

Liviu Comes

# LUMEA POLIFONIEI

Ediție de  
**Alice Mavrodin**

GRAFOART



## Cuprins

Prefață .....	9
I. Contrapunct și polifonie .....	12
II. Monodia și polifonia, modalități de organizare a materialului sonor .....	18
III. Melodia, expresie a organizării lineare .....	26
IV. Culturile monodice și polifonia .....	35
V. Polifonia europeană afirmare a organizării verticale .....	51
VI. Renașterea, epoca de aur a polifoniei vocale .....	69
VII. Locul polifoniei renascentiste în evoluția limbajului muzical .....	103
VIII. Stilul palestinian, cheie a polifoniei vocale a renașterii .....	117
IX. Muzica instrumentală a barocului și noua culminație polifonică .....	129
X. Trăsăturile esențiale ale polifoniei lui J.S. Bach .....	143
XI. Contrapunctul, disciplină a artei polifonice .....	151
XII. Procedee tehnice contrapunctice .....	164
XIII. Contrapunctul, generator de forme muzicale .....	188
XIV. Polifonia epocii clasice și a celei romantice .....	204
XV. Polifonia în muzica secolului XX .....	224
Încheiere .....	261
Bibliografie .....	265
Rezumat .....	269
Summary .....	272
Résumé .....	275

*Studentilor mei*

## Prefață

A scrie o carte despre polifonie nu este o sarcină dintre cele mai ușoare. Dificultățile se datorează mai cu seamă abordării teoretice a unui domeniu prin excelență practic, la care se adaugă apoi cele legate de vastele dimensiuni ale subiectului, de abundența datelor acumulate de-a lungul timpului și de neobișnuita complexitate a problematicii tratate.

O asemenea lucrare conține în mod inevitabil probleme aparținând contrapunctului, disciplină de scriitură muzicală, al cărei cadru este mai propice demonstrațiilor și exercițiilor decât expunerilor cu caracter teoretic. În această privință am fost obligați să căutăm cele mai potrivite căi pentru prezentarea contrapunctului în afara clișeelelor manualelor de specialitate, prin reliefaarea în primul rând a conținutului acestuia și prin evitarea îngreunării expunerii cu reguli obositoare, cauză principală a aridității îndeobște atribuite acestei discipline.

Parte componentă a limbajului muzical european, polifonia a fost mereu prezentă, sub o formă sau alta, de-a lungul evoluției acestuia. Drept urmare, problemele polifoniei nu pot fi dezbătute fără a se face apel la diverse alte domenii ale muzicii: teoria, armonia, formele muzicale, istoria muzicii, etnomuzicologia etc. Aceste corelații oferă, nu o dată, prilejuri ademenitoare pentru digresiuni, ce-i drept nu lipsite de interes, dar care pot complica expunerea, abătând-o de la fâgașul ei inițial. A trebuit să procedăm la o judicioasă detașare a problemelor polifoniei de celelalte elemente ale limbajului muzical, cu care ele sunt intim împletite, afectând celor din urmă doar spațiul necesar stabilirii conexiunilor din cadrul ansamblului fenomenelor. În felul acesta, problemele limbajului muzical sunt prezentate selectiv, ca rezultat al filtrării lor prin prisma gândirii și a criteriilor polifoniei.

Menționăm că polifonia constituie un domeniu atât de vast, încât s-ar putea scrie despre ea mai multe cărți vizând aspecte diferite, ca: bazele teoretice, tehnica, metodologia, evoluția istorică, formele, marile creații polifonice. Prezenta carte, prin caracterul

său general, îmbrățișează întregul domeniu, atingând toate aspectele sale componente. Aceasta atrage însă după sine o concentrare a expunerii, cu limitarea tratării fiecărui subiect și evitarea fermă a încărcării cu date și amănunte. În asemenea situație cele câteva trimiteri bibliografice devin deosebit de utile, atât pentru lărgirea informației, cât și pentru adâncirea diverselor probleme.

În manualele de contrapunct – din cauza profilului tehnic al acestora –, partea teoretică ocupă un loc destul de restrâns. Ea este inclusă de cele mai multe ori în diferite reguli necesare însușirii scriiturii, fără o suficientă aprofundare a fenomenului artistic care stă la baza lor. Multe dintre problemele teoretice ale polifoniei nu sunt încă destul de bine studiate, se află dispersate în diverse scrieri, terminologia este neconcordantă, iar părerile controversate. Caracterul de sinteză al acestei cărți a solicitat eforturi speciale în direcția reunirii, a clarificării și a sistematizării tuturor acestor date.

Munca de elaborare a lucrării nu s-a limitat însă numai la adunarea datelor și la aducerea lor la un numitor comun. S-au mai adăugat aici și opțiunile autorului, rod al experienței și al informației de specialitate, concretizate în opinii despre problemele puse în discuție și în interpretări ale unor fenomene din cadrul polifoniei. Prin aceasta, alături de datele pe care le conține, cartea reflectă poziția autorului față de întregul domeniu prezentat.

Ne-am străduit ca printr-o expunere simplă să ne adresăm unei sfere cât mai largi de cititori. Totuși, prezenta carte – fără a fi o lucrare de strictă specialitate – pretinde din partea cititorilor un anumit nivel de cultură muzicală. Aceasta, atât din cauza tematicii, destul de complexe și exigente, cât și a caracterului concis al textului, care nu permite o supraîncărcare în vederea explicării unor amănunte și noțiuni elementare, presupunându-le deja cunoscute.

Cât despre condiția pe care trebuie s-o îndeplinească o carte de a fi interesantă și în același timp atrăgătoare, aici ne sprijinim în primul rând pe atributul artei polifonice de element esențial al marii muzici și pe frumusețile create cu ajutorul ei de-a lungul

veacurilor. Avem astfel speranța că aceste argumente justifică îndeajuns popasul pe care îl facem în lumea polifoniei.

În încheierea acestor rânduri, autorul lor aduce un omagiu plin de grație maestrului său Sigismund Toduță, a cărui înaltă competență privind marile epoci polifonice i-au fost un pilduitor îndemn spre apropierea de splendorile acestei arte.

**Liviu Comes**

București, octombrie 1983

## I. Contrapunct și polifonie

„Eu sunt, prin însăși esența mea, un polifonist...”  
*George Enescu*

Pentru mulți muzicieni noțiunea de polifonie este asociată cu exercițiile de contrapunct, disciplină prin care în perioada studiilor ei și-au făcut inițierea în tehnica artei polifonice. Apropiere nu tocmai prielnică, deoarece această îndeletnicire lasă adeseori amintirea unei atmosfere rigide, plictisitoare și lipsite de satisfacții: reguli severe, străine de realitatea artistică, părând menite doar să pună stavilă oricărei spontaneități creatoare; opreliști ale căror rosturi nu sunt îndeajuns de clare, valabile numai în cadrul acestor exerciții și contrazise de muzica de fiecare zi; însușirea după eforturi chinuitoare a unei tehnici fără legătură imediată cu practica muzicală. Toate acestea creează un sentiment de sterilitate a unui domeniu de mult depășit prin evoluția artei muzicale.

Totuși, contrapunctul și-a menținut peste secole locul de prim ordin în arsenalul tehnicii de creație muzicală. Mult timp a constituit chiar singura disciplină de scriitură, pentru ca apoi să rămână până în zilele noastre una din disciplinele de bază ale acesteia.

Primele tratate purtând titlul de „Contrapunct” apar în secolul XIV, fiind urmate apoi de alte tratate, care, până la sfârșitul secolului XVI și începutul secolului XVII – sub această denumire sau sub alte titluri –, cuprindeau la loc principal problemele contrapunctului. Prin aceasta, contrapunctul se afirmă drept cea mai veche disciplină de compoziție muzicală.

Începând cu secolul XVIII, contrapunctul își împarte sarcinile cu armonia, disciplină apărută în urma perfecționării normelor de simultaneitate a sunetelor și a cristalizării sistemului armonic tonal. Actul ei de naștere este semnat prin *Tratatul de armonie* al lui Jean-Philippe Rameau, apărut în 1722<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Titlul complet în l. franceză: *Traité de L'Harmonie réduite à ses principes naturels*.

### III. Melodia, expresie a organizării lineare

În structura polifonică, melodia ocupă o poziție esențială, constituind componenta sa orizontală – sau lineară. Cu toate acestea, studiul polifoniei s-a concentrat de-a lungul timpului mai ales asupra componentei vertical-armonice, principala sursă a complexității muzicii culte europene, în timp ce melodia era privită drept un element fie prea spontan pentru a mai fi studiat, fie prea particular pentru a putea fi sistematizat. Această situație s-a menținut până la începutul secolului nostru, când E. Kurth, prin sublinierea atributului linear al polifoniei, a atras atenția asupra importanței melodiei ca factor de bază în alcătuirea acestei structuri. Pedagogia contrapunctului a început să acorde un loc din ce în ce mai însemnat construcției melodice, ca punct de plecare în studiul acestei discipline. Astăzi este cât se poate de clar că abordarea domeniului polifoniei impune în mod obligatoriu și o cuprindere a problemelor fundamentale ale melodiei.

Melodia, fiind prin definiție o succesiune de sunete, își bazează parametrii săi principali pe proprietățile acestora: *înălțimea, durata, intensitatea și timbrul*. Dintre ele, primele două au o valoare definitorie, melodia fiind formată – independent de numeroasele ei ipostaze – din sunete cu înălțimi și durate diferite<sup>12</sup>. Celelalte două însușiri, intensitatea și timbrul, intervin doar ca elemente accesorii. Astfel, intensitatea sunetelor contribuie și ea la personalizarea melodiei, fără a avea însă un rol constitutiv. Dovadă este faptul că indicațiile dinamice au apărut destul de târziu în scrierea muzicală, melodia existând bineînțeles cu mult timp înaintea lor. De asemenea și timbrul participă la individualizarea melodiei, dar tot într-un mod secundar. Este de ajuns să amintim că în epoca Renașterii și chiar în Baroc, aceeași compoziție se executa vocal, instrumental sau mixt, în cele mai variate combinații. *Arta fugii* de J. S. Bach nu poartă nici o indicație privind ansamblul căruia îi este destinată. Cu toate exigențele

---

<sup>12</sup> Există uneori și melodii formate din durate egale, cum este *cantus planus* din monodia religioasă medievală. În general însă, duratele sunt diferite, participând la alcătuirea ritmului, element esențial al construcției melodice.

## IV. Culturile monodice și polifonia

După cum am arătat, monodia constituie una din ipostazele artistice ale melodiei, respectiv forma ei cea mai simplă, neintegrată într-o structură armonică sau polifonică. Muzica monodică a stăpânit vreme îndelungată arta muzicală, începând cu cele mai vechi timpuri ale istoriei omenirii, trecând apoi prin culturile antice și ajungând până în Evul Mediu european. În zilele noastre ea continuă să fie prezentă în folclorul a numeroase popoare, în special extraeuropene. Muzica poporului nostru a fost dintotdeauna, și este și astăzi, o muzică de esență monodică.

Monodia reprezintă forma ancestrală a artei muzicale. Auzul uman este înzestrat cu capacitatea de receptare spontană a materialului sonor în organizare monodică, similar succesiunii sunetelor vorbite. De fapt, limbajul muzical s-a născut prin amplificarea limbajului vorbit, ale cărui intonații s-au transformat, printr-o dinamizare afectivă, în expresii melodice<sup>21</sup>. De la forma rudimentară a unei melodii recitate de doar câteva sunete, ca simplu mulaj al textului vorbit, s-a ajuns printr-o treptată perfecționare artistică la realizarea, în cadrul marilor epoci monodice, a unor desfășurări sonore de largă respirație și expresivitate.

Muzica monodică îndeplinește, în propria sa sferă de acțiune, atribuții multiple, fiind chemată să exprime prin componentele sale puține la număr – melodie și ritm – întreaga gamă a trăirilor umane. Din acest motiv ea este dotată cu o mare varietate, obținută printr-o maximă exploatare a virtuților sale intonaționale și ritmice. Multitudinea melodiilor ce constituie zestrea culturilor monodice este rodul aplicării unor procedee comune tuturor acestor culturi, după cum se va vedea în cele ce urmează.

\* \* \*

Un factor de primă importanță, valabil pentru întreaga muzică monodică, l-a constituit, atât în trecut, cât și astăzi, marea bogăție a sistemelor intonaționale, încadrate de teoria muzicii în denumirea

---

<sup>21</sup> Szabolcsi, B., *Op. cit.*, cap. I.

## V. Polifonia europeană afirmare a organizării verticale

Scriitorul Georges Duhamel mărturisea următoarele: „Dacă aş fi întrebat ce deosebeşte după părerea mea lumea occidentală, sau mai precis Europa, de umanitatea asiatică şi africană, aş răspunde fără îndoială: polifonia”<sup>35</sup>.

Într-adevăr, polifonia este factorul datorită căruia muzica europeană s-a detaşat de cea extraeuropeană, depăşind etapa monodică, pentru a-şi deschide drum în cursul celui de al doilea mileniu al erei noastre spre o dezvoltare cu totul singulară.

Cauzele acestui fenomen sunt mai multe, explicabile pe de o parte prin unele particularităţi specifice monodiei europene, care au făcut posibilă această transformare, iar pe de alta prin condiţiile create de cultura europeană, ajunsă la un anumit stadiu de dezvoltare.

Primul factor de luat în considerare este caracterul diatonic al muzicii europene, bazate pe moduri heptatonice. Această particularitate a permis elementelor care iau parte la construcţia melodică să poată fi proiectate în egală măsură şi în sens vertical-armonic. Datorită identităţii dintre sunetele şi intervalele dispuse orizontal şi cele suprapuse vertical, s-au creat posibilităţi combinatorii precise şi stabile. Rezultă că monodia europeană, prin însăşi structura sa, a oferit condiţia de bază pentru dezvoltarea ei în direcţie verticală.

Un al doilea factor, de o deosebită însemnătate în acest proces de transformare, l-a constituit descoperirea unui sistem de notaţie muzicală exactă, privind înălţimea şi durata sunetelor. Prin posibilitatea de a fi notată, monodia europeană a depăşit situaţia de artă cu tradiţie orală, fapt ce i-a asigurat păstrarea în condiţii de stabilitate şi precizie. Pe de altă parte, combinaţiile plurimelodice apărute în mod spontan cu ocazia cântatului în grup au putut fi notate şi transmise mai departe, ceea ce a avut ca rezultat o permanentizare a lor şi o continuă evoluţie ascendentă.

---

<sup>35</sup> Duhamel, G. *Puterea muzicii*. Ed. Grafoart, Bucureşti, 2024.

## VI. Renașterea, epoca de aur a polifoniei vocale

Înflorirea culturală, apărută în țările europene în secolele XIV-XVI și intrată în istorie sub numele de Renaștere, a îmbrățișat și arta muzicală care, sub aspectul polifoniei vocale, a cunoscut o dezvoltare deosebită, perioada respectivă reprezentând o adevărată „epocă de aur”.

Totuși, Renașterea în muzică s-a manifestat deplin abia spre sfârșitul intervalului, afirmându-se mai târziu decât în celelalte domenii. Faptul este explicabil prin lunga perioadă necesară evoluției limbajului muzical de la monodia medievală până la deplina cristalizare a polifoniei – trecând prin primele căutări de la începutul mileniului, apoi prin cele ale epocilor *Ars antiqua* și *Ars nova*, pentru a ajunge la o maturitate adecvată unei înalte realizări artistice abia pe parcursul Renașterii.

Această realizare artistică deplină s-a produs prin confluența mai multor elemente, provenite din diverse teritorii ale Europei Occidentale.

Zona britanică și-a adus contribuția la definitivarea edificiului armonic prin generalizarea experienței de veche tradiție a utilizării consonanțelor imperfecte de terță și de sextă, care devin puncte de sprijin ale polifoniei, fie alternând cu consonanțele perfecte, de uz preferențial în muzica de pe continent, fie combinându-se cu acestea în sonoritatea acordurilor perfecte. Reținem în această privință momentul Dunstable<sup>51</sup> a cărui creație, ajunsă la o mare notorietate la începutul secolului XV, a avut o influență hotărâtoare asupra dezvoltării polifoniei europene, tocmai prin utilizarea trisonurilor (ex. 18).

---

<sup>51</sup> John Dunstable (ca 1390-1453) – primul compozitor englez important, lucrările sale fiind cunoscute peste graniță în Burgundia, Franța, țările germane, Italia. A cultivat un stil original, bazat pe suprapunerile de terțe (*n.red.*).

## VII. Locul polifoniei renaștentiste în evoluția limbajului muzical

Renașterea în arta muzicală a fost o perioadă încărcată de opere și personalități creatoare. Fiecare și-a adus contribuția în diferite direcții la îmbogățirea tezaurului acestei epoci, afirmându-se ca individualitate distinctă.

Cel care a întrunit însă atributele stilistice ale întregii epoci a fost Palestrina, considerat în mod unanim drept un clasic al stilului vocal polifonic. Deși nu poate acoperi în totalitate particularitățile muzicii renaștentiste, atât de bogată și de variată, stilul palestrinian conține totuși, datorită caracterului său sintetic, principiile generale care stau la baza alcătuirii acestei muzici. Drept urmare, studiul stilului palestrinian deschide drumul spre înțelegerea nu numai a operei compozitorului, ci și a creației unei întregi epoci, a cărei gândire muzicală o întruchipează.

Jacob Burckhardt, în celebra sa carte despre Renaștere<sup>66</sup>, face următoarea remarcă privind locul lui Palestrina în evoluția muzicii: „...„aflăm de asemenea că el a fost un mare inovator, dar dacă el sau alții au făcut pasul hotărâtor în limbajul muzical al lumii moderne este o întrebare pe care autorii timpului n-au lămurit-o îndeajuns pentru ca profanii să-și poată face o idee limpede în această privință...”

Realitatea este că muzica Renașterii și valorile sale n-au fost multă vreme cunoscute, iar muzicienii dețineau date asupra ei doar din studiul contrapunctului care perpetua, generație după generație, esența muzicii renaștentiste prin intermediul polifoniei palestriniene. S-a creat astfel un mit al lui Palestrina ca părinte întemeietor, autor al unei creații care, deși nu se mai cântă, stă la temelia întregii muzici compuse ulterior.

---

<sup>66</sup> Burckhardt, J. *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1867), trad. rom. București, Ed. pentru Literatură, 1969.

## IX. Muzica instrumentală a barocului și noua culminație polifonică

Barocul muzical este o epocă stilistică imediat următoare Renașterii. Extinsă pe o durată de aproximativ 150 de ani, cuprinde intervalul de timp situat între sfârșitul secolului XVI și mijlocul secolului XVIII. Este o perioadă bogată și variată sub aspect muzical, căreia de-a lungul timpului i s-au dat diferite denumiri, determinate de anumite caracteristici: epoca stilului concertant, epoca basului general, epoca preclasică.

Denumirea de *Baroc* este împrumutată din domeniul artelor plastice, unde desemnează un stil foarte elaborat (chiar încărcat), în contrast cu clasicismul renascentist. În muzicologie, acest termen a început să fie utilizat abia în secolul nostru de autorii anglo-saxoni, ajungând treptat să se generalizeze<sup>79</sup>. De fapt, în muzică s-a încetățenit numai denumirea, deoarece conținutul său nu se regăsește aici<sup>80</sup>. Încadrarea Barocului muzical în același perimetru stilistic cu al artelor plastice, cu care de altfel, ca și în cazul Renașterii, nici măcar nu coincide în timp, duce la o denaturare a

---

<sup>79</sup> Câteva lucrări de prestigiu al căror titlu conține acest termen aplicat în muzică:

- Haas, R. *Musik des Barocks*. Potsdam, Athenaion, 1928;
- Bukofzer, M. *Music in the Baroque era*. New York, 1947;
- Clercx, S. *Le Baroque de la musique*, Bruxelles, 1948;
- Colloques de Wégimont 1957, *Le Baroque musical*. Univ. de Liège, 1963;
- Blume, F. *Renaissance and Baroque Music*, New York, 1967;
- Toduță, S. *Formele muzicale ale Barocului*. București, Ed. Grafoart, vol. I, II, III, 2024;
- Eisikovits, M. *Polifonia Barocului*. București, Ed. Muzicală, 1973.

<sup>80</sup> Chiar și față de termenul în sine există încă rețineri, determinate de conținutul ce i se atribuia odinioară de „artă deformată”, în conformitate cu sensul cuvântului „baroc” preluat ad litteram și aplicat muzicii. Iată cum caracteriza J.-J. Rousseau „muzica barocă” în *Dictionnaire de musique*, apărut în 1767: „Muzica barocă se caracterizează prin armonia confuză, încărcată de modulații și disonanțe, melodia aspră și nenaturală, intonația dificilă și mișcarea silită”. (*De fapt, Rousseau avea în vedere muzica franceză* – n. red.)

## X. Trăsăturile esențiale ale polifoniei lui J.S. Bach

De obicei, în privința polifoniei, Bach este comparat cu Palestrina, considerându-se că fiecare dintre ei este exponentul cel mai autorizat al câte unui stil diferit: Renașterea și Barocul. Se afirmă astfel despre Bach, la fel ca și despre Palestrina cu privire la Renaștere, că stilul său constituie cheia pentru înțelegerea întregii epoci a Barocului, ale cărui trăsături stilistice le întrunește în mod optim.

Polifonia bachiană este însă mai mult decât atât. Dacă stilul palestrinian, în afara propriei epoci însuma și cuceririle secolelor anterioare, cel bachian face acest lucru într-un mod cu mult mai cuprinzător, incluzând și sinteza palestriniană. El ridică pe o treaptă de dezvoltare superioară a limbajului muzical rezultatele întregii evoluții a artei polifonice de până atunci. Ca ultimă și concludivă culminație a acestui domeniu, stilul bachian a constituit în secolele ce au urmat, și reprezintă în bună parte și astăzi, baza tuturor creațiilor de esență polifonică. Datorită caracterului său de sinteză cuprinzătoare a unei arte cu rol esențial în dezvoltarea muzicii culte europene, el este considerat drept piatra de temelie a acestei muzici, opinie exprimată prin cuvintele lui Albert Schweitzer: „toate drumurile duc la Bach“<sup>83</sup>

Prin caracterul său sintetic și în același timp unitar, polifonia bachiană servește, ca și cea palestriniană, drept bază a disciplinei contrapunctului, oferind posibilitatea extragerii unor reguli cu ajutorul cărora poate fi înțeleasă și însușită tehnica acestei arte. În general ea conține o serie de elemente comune cu cele ale polifoniei Renașterii, pe care de fapt o continuă și o dezvoltă. Din acest motiv o expunere a caracterelor sale cuprinde multe date cunoscute, care nu necesită decât o transpunere în noii parametri stilistici.

Polifonia bachiană, cu toate că o include și pe cea palestriniană, are o serie de trăsături net distincte de aceasta. Cadrul modal al structurii polifonice este înlocuit prin cel tonal-funcțional, melodia

---

<sup>83</sup> Schweitzer, A. *J. S. Bach*. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1954.

## XII. Procedee tehnice contrapunctice

Scriitura polifonică s-a perfecționat treptat de la un secol la altul, atingând apogeul în creația bachiană, care sintetizează în mod optim întreaga tehnică a polifoniei europene. Din acest motiv, o expunere a procedeeelor contrapunctice se axează mai ales pe creația lui J. S. Bach, fiind cea mai cuprinzătoare prin acumularea experienței polifonice a tuturor epocilor anterioare, inclusiv cea a Renașterii.

Spre deosebire însă de alte elemente ale polifoniei, mai strâns legate de particularitățile stilistice, cum ar fi organizarea structurală, factura materialului sonor sau aspectul morfologic și arhitectonic, tehnicile contrapunctului – fără îndoială purtătoare și ele în oarecare măsură de amprente stilistice – au un caracter mai general, sunt mai durabile de-a lungul epocilor și mai puțin intim legate de stilul propriu-zis, cât de cadrul general al scriiturii polifonice. Astfel, dacă luăm ca exemplu caracterele melodiei din Renaștere și din Baroc, deosebirile sunt esențiale și de natură stilistică. Dacă însă ne referim la un procedeu contrapunctic, ca de exemplu canonul, vom constata că acesta este prezent în ambele perioade cu diferențe care nu sunt esențiale. Ele provin mai mult din specificul materialului sonor situat pe trepte evolutive distincte ale limbajului muzical decât din vreo modificare a procedeeului în sine.

În cele ce urmează, vom expune în mod succint câteva din principalele procedee polifonice, considerând că o dezvoltare mai pe larg a acestei probleme face obiectul tratatelor de contrapunct.

\* \* \*

Cel mai obișnuit procedeu polifonic constă în așa-numita *contrapunctare* a unei melodii date, ceea ce înseamnă de fapt integrarea acesteia într-o structură polifonică. Procedeeul este prezent de-a lungul întregii evoluții a polifoniei europene, de la începuturile ei și până la Bach, care-l transmite apoi mai departe până în zilele noastre. Având la bază, într-o primă perioadă, melodiile religioase gregoriene și apoi pe cele profane, acest procedeu a prilejuit dezvoltarea unei tehnici din ce în ce mai

### **XIII. Contrapunctul, generator de forme muzicale**

Arta polifonică a îmbogățit muzica nu numai în sensul lărgirii sonorității prin complexitatea țesăturii, ci și prin crearea unor posibilități de dezvoltare a materialului muzical cu ajutorul procedeelelor polifonice. Aceste procedee, apărute în diferite stadii de evoluție a polifoniei, s-au maturizat în cele două epoci de culminație a acestei arte, Renașterea și Barocul, contribuind la cristalizarea unor forme specifice, nu doar construite polifonic, ci în care însăși dezvoltarea materialului muzical e realizată prin procedee polifonice<sup>100</sup>.

O parte dintre formele și genurile muzicale s-au desăvârșit în cursul acestor epoci, rămânând ca atare în epocile următoare și făcând orice abordare ulterioară a lor tributară – într-o mai mare sau mai mică măsură – epocii polifonice în care s-au cristalizat. De exemplu, fuga bachiană a rămas în secolele următoare și până în zilele noastre punctul de plecare al unor creații similare. De asemenea, madrigalul renescentist constituie modelul spre care se îndreaptă orice creație din genul respectiv.

Trebuie să menționăm însă că nu toate formele și genurile existente în marile epoci polifonice și-au atins apogeul în cadrul lor. Câteva au reprezentat doar forme evolutive intermediare, care au continuat să se dezvolte și în epocile ulterioare. Este cazul bunăoară al formei de sonată, existentă în epoca Barocului, dar care ajunge să se desăvârșească în epoca clasicismului vienez.

Mai trebuie apoi subliniat faptul că formele și genurile epocilor polifonice, au avut adeseori o origine îndepărtată și o evoluție îndelungată în epocile premergătoare. Astfel, fuga a fost precedată de ricercar și de motet, iar madrigalul din secolul XVI a cunoscut o perioadă evolutivă care-și are originea în urmă cu două veacuri, în cântecele polifonice laice ale *Ars novei*.

---

<sup>100</sup> În general, se atribuie denumirea de „forme și genuri polifonice“ tuturor celor reprezentând de obicei produse ale epocilor polifonice. Unele dintre ele, ca sonata sau suita barocă, se limitează numai la utilizarea unei scriituri pe mai multe voci, pe când altele, ca invențiunea și fuga, își datorează însăși existența lor resurselor dezvoltătoare ale artei polifonice.

sinteza tuturor procedeelelor de tehnică contrapunctică existente în epoca respectivă – în special ale celor imitative. Pe câtă vreme însă motetul, limitat la posibilitățile polifoniei vocale *a cappella* și la stadiul mai puțin dezvoltat al artei muzicale în general, îmbracă o formă mai simplă, *fuga* este de o complexitate cu mult mai mare, îmbogățind tehnica motetului – pe care o asimilează – cu noi procedee pentru a ajunge, în creația lui J. S. Bach, la o culme privind nu numai forma de fugă ci și întreaga artă contrapunctică.

În cele ce urmează, vom descrie în mod succint caracterele esențiale ale fugii, fără a intra în amănunte care ar depăși cadrul acestei expuneri, cu atât mai mult cu cât, privitor la creația bachiană din acest domeniu, există numeroase lucrări de exegeză unele fiind deja de notorietate universală.

\* \* \*

*Fuga* își are originea mai îndepărtată în *motetul* renașcentist. Transpunerea instrumentală a acestuia a dat naștere la începutul secolului XVII *ricercarului*, formă polifonică constituită, ca și motetul, dintr-o succesiune de mai multe subiecte expuse imitativ. Forma de fugă se cristalizează abia pe la sfârșitul secolului XVII, prin reducerea subiectelor la unul singur și prin afirmarea cu pregnanță a cadrului tonal. *Fuga* apare astfel ca o formă polifonică instrumentală, construită pe baza unei teme generatoare și desfășurată într-un cadru tonal bine determinat.

Destinată unor instrumente polifonice (orgă, clavecin) sau grupuri instrumentale, *fuga* își menține numărul vocilor componente – de obicei trei sau patru – pe tot parcursul desfășurării ei, cel mult cu unele rarefieri pasagere. O altă constantă a genului este reprezentată de cadrul tonal, având la bază o singură tonalitate, afirmată la început și la sfârșit, în jurul căreia se constituie un cadru în interiorul căruia sunt parcurse o serie de tonalități înrudite, din sfera dominantei și a subdominantei. O a treia constantă a fugii este tema sau subiectul, care reprezintă nucleul întregului material, prezent pe tot parcursul lucrării. Prin aceste trei constante: numărul vocilor, tonalitatea și subiectul, poate fi individualizată orice fugă.

Datorită largilor posibilități de diversificare a formei, atât descrierea fugii, cât și terminologia utilizată diferă de la un autor la altul, toate cuprinzând însă câteva principii generale de construcție unanim acceptate.

## Încheiere

Elaborând această carte ne-am dat seama, fără îndoială, de vastitatea materialului faptic și bibliografic pe care îl implică problemele polifoniei. Pentru a putea avea o privire generală asupra ei, a fost necesară, pe de-o parte, o expunere concisă, iar pe de alta, menținerea unui fir conducător. Din această cauză, nu s-a putut da în general o dezvoltare mai amplă diferitelor probleme, iar pentru a se evita prolixitatea, unele au fost abia enunțate, iar altele chiar omise. În schimb, celor cu rol esențial și permanent li s-a acordat un spațiu mai mare și au fost chiar subliniate prin reluarea lor în diferite conexiuni, datorită cărora erau puse într-o nouă lumină.

Firul conducător al întregii expuneri a fost conceput pe baze istorico-stilistice, fapt explicabil prin caracterul dinamic evolutiv al polifoniei. Aceasta nu însemnează însă o încadrare într-o schemă istorică rigidă. Etapele de dezvoltare ale polifoniei își au un mers propriu, fără a se suprapune întocmai perioadelor culturale, și nici chiar celor ale evoluției limbajului muzical. Spre exemplu, muzica secolului XIV și XV face deja parte din fenomenul cultural al Renașterii printr-o serie de trăsături ale *Ars novei* și ale creației franco-flamande, dar adevărata culminație a polifoniei renascentiste are loc abia în secolul XVI. De asemenea, sub raportul limbajului muzical, arta clasicismului constituie o perioadă mai evoluată decât cea a Barocului, pentru ca sub aspect polifonic punctul culminant să fie reprezentat prin creația lui J. S. Bach. De altfel, înseși elementele componente ale polifoniei, melodia, ritmul și armonia, descriu din punct de vedere evolutiv-istoric trasee individualizate care adeseori nu coincid decât într-un sens cu totul general.

Dacă de la *organum*-ul lui Hucbald până la ultimele creații contemporane, evoluția limbajului muzical parcurge un drum în general ascendent din punctul de vedere al complexității, polifonia se dezvoltă pe o traiectorie diferită, descriind un arc cu vârful situat în marile epoci polifonice ale secolelor XVI-XVIII, spre care converg toate eforturile epocilor premergătoare, și de la care iradiază spiritul polifonic spre celelalte epoci. Cele două extremități ale arcului sunt simetrice, prin prezența unui linearism polifonic cu un control vertical mai puțin ferm, ce caracterizează atât muzica

prerenascentistă, cât și pe cea actuală. Mai mult chiar, reînvierea eterofoniei constituie o orientare spre polifonia de esență monodică din perioada de început a acestei arte, bineînțeles într-o altă ipostază, conferită de evoluția culturii europene.

Interpretarea fenomenului polifonic, a drumului și destinului său este variabilă în funcție de o anumită evoluție a gândirii muzicale. În acest sens, este hotărâtor ce anume se ia drept punct central al acestei interpretări: epoca omofonă a clasicismului, polifonia armonică bachiană sau cea linear-modală palestriniană. Aceste trei poziții, prezente în mod succesiv în gândirea teoretică a muzicienilor, au dat naștere unor opinii diferite de la un autor la altul. Numai o viziune globală asupra desfășurării evolutive a polifoniei, în contextul dezvoltării muzicii europene, ne poate asigura o interpretare justă a fenomenelor petrecute în acest domeniu.

În special eliberarea de prejudecățile provenite din aplicarea de criterii unilaterale permite situarea la locul cuvenit a unor perioade cărora nu li s-a acordat până acum decât o importanță secundară. Astfel, muzicologii contemporani încep să manifeste mai mult interes atât față de creația franco-flamandă a secolului XV – pe care o privesc acum altfel decât ca pe o simplă pregătire a polifoniei secolului XVI –, cât și față de epoca *Ars nova* și chiar *Ars antiqua*. De asemenea, renunțarea la criteriul unic al controlului armonic tonal deschide perspective de interpretare reală a atributelor polifoniei veacului nostru.

O privire generală asupra polifoniei, de la începuturile ei până astăzi, oferă în același timp un prilej de reflecție și asupra unor probleme de teorie a acestei arte. Astfel, de la Ernst Kurth încoace, se admite că în structura polifonică acționează două forțe: cea a liniilor melodice, având un caracter cinetic, și cea a suprapunerilor armonice, cu un caracter potențial – coeziunea structurală fiind condiționată de echilibrul dintre aceste două forțe antagoniste. Acest fenomen, descris de autor în polifonia bachiană, s-a constatat că este prezent în întreaga polifonie europeană, balanța orizontal-verticală fiind determinantă în diferențierile dintre stilurile polifonice mai lineare sau mai armonice.

Odată cu cristalizarea sistemului tonal, în structura polifonică apare însă o nouă forță, tot cu acțiune cinetică orizontală, privind de

data aceasta nu liniile melodice izolate, ci în mod global toate vocile, manifestându-se prin atracția funcțională dintre acorduri. Această energie, diferită de cea cinetică lineară și de cea potențială verticală, are un caracter activ, intrând în competiție cu energia cinetică melodică, pe care caută s-o domine.

Se poate observa astfel că încă în structura polifonică palestriniană echilibrul orizontal-vertical este puternic influențat, cu ocazia momentelor cadențiale, de intervenția succesiunii autentice dominantă-tonică astfel încât o serie de reguli privind suprapunerile melodice sunt abolite, sub imperiul acestei noi forțe, care obligă liniile melodice să urmeze drumul impus de cerințele ei proprii.

Hegemonia acestei forțe a funcționalismului tonal este din ce în ce mai pronunțată în epocile omofone, impunându-și tiparele melodice și ajungând în perioada hiper-cromatizării romantice – când aproape fiecare acord reprezintă o dominantă cu sensibilă – să constrângă liniile melodice la un mers obligatoriu dictat de această forță covârșitoare.

După dizolvarea sistemului tonal, liniile melodice se eliberează, prin urmare, nu numai de sub controlul vertical al consonanței – a cărei accepțiune s-a lărgit în urma procesului de emancipare a disonanței –, ci mai ales de sub tirania forței de atracție funcțională a acordurilor din cadrul tonalității. Energia cinetică melodică, scăpată de sub această dublă dominație, își poate exercita în mod nestânjenit acțiunea, realizând o structură polifonică de un intens linearism.

Din nefericire însă, această orizontalitate neîngrădită, după o scurtă perioadă de glorie, s-a dovedit sterilă pentru viitoarea dezvoltare a muzicii. Linearismul capitulează sufocat de complexitatea verticală și din lipsa unei coeziuni orizontale.

Care va fi noua față a polifoniei – sau, mai bine zis, a muzicii plurisonore – după abdicarea linearismului, ultim vestigiu al vechilor tradiții ?

Este greu de dat astăzi un răspuns.

Totuși, polifonia este un făgaș pe care muzica europeană, odată angajată, îl continuă mereu în noi ipostaze. Ea constituie o realitate și în muzica zilelor noastre, care n-a găsit încă o altă modalitate stabilă de organizare a planurilor simultane care să ia locul celei

tradiționale. Transformările din ce în ce mai rapide ale limbajului muzical nu sunt de natură să asigure o asemenea stabilitate, pe care de altfel ne-ar fi greu să o sesizăm încă, după cum am mai spus, în absența unei perspective de ansamblu absolut necesare.

Lipsa unei distanțări istorice explică afirmațiile lui Hindemith din prefața cărții sale *Inițiere în compoziție* (1937), unde acesta, vorbind despre muzica primelor decenii ale secolului, cu care fusese contemporan, o caracteriza prin cuvintele:... „nici într-un domeniu de muncă artistică nu a survenit atâta confuzie ca aici...“, iar mai departe „o manieră de scriitură ce rânduiește sunetele după criteriile unui spirit animat de simplul arbitrar...“. Astăzi, privind îndărăt, această perioadă ne apare mult mai așezată, reprezentând chiar pentru unii „clasicismul secolului XX“.

Prezenta carte, urmărind drumul polifoniei, ar vrea să fie în același timp un îndemn la studiu și meditație asupra acestei superbe modalități de exprimare artistică născocită de mintea umană, sursă a marilor izbânzi din evoluția artei muzicale.

## Bibliografie

- Alexandru, T. *Armonie și polifonie în cântecul popular românesc*, în: *Muzica*, București, nr. 3, 10/1959 și nr. 9, 10/1960.
- Anderson, H. C. *Counterpoint*, în: *Grove's Dictionary*, London, Ed. Blom, 1954.
- Bárdos, L. *Modális Harmoniak*, Budapest, 1961.
- Bentoiu, P. *Imagine și sens*, cap. 2: „Spațiul sonor“, București, Ed. Muzicală, 1971.
- Berger, W. G. *Dimensiuni modale*, București, Ed. Muzicală, 1979.
- Berger, W. G. *Estetica sonatei clasice*, București, Ed. Muzicală, 1981.
- Berger, W. G. *Estetica sonatei romantice*, București, Ed. Muzicală, 1983.
- Berger, W. G. *Muzica simfonică*, vol. III. București, Ed. Muzicală, 1974.
- Blume, F. *Renaissance and Baroque Music*, New York, 1967.
- Borris, S. *Probleme des Kontrapunkts*, în: *Terminologie den Neuen Musik*, Berlin, Ed. Meroeburger, 1965.
- Boulez, P. *Contrepoint*, în : *Relevés d'apprentis*, Paris, Ed. Du Seuil, 1966.
- Boulez, P. *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Editions Gouthier, 1964.
- Bukofzer, M. *Music in the Baroque era*, New York, 1947.
- Burckhardt, J. *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1867), trad. rom. București, Ed. pentru Literatură, 1969.
- Carp. Pelatti, P. *Formulele melodice în cântul popular*, în: *Muzica*, 11/1956.
- Chailley J. *40.000 ani de muzică*, București, Ed. Muzicală, 1967.
- Chailley, J. *Essai sur les structures mélodiques*, în: *Rev. de Musicologie*, Paris, vol. XLIV, dec. 1951.
- Ciobanu, Gh. *Formulele melodice în cântecul popular*, 1948, Ms. Bibl. U.C. Nr. 708.
- Ciortea, T. *Cvartetele de Beethoven*, București, Ed. Muzicală, 1968.
- Clercx, S. *Le Baroque de la musique*, Bruxelles, 1948.
- Closson, E. *Esthétique musicale*, Bruxelles, Th. Lombaerts, 1921.
- Collaer, P., Vander Linden, A. *Atlas historique de la musique*, Paris, Ed. Elsevier, 1966.

- Colloques de Wégimont 1957, *Le Baroque musical*, Univ. de Liège, 1963.
- Combarieu. J. *Histoire de la musique*, Paris, Librairie Armand Colin, 1920, vol. I.
- Comes, L. *Contribuții la studiul procesului de creație în cântecul popular românesc*, în: *Muzica*, Nr. 2/1962.
- Comes, L. *L'importanza delle formule melodiche, nello stile palestriniano*. în: *Atti del Convegno di studi palestriniani*, Palestrina – Roma 1977.
- Comes, L. *Melodica palestriniană*. București, Ed. Muzicală, 1971.
- Comes, L. *Principii de modernizare a pedagogiei contrapunctului*, în: *Muzica*, București, nr. 4/1975.
- Comișel, E. *Folclor muzical*. București, Ed. Didactică și Pedagogică, 1967.
- Comișel, E. *Preliminarii la studiul științific al doinei*, în: *Rev. de Folclor* Nr. 1–2/1949.
- Cosma, O. L. *Hronicul muzicii românești*, vol. I. București, Ed. Muzicală, 1973.
- Czaczkas, L. *Analyse des Wohltemperierten Klaviers*, Wien, 1965.
- Daniélou, A., *Inde de Nord*, Paris, Ed. Buchet Chastel, 1966.
- Daniélou, A., *Traité de musicologie comparée*, Paris, Herihann, 1959.
- Dionisi, R. *Contrappunto*, în: *Enciclopedia Ricordi*, Milano.
- Drăgoi, Sabin V. *Simetrie și asimetrie în cântecul popular românesc*, în: *Muzica*, Nr. 11–12, 1960.
- Dubois, M. *Les musiques traditionnelles et ethniques*, în.: *La musique*, Paris, Ed. Larousse, 1965.
- Duhamel, G. *Puterea muzicii*, Ed. Grafoart, București, 2024.
- Einstein, A. *The Italian Madrigal*, Princeton, 1949.
- Eisikovits, M. *Polifonia Barocului*. București, Ed. Muzicală, 1973.
- Eisikovits, M. *Polifonia vocală a Renașterii*, București, 1966.
- Ferretti, P. *Estetica gregoriană*, Roma, 1934.
- Firca, Cl. *Eterofonia la Enescu*, în: *Studii de muzicologie*, vol. IV, București, Ed. Muzicală.
- Fux, Johann-Joseph. *Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad compositionem musicæ regularem, methodo novâ ac certâ, nondum antè tam exacto ordine in lucem edita*, Wellesz, Egon, 1885-1974.
- Gastoué, A. *Les primitifs de la musique française*, Paris, Laurens, 1922

- Gavoty, B. *Amințirile lui George Enescu*, trad, rom. București, Ed. Muzicală, 1982.
- Glareanus, Henricus. *Dodecachordon*, Ed. Heinrich Petri, Basel, 1547.
- Grigoriev-Müller. *Manual de polifonie*, versiune românească și Prefață de Liviu Rusu. București, Editura Muzicală, 1963.
- Gruber, R. I. *Istoria muzicii universale*, vol. I. București, Ed. Muzicală, 1961.
- Günther, S. *Moderne Polyphonie*, Berlin, Ed. Walter de Gruyter, 1930.
- Haas, R. *Musik des Barocks*, Potsdam, Athenaion, 1928.
- Herman V. *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, București, Ed. Muzicală, 1977.
- Herman, V. *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, București, Ed. Muzicală, 1982.
- Hindemith, P. *Inițiere în compoziție*, trad. rom. București, Ed. Grafoart, 1967.
- Jeppesen, K. *Contrapunctul*, trad. ro. Lucian Gregorovici, Ed. Grafoart, București, 2021.
- Kastalski, A. D. *Bazele polifoniei populare*, Moscova, 1948.
- Křenek, E. *Zwölfton Kontrapunkt Studien*, Mainz, 1952.
- Kurth, E. *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern, 1917.
- Lavignac, A. *La musique et les musiciens*, Paris, 1942.
- Mersmann, H. *Ausgewandte Musikästhetik*, Berlin, 1926.
- Middleton, Robert. *Harmony in Modern Counterpoint*, Ed. Allyn and Bacon, Boston, 1967.
- Mompellio, Fr. *Madrigal dramatique*, în: *Histoire de la Musique*, Paris, Gallimard, 1960.
- Negrea, M. *Tratat de Contrapunct și Fugă*, Ed. Grafoart, București, 2013.
- Niculescu, Șt. *Reflecții despre muzică*, București, Ed. Muzicală, 1980.
- Olah, T. *Une nouvelle méthode d'organisation du matériel sonore (la „polyhétérophonie“ d'Enesco)*, în: *Rev. Muzica*, București, nr. 4/1983.
- Popovici, D. *Muzica corală românească*, cap. „*Madrigalul românesc*“ București, Ed. Muzicală, 1966.
- Rameau, Jean-Philippe. *Traité de L'Harmonie réduite à ses principes naturels*, 1722.

- Samson, J. *La messe et le motet en Italie*, în: *Histoire de la musique*. Paris, Gallimard, 1960.
- Schönberg, A. *Esercizi preliminari di contrappunto*, trad. ital. Milano, Ed. Suvini Zerboni, 1970.
- Schweitzer, A. *J. S. Bach*. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1954.
- Searle, Humphrey. *20th Century Counterpoint*, Londra, 1954.
- Szabolcsi, B. *A melodia tortenete* (Istoria melodiei), Budapest, 1950.
- Thibault, G. *La chanson française au XVe siècle*, în: *Histoire de la Musique*, sous la direction de Roland Manuel. Paris, Gallimard, 1960.
- Tinctoris, Johannes. *Liber de arte contrapuncti*, 1477.
- Toduță, S. *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, vol. I, II, III, București, Ed. Grafoart, 2024.
- Vicentino, N. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, 1555.
- Victor Hugo. *Les rayons et les ombres*, Paris, 1840.
- Vieru, A. *Cartea modurilor*, București, Ed. Muzicală, 1980.
- Voiculescu, D. *Aspecte ale polifoniei secolului XX*, Litogr. Conservatorului „G. Dima“, Cluj Napoca, 1983.
- Webern, A. *Der Weg zur neuen Musik*, Universal Edition, 1960
- Wölfflin, H. *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München, 1888.
- Xenakis, Y. *Musiques formelles: nouveaux principes formels de composition musicale*. 1963.

## Rezumat

Lucrarea *Lumea polifoniei* de Liviu Comes reprezintă un studiu amplu și aprofundat al fenomenului polifonic în muzică, abordat din perspectivă teoretică, istorică și estetică. Autorul examinează polifonia ca principiu fundamental al organizării simultane a sunetelor, subliniind relația acesteia cu monodia și omofonia de-a lungul evoluției limbajului muzical european. Polifonia este definită în sens larg ca ansamblul muzicii culte europene bazate pe suprapunerea mai multor voci, iar în sens restrâns ca tehnică de combinare simultană a liniilor melodice independente. Lucrarea evidențiază faptul că polifonia are două dimensiuni complementare – orizontalitatea (dezvoltarea lineară a melodiilor) și verticalitatea (interacțiunea armonică) – acestea constituind cadrul conceptual prin care este analizată dezvoltarea polifoniei.

Din perspectivă istorică, Comes urmărește geneza și evoluția polifoniei de la originile sale, în opoziție cu culturile monodice, până la marile realizări ale artei contrapunctice. Se discută diferența fundamentală dintre monodie (muzica pe o singură linie melodică, fie cântată solo sau la unison) și polifonie (organizarea complexă pe mai multe voci simultane). Autorul arată că în muzica europeană cultă principiul simultaneității sunetelor a fost prezent încă de la început; polifonia a apărut treptat din practicile medievale, devenind limbajul predominant în Renaștere și Baroc. Renașterea este prezentată drept epoca de aur a polifoniei vocale, ilustrată de maeștri precum Palestrina, al cărui stil „palestrinian” devine reper pentru echilibrul și puritatea scriiturii polifonice.

Barocul extinde polifonia în sfera muzicii instrumentale, unde formele devin și mai complexe, culminând cu dezvoltarea fugii. Lucrarea evidențiază că fuga barocă sintetizează majoritatea procedeele tehnice ale contrapunctului, similar rolului motetului în Renaștere. În special, creația lui Johann Sebastian Bach este prezentată ca momentul culminant al polifoniei occidentale: fugile sale ridică arta contrapunctică la cel mai înalt nivel, îmbogățind

tehnicile moștenite cu procedee noi și atingând o complexitate structurală neegalată.

Lucrarea subliniază și continuitatea polifoniei dincolo de aceste epoci de vârf. Chiar dacă în Clasicism și Romantism accentul s-a deplasat către omofonie și dezvoltarea armoniei tonale, tehnicile polifonice nu dispar, ci se adaptează noilor contexte stilistice. Comes interpretează această tranziție nu ca pe o ruptură, ci ca pe o schimbare de accent: armonia tonală devine elementul central în muzica clasică și romantică, însă polifonia rămâne prezentă în plan secund, integrată subtil în scriitura omofonă. Mai mult, declinul sistemului tonal în secolul XX a condus la o revitalizare a interesului pentru linearitatea polifonică. În muzica modernă și contemporană polifonia continuă să joace un rol esențial, recurgând adesea la aceleași procedee contrapunctice tradiționale (de exemplu imitația, canonul, contrapunctul dublu), dar integrate într-un limbaj sonor nou. Astfel, polifonia se dovedește a fi un fenomen flexibil, capabil să se adapteze la diversitatea stilistică a secolului XX, de la politonalitate și serialism până la revalorificarea vechilor sisteme modale.

Un aspect central al volumului îl constituie analiza tehnicii contrapunctice – disciplina care stă la baza polifoniei. Comes discută contrapunctul atât ca fenomen istoric (formarea regulilor și a stilurilor polifonice de-a lungul timpului), cât și ca disciplină didactică esențială în educația muzicală. Sunt prezentate principalele procedee tehnice ale contrapunctului: imitația (reluarea unei idei melodice de către altă voce), canonul (urmarea strictă a unei voci de către alta), tehnicile de invertire și permutare a vocilor (precum contrapunctul dublu și triplu), precum și alte metode folosite de compozitori pentru a crea texturi polifonice bogate. De asemenea, sunt discutate forme polifonice reprezentative – de la motetul renașcentist la fuga barocă – evidențind modul în care fiecare formă sintetizează cunoștințele contrapunctice ale epocii sale. Fugile lui Bach, de pildă, sunt analizate ca exemplu de sinteză desăvârșită a tuturor tehnicilor contrapunctice cunoscute până la el.

Din punct de vedere estetic, *Lumea polifoniei* evidențiază modul în care idealurile muzicale ale fiecărei epoci s-au reflectat în

scriitura polifonică. Polifonia renașcentistă aspiră la un echilibru perfect între voci, la claritate și consonanță, servind adesea unui scop spiritual și liturgic. În Baroc, polifonia devine mai densă și dramatică, explorând disonanțe controlate și un dinamism retoric; compozitorii baroci îmbină rigoarea formei cu o bogată expresivitate afectivă. Secolul XX aduce perspective estetice noi: unele curente redescoperă transparența texturilor lineare, altele valorifică disonanța și complexitatea polifoniei moderne ca mijloace de expresie. Comes subliniază că, indiferent de epocă, polifonia rămâne un vehicul pentru profunzimea expresivă și inovația structurală în muzică.

Relevanța pedagogică a lucrării este de asemenea de remarcant. Prin îmbinarea abordării istorice cu cea teoretico-analitică, volumul oferă studenților, muzicienilor și profesorilor o imagine unitară asupra polifoniei. Lumea polifoniei servește atât ca sinteză istorică, cât și ca tratat fundamental despre tehnica polifonică, facilitând înțelegerea principiilor contrapunctice care stau la temelia compoziției muzicale occidentale. Pentru studenți, lucrarea constituie un material de studiu valoros, clarificând concepte-cheie și punând în context evoluția lor; pentru profesori, reprezintă un suport pedagogic ce le permite să ilustreze organic legătura dintre teorie și practica componistică de-a lungul secolelor. În ansamblu, *Lumea polifoniei* de Liviu Comes se dovedește a fi o contribuție esențială la literatura de specialitate, oferind o perspectivă holistică asupra dezvoltării polifoniei și a importanței sale perene în arta muzicală.

## Summary

*Lumea polifoniei* (The World of Polyphony) by Liviu Comes is an extensive and in-depth study of the phenomenon of polyphony in music, approached from theoretical, historical, and aesthetic perspectives. The author examines polyphony as a fundamental principle of organizing simultaneous sounds, highlighting its relationship with monody and homophony throughout the evolution of European musical language. Polyphony is defined in a broad sense as the entirety of European art music based on the superposition of multiple voices, and in a strict sense as the technique of simultaneously combining independent melodic lines. The work emphasizes that polyphony encompasses two complementary dimensions – horizontality (the linear development of melodies) and verticality (harmonic interaction) – which form the conceptual framework for analyzing the development of polyphony.

From a historical perspective, Comes traces the origin and evolution of polyphony from its beginnings (in contrast to monophonic musical cultures) up to the great achievements of contrapuntal art. He discusses the fundamental difference between monody (music on a single melodic line, whether sung solo or in unison by a group) and polyphony (the complex organization of multiple simultaneous voices). The author shows that European art music manifested the principle of simultaneity from very early on; polyphony gradually evolved out of medieval practices, becoming the predominant musical language of the Renaissance and Baroque periods. The Renaissance is presented as the golden age of vocal polyphony, exemplified by masters such as Palestrina, whose “Palestrinian” style became a model of balance and purity in polyphonic writing.

The Baroque era further expanded polyphony into instrumental music, where forms became even more complex, culminating in the development of the fugue. The work highlights that the Baroque fugue synthesizes the majority of contrapuntal technical procedures, similar to the role the motet played in the

Renaissance. In particular, the oeuvre of Johann Sebastian Bach is presented as the pinnacle of Western polyphony: his fugues elevate the art of counterpoint to its highest level, enriching inherited techniques with new procedures and achieving an unparalleled structural complexity.

The book also underscores the continuity of polyphony beyond these peak eras. Even though during the Classical and Romantic periods the focus shifted to homophony and the development of tonal harmony, polyphonic techniques did not disappear but were adapted to new stylistic contexts. Comes interprets this transition not as a rupture, but as a change of emphasis: tonal harmony became the central element in Classical and Romantic music, yet polyphony remained present in the background, subtly integrated into homophonic writing. Furthermore, the decline of the tonal system in the 20th century led to a revitalization of interest in polyphonic linearity. In modern and contemporary music, polyphony continues to play an essential role, employing traditional contrapuntal procedures within a variety of 20th-century movements, from Impressionism and Neoclassicism to atonal music.

A central aspect of the volume is the analysis of the art of counterpoint – the technical discipline underlying polyphony. Comes discusses counterpoint both as a historical phenomenon (the formation of polyphonic rules and styles over time) and as an essential didactic discipline in musical education. The main technical procedures of counterpoint are presented: imitation (the recurrence of a melodic idea in another voice), canon (the strict following of one voice by another), techniques of voice inversion and permutation (such as double and triple counterpoint), along with other methods that composers use to create rich polyphonic textures. Representative polyphonic forms are also examined – from the Renaissance motet to the Baroque fugue – highlighting how each form embodies the contrapuntal knowledge of its era. Bach's fugues, for example, are analyzed as a consummate synthesis of all contrapuntal techniques accumulated up to his time.

From an aesthetic point of view, *Lumea polifoniei* shows how the musical ideals of each period are reflected in polyphonic

writing. Renaissance polyphony strives for a perfect balance between voices, clarity, and consonance, often serving a spiritual and liturgical purpose. In the Baroque era, polyphony becomes denser and more dramatic, exploring controlled dissonances and rhetorical dynamism; Baroque composers combined formal rigor with rich affective expressivity. The 20th century brings new aesthetic perspectives, ranging from a renewed transparency of linear textures to the valorization of dissonance and complexity in modern polyphony as means of expression. Comes emphasizes that regardless of the era, polyphony remains a vehicle for profound expression and structural innovation in music.

The pedagogical relevance of the work is also highlighted. By combining a historical perspective with theoretical and analytical insight, the volume offers students, musicians, and teachers of music theory and history a unified vision of polyphony. *Lumea polifoniei* functions both as a historical synthesis and as a fundamental treatise on polyphonic technique, facilitating the understanding of contrapuntal principles that underlie Western musical composition. For students, the book serves as a valuable study resource, clarifying key concepts and contextualizing their evolution; for instructors, it serves as a useful pedagogical tool for organically illustrating the link between theory and compositional practice across the centuries. Overall, Liviu Comes's *Lumea polifoniei* stands as an essential contribution to the scholarly literature on polyphonic music, offering a comprehensive perspective on the development of polyphony and its enduring importance in music.

## Résumé

L'ouvrage *Lumea polifoniei* (Le monde de la polyphonie) de Liviu Comes représente une étude ample et approfondie du phénomène polyphonique en musique, abordé sous les angles théorique, historique et esthétique. L'auteur examine la polyphonie en tant que principe fondamental de l'organisation simultanée des sons, en soulignant sa relation avec la monodie et l'homophonie au cours de l'évolution du langage musical européen. La polyphonie désigne, au sens large, l'ensemble de la musique savante européenne fondée sur la superposition de plusieurs voix ; et au sens strict, la technique consistant à combiner simultanément des lignes mélodiques indépendantes. L'ouvrage met en évidence que la polyphonie comporte deux dimensions complémentaires – l'horizontalité (le développement linéaire des mélodies) et la verticalité (l'interaction harmonique) – qui constituent le cadre conceptuel dans lequel est analysé le développement de la polyphonie.

Dans une perspective historique, Comes retrace l'origine et l'évolution de la polyphonie depuis ses débuts, en opposition aux cultures monodiques, jusqu'aux grandes réalisations de l'art contrapuntique. Il examine la différence fondamentale entre la monodie (musique à une seule ligne mélodique, qu'elle soit chantée solo ou à l'unisson par un groupe) et la polyphonie (organisation complexe à plusieurs voix simultanées). L'auteur montre que, dans la musique savante européenne, le principe de la simultanéité des sons s'est manifesté dès l'origine; la polyphonie a évolué graduellement à partir des pratiques médiévales pour devenir le langage prédominant de la Renaissance et de l'époque baroque. La Renaissance est présentée comme l'âge d'or de la polyphonie vocale, illustrée en premier lieu par Palestrina, dont le style constitue un repère quant à l'équilibre et la pureté de l'écriture polyphonique.

L'époque baroque étend la polyphonie au domaine de la musique instrumentale, où les formes deviennent encore plus complexes, culminant avec le développement de la fugue. L'ouvrage

souligne que la fugue baroque synthétise la plupart des procédés techniques du contrepoint, comme le motet l'avait fait pendant la Renaissance. En particulier, l'œuvre de Johann Sebastian Bach est présenté comme le sommet de la polyphonie occidentale : ses fugues portent l'art du contrepoint à son plus haut niveau, enrichissant les techniques héritées de procédés nouveaux et atteignant une complexité structurelle inégalée.

L'ouvrage souligne également la continuité de la polyphonie au-delà de ces époques culminantes. Même si, durant les périodes classique et romantique, l'attention s'est déplacée vers l'homophonie et le développement de l'harmonie tonale, les techniques polyphoniques ne disparaissent pas, mais s'adaptent aux nouveaux contextes stylistiques. Comès interprète cette transition non comme une rupture, mais comme un changement d'accent : l'harmonie tonale devient l'élément central de la musique classique et romantique, cependant la polyphonie demeure en arrière-plan, subtilement intégrée dans l'écriture homophonique. De plus, le déclin du système tonal au XXe siècle a conduit à une revitalisation de l'intérêt pour la linéarité polyphonique. Dans la musique moderne et contemporaine, la polyphonie continue de jouer un rôle essentiel, en ayant souvent recours aux mêmes procédés (imitation, canon, contrepoint double) mais intégrés dans un nouveau langage sonore.)

Un aspect central du volume réside dans l'analyse de la technique du contrepoint – la discipline qui sert de base à la polyphonie. Comès aborde le contrepoint à la fois comme phénomène historique (la formation des règles et des styles polyphoniques au cours du temps) et comme discipline didactique essentielle dans l'enseignement musical. Il présente les principaux procédés techniques du contrepoint : l'imitation (reprise d'une idée mélodique par une autre voix), le canon (poursuite stricte d'une voix par autre), les techniques d'inversion et de permutation des voix (contrepoint double et triple), ainsi que d'autres méthodes employées par les compositeurs pour créer de riches textures polyphoniques. Des formes polyphoniques représentatives, allant du motet de la Renaissance à la fugue baroque, sont également examinées, en soulignant comment chaque forme synthétise le savoir contrapuntique de son époque. Par exemple, les fugues de

Bach sont analysées comme l'aboutissement de toutes les techniques contrapuntiques accumulées jusqu'à lui.

Du point de vue esthétique, *Lumea polifoniei* met en évidence la manière dont les idéaux musicaux de chaque période se reflètent dans l'écriture polyphonique. La polyphonie de la Renaissance aspire à un équilibre parfait entre les voix, à la clarté et à la consonance, les mettant souvent au service d'un but spirituel et liturgique. À l'époque baroque, la polyphonie devient plus dense et dramatique, explorant des dissonances contrôlées et un dynamisme rhétorique. Les compositeurs baroques allient la rigueur formelle à une riche expressivité affective. Le XXe siècle apporte de nouvelles perspectives esthétiques, certains courants redécouvrent la transparence des textures linéaires, d'autres valorisent de la dissonance et de la complexité de la polyphonie moderne comme moyens d'expression. Comes souligne que, quelle que soit l'époque, la polyphonie demeure un moyen d'exprimer en musique de la profondeur expressive et l'innovation structurelle.

La dimension pédagogique de l'ouvrage doit aussi être remarquée. En combinant la perspective historique avec une approche théorique et analytique, le volume offre aux étudiants, musiciens et professeurs une vision unifiée de la polyphonie. *Lumea polifoniei* fait office à la fois de synthèse historique et de traité fondamental de technique polyphonique, facilitant la compréhension des principes contrapuntiques qui servent de fondement à la composition musicale. Pour les étudiants, ce livre constitue une ressource d'étude précieuse, clarifiant les concepts-clés tout en plaçant leur évolution dans son contexte historique ; pour les enseignants, il fait office d'outil pédagogique utile pour illustrer le lien profond entre la théorie et la pratique compositionnelle. En somme, *Lumea polifoniei* de Liviu Comes s'affirme comme une contribution essentielle à la littérature musicologique, offrant une perspective globale sur le développement de la polyphonie et sur son importance pérenne pour l'art des sons.