrast prezența sa expresivă poate fi deosebit de potrivită în procesul muzical. În unele fragmente ale părților de misă (în clasicism și romantism), se utilizează toate aceste tehnici de structurare polifonică barocă.

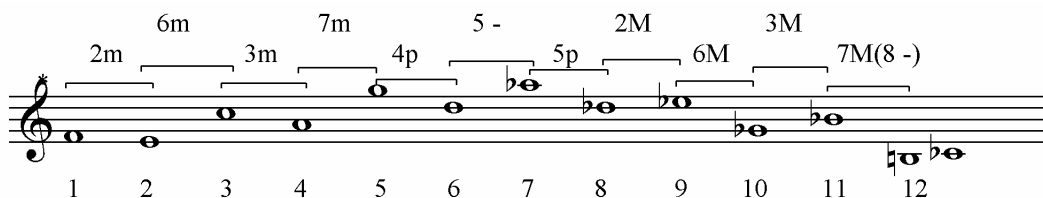
Muzica secolului XX subliniază primordialitatea ritmului în fața melodiei și a armoniei. Folclorul dă un impuls hotărâtor poliritmiei și polimetriei, ritmica devenind tot mai interesantă și mai complicată.

Alături de poliritmie și polimetrie, al treilea factor de determinare în muzica secolului XX este politonalitatea.

Maeștrii dodecafoniei seriale desprind vocile din fundalul structural al seriilor de 12 sunete, fapt ce duce la o gândire polifonică în cadrul tonal, accentul căzând pe atonalism, compozitorii străduindu-se să elimine și cea mai mică posibilitate a tonalității.

Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare

1. Contrasubiectul este un material muzical expus la o altă voce, ce însoțește tema pe tot parcursul fugii și o contrastează.
2. *Simfonia a VII-a*, partea *Allegretto*
3. Forma melodică originală:



Lucrare de verificare nr. 1

Realizarea unui fragment în polifonia aleatoare, după modelele următoare (la alegere): *Jeux Venetiennes*, p. I, p. IV de Lutoslawsky; *Ghirlande* de C. Țăranu; *Steele* de G. Kurtag.

Bibliografie minimală

- Țăranu, C., *Curs de stilistică muzicală contemporană*, Academia de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1986.
- Țăranu, C., *Elemente de stilistică muzicală*, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Iuj, 981.
- Voiculescu, D., *Aspecte ale polifoniei secolului XX*, Cluj-Napoca, 1983.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ:

- Apfel, E.–Dahlhaus, C., *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Musikverlag Emil Katzschler, München, 1974.
- Comes, L. – Nemțeanu - Rotaru, D., *Contrapunct. Manual pentru liceele de muzică*, Ed. didactică și pedagogică, București, 1977.
- Comes, L., *Lumea polifoniei*, Ed. Muzicală, București, 1984.
- Comes, L. – Rotaru, D., *Tratat de contrapunct vocal și instrumental*, Ed. Muzicală, București, 1986.
- Cooper, G. – Meyer, L. B., *The rhythmic structure of music*, The University of Chicago Press, Chicago, 1971.
- Eisikovits, M., *Introducere în polifonia vocală a secolului XX*, Editura Muzicală, București, 1976.
- Grigoriev, S. – Müller, T., *Manual de polifonie*, Ed. Muzicală, București, 1963.
- Herman, V., *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, Editura Muzicală, București, 1977.
- Holopova, V., *A 20. századi zene ritmusproblémái*, Zeneműkiadó, Budapest, Kárpáti Kiadó, Uzsgorod, 1975.
- Jeppesen, K., *Contrapunctul. Tratat de polifonie vocală clasică*, Ed. Muzicală, București, 1967.
- Karkoschka, E., *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Hermann Moock Verlag, Celle, 1966.
- Negrea, M., *Tratat de contrapunct și fugă*, E.S.P.L.A., București, 1957.
- Pongrácz, Z., *Mai zene – mai hangjegyírás*, Zeneműkiadó, Budapest, 1971.
- Rîpă, C., *Teoria superioară a muzicii. Ritmul*, vol.II, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2002.
- Szabolcsi, B., *A melódia története*, Ed. Zeneműkiadó, Budapest, 1957.
- Țăranu, C., *Elemente de stilistică muzicală (Secolul XX)*, vol. I, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj-Napoca, 1981.
- Voiculescu, D., *Culegere de texte pentru studiul polifoniei sec. XX*, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj-Napoca, 1977.

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 978-973-1910-69-7