

Liviu Comes

# MELODICA PALESTRINIANĂ

Ediție de  
**Alice Mavrodin**

GRAFOART



„Palestrina n'est pas seulement un grand musicien,  
il est le grand musicien du seizième siècle.  
Il résume en lui mille efforts séculaires et  
mille labeurs ignorés.  
Par lui s'achève et se couronne l'édifice musical  
dont ses prédécesseurs ont posé les fondements...  
En fermant une époque, il en inaugure une nouvelle et  
regarde à la fois vers le passé et vers l'avenir “  
*Paul Dukas*

*„Palestrina nu este doar un mare muzician,  
el este marele muzician al secolului al XVI-lea.  
El concentrează în sine mii de eforturi seculare și  
mii de osteneți necunoscute.  
Prin el se încheie și se desăvârșește edificiul muzical  
ale cărui temelii au fost puse de predecesorii săi...  
Încheind o epocă, el inaugurează una nouă și  
privește deopotrivă spre trecut și spre viitor.”*

## Cuprins

Prefața .....	7
I. Semnificația stilului palestrinian în contextul cercetărilor muzicologiei secolului XX .....	10
II. Locul melodiei în coordonatele stilistice .....	41
III. Izvoarele melodiei palestriniene .....	52
IV. Cadrul modal.....	75
V. Intervalele melodice .....	94
VI. Durata sunetelor .....	106
VII. Organizarea ritmică.....	126
VIII. Aspectul morfologic .....	145
IX. Configurația generală a melodiei palestriniene .....	168
X. Integrarea în țesătura polifonică.....	190
XI. Formule melodice .....	198
XII. Structura „în mozaic” a polifoniei palestriniene.....	231
Indexul exemplurilor din operele lui Palestrina .....	245
Bibliografie.....	252
Rezumat .....	261
Résumé.....	265
Summary.....	269
Auszug.....	273

## Prefața

Melodia, deși unanim recunoscută ca factor esențial al muzicii, multă vreme n-a constituit o preocupare deosebită pentru teoreticieni. Aceasta se datorează în mare parte faptului că muzica europeană, evoluând mai ales în direcția unei complexități verticale, își concentra întregul interes asupra aspectului armonic, 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. Vechea *Melopoia*, în care grecii își aveau adunate regulile melodice, n-a mai găsit un echivalent ulterior, iar diversele tratate teoretice afixau mai mult prin titluri asemenea intenții. Situația s-a menținut astfel timp îndelungat, încât Riemann, în *Musik Lexikon*, apărut în 1882, are încă prilejul să constate lipsa unui tratat de melodică.

Contrapunctul, căruia îi revenea rolul de a se ocupa cu aspectul orizontal al materialului sonor „în locul unei explorări sistematice a procesului melodic și a explicării scriiturii prin intermediul sunetelor în mișcare, se pierdea într-o figurație a acordurilor alcătuită cu ajutorul armoniei”, după cum remarca în mod just Hindemith<sup>1</sup>.

Începând cu primele decenii ale secolului XX, interesul pentru problemele de melodică începe să crească. Lucrările lui E. Kurth privind linearismul contrapunctului și legile de formare a melodiei deschid drumul pentru cercetări în această direcție<sup>2</sup>. Capitolele privind melodia din diversele tratate teoretice devin mai extinse și în același timp apar o serie de lucrări consacrate în întregime acestei probleme<sup>3</sup>. Disciplina contrapunctului își îndreaptă atenția

---

<sup>1</sup> P. Hindemith: *Unterweisung im Tonsatz*, trad. rom., Ed. muzicală, București, 1967, vol. I, pag. 191.

<sup>2</sup> E. Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern, 1917

<sup>3</sup> E. Hoffmann: *Das Wesen der Melodie*, Hess, Berlin, 1924; E. Toch: *Melodielehre*, Hess, Berlin, 1923; G. Ferchault: *Introduction à l'esthétique de la mélodie*, OPHRÏS, f.a.: Szabolcsi Bence: *A melódia története (Istoria melodiei)*, Budapest., 1950; L. Mazel: *Despre melodie*, Moscova, 1952.

într-o măsură mai mare spre aspectul linear, căutând să realizeze dezideratul exprimat odinioară de Riemann, de a transforma această tehnică, din simpla contrapunctare a unei melodii date, în creare de linii melodice. În acest sens, o seamă de pedagogi, plecând de la cercetările lui E. Kurth, preconizează noi metode de însușire a contrapunctului bazate pe construirea de linii melodice, cu omiterea „speciilor lui Fux”<sup>4</sup>.

Într-o asemenea conjunctură, un studiu de melodică axat pe stilul palestrinian – stil aproape unanim considerat drept temelie a învățământului contrapunctic – se situează fără îndoială în sfera interesului general față de asemenea probleme.

Linearismul acestui stil constituie un prim îndemn spre o cercetare sistematică a melodiei, factor esențial al structurii polifonice. Un al doilea rezidă în codificarea sa excepțional de detaliată, care permite componentei melodice, în general destul de variate, să fie definită cât se poate de precis. Mai trebuie apoi adăugat și faptul că melodia palestriniană este purtătoare a principalelor trăsături stilistice, ceea ce sporește interesul și utilitatea aprofundării ei.

Prezenta lucrare abordează în primul rând probleme privind componentele orizontal-lineare ale melodiei palestriniene: *izvoarele gregoriene, cadrul modal, intervalica, durata sunetelor, organizarea ritmică și morfologică*, precum și *configurația melodică generală*. Am acordat o deosebită importanță problemei originii gregoriene a melodiei palestriniene, deoarece cunoașterea acestei filiații servește la înțelegerea trăsăturilor ei de bază, nu numai sub raportul modurilor și al intervalelor melodice – aspecte în general mai cunoscute – ci și al ritmului, căruia încă nu i s-a acordat atenția cuvenită, cu toate că reprezintă una dintre cele mai interesante însușiri ale stilului. În ceea ce privește capitolul referitor la configurația generală a melodiei palestriniene, el constituie o încercare personală de sinteză, cu individualizarea câtorva tipuri melodice caracteristice, lăsând deschisă calea pentru o adâncire ulterioară prin noi cercetări.

---

<sup>4</sup> M. Springer – F. Hartmann: *Kontrapunkt*, Wien, 1936, W. Tell: *Neues Lehrbuch des Kontrapunkts*, Leipzig, 1951; S. Grigoriev – T. Muller: *Manual de polifonie*, Moscova, 1961, trad. rom.. Ed. muz., București, 1963; M. Eisikovits: *Polifonia vocală a Renașterii*, Ed. muz., București, 1966.

Alături de aspectele orizontal-lineare ale melodiei palestriniene, mai sunt tratate și câteva probleme legate de încadrarea ei în țesătura polifonică. Acest lucru este necesar pentru explicarea unor particularități melodice provenite prin influența factorului vertical-armonic. Aici am dat o amplă dezvoltare capitolului formulelor melodice, rezultate în bună parte prin această acțiune, pe care le considerăm drept un fin instrument de cercetare stilistică, oferind bogate perspective de studiu.

În ultimul capitol al lucrării, este demonstrat un principiu de organizare, care domină în polifonia palestriniană, atât pe plan orizontal, cât și vertical, dând naștere unei structuri particulare, pe care am numit-o „structură în mozaic”.

Textul este ilustrat cu numeroase exemple din creația palestriniană. Ele au fost numerotate, iar titlurile lucrărilor din care s-au extras sunt cuprinse într-un index plasat la sfârșitul volumului. Pentru îmbogățirea informării, am intercalat pe parcurs și fragmente mai mari și chiar piese în întregime. Această antologie, cu toată aparența unei încărcări a volumului, este cât se poate de utilă, date fiind dificultățile de acces la textele palestriniene.

În vederea redării cât mai fidele a materialului exemplificativ palestrinian și pentru înlăturarea confuziilor produse de diversele transcrieri moderne, am utilizat duratele originale ale notelor – având ca unitate de timp doimea –, precum și modurile uzuale ale epocii, adică cele naturale, fără accidenți, și cele transpuse, cu un bemol. De asemenea, pentru a lăsa vizibilă adevărata configurație ritmică a liniei melodice, am renunțat la barele de măsură obișnuite, care au fost înlocuite cu bare punctate, ca simple repere, eliminând concomitent duratele de note prelungite prin legato.

Prin tratarea cuprinzătoare a problemelor melodicii palestriniene, acest studiu își găsește utilitatea în primul rând într-o mai amplă cunoaștere a stilului. În același timp, dată fiind importanța liniei melodice în țesătura polifonică, el poate servi și drept introducere la contrapunctul palestrinian. Dincolo însă de interesul său restrâns, considerăm că lucrarea mai cuprinde o serie de implicații care îi largesc sfera de conținut, oferind prilej de reflecții asupra unor probleme generale ale evoluției artei muzicale.

## I. Semnificația stilului palestrinian în contextul cercetărilor muzicologiei secolului XX

Pentru o bună parte dintre muzicieni, Palestrina este mai mult un nume legat în mod abstract de o anumită tehnică contrapunctică, denumită „stil sever”. Specii contrapunctice, notații în diferite chei, precum și nenumărate reguli constituind metoda scolastică de deprindere a tehnicii contrapunctului îi sunt asociate, pe drept sau pe nedrept, lui Palestrina.

Eticheta palestriniană pe care o purta metoda introdusă de J. J. Fux la începutul secolului XVIII a fost transmisă în mod formal din generație în generație<sup>5</sup>. Pedagogii se limitau la predarea meșteșugului, fără a fi preocupați de adevărata semnificație a stilului pe seama căruia făceau acest lucru. Creația lui Palestrina, nefiind răspândită și cunoscută, era încadrată în denumirea generală de „stil antic”, prezentând mai mult un interes istoric, alături de imensitatea muzicii religioase scrise de-a lungul secolelor<sup>6</sup>. Nici chiar marile tratate teoretice și de istorie a muzicii de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX nu acordă creației palestriniene și Renașterii locul cuvenit în evoluția muzicii europene, considerând stilul polifonic reprezentat exclusiv prin Bach și contemporanii săi. Această mentalitate mai persistă și în zilele noastre la unii muzicieni<sup>7</sup>.

Opera palestriniană, publicată în cursul vieții și la scurt timp după moartea compozitorului, în ediții puțin accesibile

---

<sup>5</sup> J. J. Fux: *Gradus ad Parnassum*, Wien, 1725, Tratat care, având la bază unele reguli ale contrapunctului palestrinian, introduce în mod sistematic în studiul acestei discipline metoda speciilor contrapunctice.

<sup>6</sup> Denumirea de „stil antic” apare în secolul XVII, fiind atribuită stilului polifonic *a cappella*, spre deosebire de stilul „modern”, instrumental și armonic în curs de cristalizare (M. Pincherle: „*Le style concertant*”, în *Histoire de la Musique*, Gallimard, Paris. 1960. pag. 1391–1395).

<sup>7</sup> P. Boulez scrie: „Ar fi de dorit ca în învățământul contrapunctului să se facă mai mult loc autorilor care l-au precedat pe Bach; pentru cea mai mare parte a profesorilor însă, muzica începe abia cu el”. (P. Boulez: *Relevés d'apprenti*. Du Seuil, Paris. 1966, pag. 295.)

Romantismul constituie un al doilea factor care în secolul XIX contribuie la aducerea la lumină a operei palestriniene. Romanticii descoperă vechile comori ale Italiei și cultivă o admirație entuziastă față de maeștrii Renașterii. Pentru ei Palestrina reprezintă simbolul muzicii vechi, artistul pe a cărui piatră funerară a fost gravat epitetul de „Princeps musicae”, salvatorul muzicii polifonice cu prilejul Conciliului tridentin, Aloysius din Gradus ad Parnassum, dascăl al tuturor muzicienilor.

Victor Hugo îi închină versuri avântate:

*...Puissant Palestrina, vieux maître, vieux génie,  
Je vous salue ici, père de l'harmonie  
Car, ainsi qu'un grand fleuve où boivent les humains,  
Toute cette musique a coulé dans vos mains<sup>12</sup>...*

Compozitorii romantici ca Mendelssohn, Wagner, Bruckner își exprimă admirația față de creația palestriniană. Richard Wagner, pentru care opera lui Palestrina reprezenta „modelul supremei perfecțiuni a muzicii religioase”, execută în 1847, la Dresda, *Stabat mater*, a cărei partitură o publică mai târziu la Leipzig într-o redactare proprie<sup>13</sup>. Dramatica înlănțuire a primelor acorduri din această lucrare își găsește ecou mai târziu în *Parsifal*<sup>14</sup>.

### Palestrina: **Stabat mater**

The image shows a musical score for the beginning of Palestrina's *Stabat mater*. It features two staves: the top staff for Soprano (S) and Alto (A) voices, and the bottom staff for Tenor (T) and Bass (B) voices. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics "Sta - bat ma - ter" are written below the notes. A box with the number "1" is placed above the first measure of the Soprano staff.

volum, continuate apoi de R. Virgili, K. Jeppesen și L. Bianchi. Ediția italiană cuprinde și cele 10 Misse din Mantua, descoperite de Jeppesen în anul 1950.

<sup>12</sup> V. Hugo: *Les rayons et les ombres*, Paris, 1840

<sup>13</sup> H. Bessler: *Die Musik des Mittelalters u. der Renaissance*. Cap.: Alte Musik u. Gegenwart, Potsdam, 1931, pag. 1–24.

<sup>14</sup> M. Kufferath: *Parsifal de R. Wagner*, Paris, 1890, pag. 267–269.

## II. Locul melodiei în coordonatele stilistice

În istoria artei muzicale, monodia a reprezentat mult timp unica formă de exprimare. Polifonia a apărut în muzica cultă europeană la începutul mileniului II, consolidându-se abia după câteva secole de evoluție lentă și anevoioasă. S-au cristalizat o serie de reguli menite să asigure dezvoltarea noii dimensiuni a muzicii, verticalitatea, creată prin simultaneitatea sunetelor.<sup>47</sup> S-a înaintat pas cu pas în acest teritoriu, cucerindu-se mereu alte poziții, întărite prin practica muzicală. Regulile vechi au fost încontinuu modificate, completate sau înlocuite cu altele noi. Au început să se elaboreze tratate în care să se codifice diversele norme, necesare creării unei muzici din ce în ce mai complicate.

În această perioadă – de formare a unei tehnici polifonice – interesul era concentrat în primul rând asupra intervalelor armonice produse prin suprapunerea sunetelor. Fenomenul a primit denumirea de *contrapunct*, constând – după definiția rămasă clasică a lui Tinctoris (secolul XV) – în „simultaneitatea sonoră care se naște prin opunerea unui sunet altuia, de unde și denumirea de *contrapunctus*, respectiv notă contra notă”. De la acest fenomen provine și titlul diferitelor tratate apărute în perioada de dezvoltare a polifoniei.

– Secolul XIII: *Optima introductio contrapuncto* de J. de Garlandia;

– Secolul XIV: *Ars contrapuncti* de Ph. de Vitry; *Ars contrapuncti* de J. de Mûris; *De contrapuncto regulae utiles* de Ph. Andrea; *Regulae contrapuncti* de A. de Leno.

– Secolul XV: *Tractatus de contrapuncto* de Prosdocimus de Beldemandis; *Regulae super contrapunctum* de J. Hothbi; *Liber de arte contrapuncti*, de J. Tinctoris.

---

<sup>47</sup> Se descriu două dimensiuni ale formei muzicale: dimensiunea orizontală, constând din înșirarea sunetelor pe o voce lineară, și dimensiunea verticală, reprezentând materialul sonor suprapus, ce se aude simultan (H. Degen: *Handbuch der Formenlehre*, Bosse, Regensburg, 1957, pag. 48–49).

### III. Izvoarele melodiei palestriniene

Creația palestriniană, constând aproape în întregime din muzică religioasă, era subordonată anumitor norme, atât în privința subiectelor, textelor și genurilor abordate, cât și a materialului muzical. Metoda de creație, de esență medievală, dominată de canoanele bisericești, avea fixate în prealabil cadrul operei și materialul de lucru. Rolul muzicianului era doar acela al unui meșteșugar care aranjează, pune la locul său și dezvoltă materialul dat, în funcție de inteligența, știința și imaginația sa.<sup>57</sup>

Introducerea monodiei în structura polifonică a dus la apariția unei adevărate științe, cea a contrapunctului, purtând marca ezoterismului, caracteristic tuturor științelor medievale<sup>58</sup>. Știința contrapunctului era accesibilă numai unor inițiați, care o transmiteau în mod direct elevilor lor, datele de ordin tehnic fiind considerate drept secrete ale meseriei<sup>59</sup>. Notăția „închisă” a canoanelor cu diverse formule de descifrare a lor, sau publicarea lucrărilor corale pe voci separate, fără partitură, făceau parte din metodele prin care era limitat accesul la această știință<sup>60</sup>.

În acele timpuri, principala atribuție a unui compozitor de muzică religioasă era ca, printr-o tehnică cât mai bine formată, să fie în stare să îmbrace într-o haină polifonică meșteșugită materialul muzical existent până atunci sub formă monodică, sau

---

<sup>57</sup> J. Samson: *Le symbolisme dans les messes palestiniennes* (La Revue Musicale nr. 188, 1939, pag. 18).

<sup>58</sup> R. Leibovitz: *L'évolution de la musique de Bach à Schoenberg*, Paris, 1951, pag. 28.

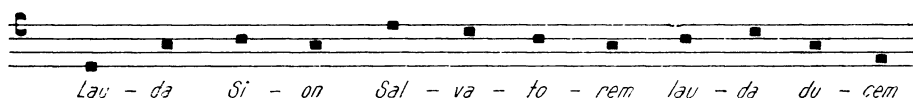
<sup>59</sup> Se spune despre compozitorul Costanzo Porta (1530–1601) că în fața tratatului *Prattica di musica* de Zacconi (1592) ar fi exclamat: „Nici pentru o mie de ducați n-aș fi dat în vileag secretele pe care le publică aici călugărul acesta”. (K. Jeppesen: *Contrapunct*, trad. rom., Ed. muz., București, 1967, pag. 30).

<sup>60</sup> Cercetări mai recente pledează pentru ipoteza că partitura era considerată drept o muncă de atelier și distrusă după ce era terminată, iar la lumină erau date numai rezultatele acestei elaborări, cu lucrarea transcrisă pe voci separate (știmate). (S. Clercx: *D'une ardoise aux partitions du XVI-ème siècle*, în *Mélanges d'Histoire et d'esthétique musicale*, Paris, 1955).

În missele palestriniene, materialul tematic provine uneori direct din sursa originală (missele parafraze), alteori în mod indirect, fiind împrumutat dintr-o altă lucrare, fie a autorului, fie a altui autor, unde fusese deja utilizat (missele parodii)<sup>71</sup>.

Palestrina obișnuia să utilizeze melodia gregoriană mai întâi într-un motet, iar de aici într-o missă-parodie care purta același titlu (Ex. *Tu es Petrus, Assumpta est Maria, Laudate Dominum, Fratres ego enim accepit, Dies sanctificatus, Lauda Sion, Ascendo ad Patrem, O admirabile commercium* etc.).

De exemplu, missa *Lauda Sion* își ia materialul din motetul palestrinian la patru voci, bazat pe melodia secvenței cu același nume:



La începutul motetului la 4 voci *Lauda Sion*, această melodie apare imitativ, întâi la primele două voci, apoi la celelalte două, în timp ce primele contrapuntează liber, conform tradiției flamande.

A four-staff musical score. The top staff is marked with a square containing the number 6. The lyrics are: *Lau - da Si - on sal - va - to - - - - - rem*. The second staff has lyrics: *Lau - da Si - on sal - va - to - - - - -*. The third staff has lyrics: *Lau - - da Si - on*. The fourth staff has lyrics: *Lau - - da Si -*. The notation shows imitative entry of the melody in the first two voices, followed by the other two voices.

<sup>71</sup> Sensul termenului de parodie, în epoca Renașterii, era cel de împrumut și transformare a unui material dintr-o lucrare existentă, fără a avea nuanța satirică și caricaturală de care acest termen este legat în general astăzi.

## IV. Cadrul modal

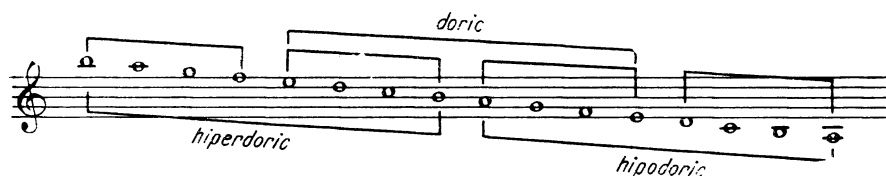
Caracterul modal constituie o trăsătură esențială a melodiei palestriniene. Moștenit în mod direct din monodia medievală, își are rădăcinile în antichitatea elină și după toate probabilitățile într-un trecut și mai îndepărtat. Gândirea modală este nedespărțită de cea monodică, motiv pentru care supraviețuiește și astăzi în muzica diferitelor popoare.

Necesități de ordin teoretic fac ca modurile să fie înfățișate în formă de scări, cu înșirarea sunetelor componente în trepte alăturate. O asemenea schemă nu constituie însă decât un material brut, un fond de sunete, din care modul și le alege pe cele preferate, grupându-le după anumite formule proprii. Acest suport de desfășurare sau tipar melodic reprezintă de fapt esența vie a modului, scara nefiind decât o abstracție teoretică.

Monodia gregoriană are la bază *modurile medievale* sau eclesiastice (bisericești), continuatoare ale *modurilor antice* grecești. Modurile medievale preiau de la cele antice – deși cu multe schimbări – denumirile, construcția tetracordală diatonică și derivatele modale rezultate prin inversarea poziției tetracordurilor. Dar pe câtă vreme la antici, modurile se construiau în sens coborâtor, atât în ce privește tetracordurile și combinarea lor, cât și succesiunea modurilor, în muzica medievală modurile se constituiau suitor.

Modurile antice grecești erau formate din *tetracorduri descendente*, a căror așezare determina modul propriu-zis și derivatele lui: *hiper* (la cvinta superioară) și *hipo* (la cvinta inferioară).

*modul doric*



## V. Intervalele melodice

În stilul palestrinian, intervalele melodice sunt tratate cu o deosebită severitate, fiindu-le impuse restricții, atât în privința utilizării, cât și a succesiunii lor. Aceasta în scopul de a asigura pe de o parte *diatonismul* liniei melodice, iar pe de alta o maximă *vocalitate* a ei<sup>91</sup>.

Intervalele utilizate în melodia palestriniană:

ascendent: secunda mică și mare, terța mică și mare, cvarta și cvinta perfecte, sexta mică, octava,

descendent: secunda mică și mare, terța mică și mare, cvarta și cvinta perfecte, octava.

Intervale neutilizate:

ascendent: sexta mare, septima mică și mare, intervalele peste octavă,

descendent: sexta mică și mare, septima mică și mare, intervalele peste octavă, intervalele mărite și micșorate, semitonurile cromatice.

Prin succesiunea diferitelor intervale, linia melodică se desfășoară, atât în *mişcare treptată*, cât și în *salturi*<sup>92</sup>. În melodia palestriniană, ca și în cea gregoriană, prin excelență vocale, predomină mișcarea treptată, constând din succesiuni de trepte alăturate (secunde mari și mici diatonice)<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> „...niciodată nu s-au compus părți vocale corale mai frumoase și mai ușor de cântat ca în jumătatea a doua a secolului XVI, ilustrate prin Palestrina și contemporanii săi” (M. Negrea: *Tratat de contrapunct și fugă*, București, 1956, pag. 8).

<sup>92</sup> L. Mazel utilizează în locul denumirii de „mişcare treptată” noțiunea mai cuprinzătoare de „mişcare continuă”, conținând intervalele melodice de primă (repetarea sunetului) secundă și terță. Încadrarea terței în această mișcare ar fi justificată nu numai prin întinderea ei redusă, ci și prin calitatea de treaptă alăturată în sistemul pentatonic (L. Mazel: *Despre melodie*. Moscova, 1952).

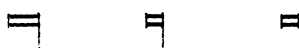
<sup>93</sup> W. Apel: *Gregorian chant*, Bloomington Indiana University Presse, 1958, pag. 247

## VI. Durata sunetelor

Melodia palestriniană este o *melodie măsurată*, formată din sunete de durate diferite. Durata centrală o constituie *minima* (doimea), care reprezintă unitatea de timp, având ca multipli duratele *semibrevis* și *brevis*, corespunzătoare notei întregi și valorii duble a acesteia, iar ca submultipli duratele *semiminima* și *fusa*, corespunzătoare pătrimii și optimii.



Duratele mai mari decât *brevis* și anume: *longa*, valorând cât 2 *brevis*, și *maxima*, valorând cât 2 *longa*, nu erau întrebuințate decât în mod incidental.



În muzica măsurată, unitatea de timp denumită *tactus*, cu duratele ei proporționale, s-a schimbat de-a lungul secolelor. Evoluția a avut loc de la duratele mari spre cele mici. Astfel, după Schünemann, în prima perioadă a notației mensurale (*Ars antiqua*), unitatea de timp era nota *brevis*, în *Ars nova* și prima jumătate a secolului XV nota *semibrevis*, iar la sfârșitul secolului XV și în secolul XVI, adică în Renaștere, nota *minima*<sup>100</sup>.

Evoluția a continuat și mai departe. Încă din secolul XVI, *semiminima* devine unitate de timp în muzica laică, generalizându-se apoi în secolele următoare. Denumită ulterior pătrime, ea a rămas până în zilele noastre unitatea de timp cea mai frecvent întrebuințată.

Prin urmare, în Renaștere muzica religioasă avea ca unitate de timp doimea, pe când muzica laică utiliza mai ales pătrimea.

---

<sup>100</sup> G. Schünemann: *Geschichte des Dirigierens*, citat de K. Jeppesen în *Der Palestrina Stil und die Dissonanz*, Breitkopf, u. Härtel, Leipzig, 1925, pag. 94–95.

Barele inegal așezate din unele lucrări palestriniene cu structură omofonă nu constituie bare de măsură, ci sunt destinate delimitării unor fragmente legate de sensul textului literar.



Fragment dintr-un manuscris palestrinian.

Semnul grafic situat la începutul portativului, imediat după cheie, numit *signum*, avea rolul de a indica modul în care se efectua

Cu ortografia originală:

61

Ad te le - va - vi o - cu - las me - os

În privința relațiilor cu intervalele melodice, doimea permite: repetările de sunete, mersul treptat, precum și salturile simple sau duble contrare tratate corect. Succesiunea de doimi face destul de evident conturul melodic, așa încât saltul în direcția mișcării sau saltul dublu în aceeași direcție se întâlnesc mai rar, de preferință în combinația doimii cu durate mai mari.

62

cho - rus san - cto - rum pro - cla - - - - - mat

### Durata semiminima sau pătrimea

Semiminima, adică jumătatea de timp, este tratată cu multă severitate în melosul palestrinian. Explicația constă în faptul că datorită rapidității succesiunii sale, orice amănunt se resimte asupra echilibrului, naturaleței și cantabilității liniei melodice.

Pătrimea poate apărea în pereche, singură, sau în grup mai mare (lanțuri sau șiruri de pătrimi).

*Perechea de pătrimi*, însumând două jumătăți de timp, ocupă locul unui timp întreg, tare sau slab.

Cel mai adesea, perechea de pătrimi apare pe un timp slab, urmând unei doimi situată pe timp tare.

## VII. Organizarea ritmică

În desfășurarea liniei melodice, înălțimea și durata sunetelor constituie o unitate inseparabilă. Între aceste două elemente există o corelație și o condiționare reciprocă, succesiunea intervalelor fiind legată de duratele sunetelor, iar duratele la rândul lor fiind în relație intimă cu succesiunea intervalelor. Ambele își aduc contribuția lor specifică la construirea liniei melodice, datorită potențialului energetic de care dispun.

Organizarea sunetelor de înălțimi și durate diferite are loc în cadrul liniei melodice prin intervenția unui factor de o deosebită importanță și anume *ritmul*. Acesta modelează șirul amorf de sunete printr-o ordonare în timp, dându-i sens și expresivitate<sup>115</sup>.

Ritmul grupează sunetele în elementele arhitectonice care stau la baza alcătuirii liniei melodice. Grupările ritmice se formează în jurul unor sunete care ies în evidență prin calitățile lor de ordin *cantitativ, dinamic, melodic, sau timbral*<sup>116</sup>. Aceste sunete se numesc *sunete accentuate*. Deși în limbajul curent noțiunea de accent este de obicei legată de elementul intensitate, ea reprezintă de fapt un fenomen complex, la producerea căruia pot contribui mai multe însușiri ale sunetului<sup>117</sup>. Uneori un ritm poate exista chiar și fără o variație a intensității, bazându-se în astfel de cazuri pe diferențele din cadrul celorlalte calități: înălțimea, durata sau timbrul<sup>118</sup>.

Accentul constituie un element important al ritmului,

---

<sup>115</sup> „Melodia presupune ritmul și nu ar putea exista fără el“ (V. d’Indy, *Cours de composition musicale*, Paris, 1912, I, pag. 31.)

<sup>116</sup> A. Mocquereau: *Le nombre musical grégorien*. Tournai, Rome, 1908, Tome I, pag. 29.

<sup>117</sup> A. Bertelin, în *Traité de composition musicale*, formulează problema în felul următor: „Ritmul în muzică implică o inegalitate în durata, intensitatea sau acuitatea (înălțimea) sunetelor”, (cit. de L. David: *Le rythme verbal et musical dans le chant romain*, Ed. Univ. Ottawa, 1933, pag. 32).

<sup>118</sup> L. David: *Op. cit.*, pag. 30.

## VIII. Aspectul morfologic

În creația palestriniană, între melodie și text există o strânsă legătură. După cum s-a arătat în capitolul precedent, melodia palestriniană, ca și cea gregoriană, urmează modelul textului literar. Desenul melodic, succesiunea accentelor și delimitarea grupărilor ritmice se subordonează textului, dând naștere unui adevărat mulaj al acestuia. În același timp, construcția formei se realizează tot pe baza textului și a diviziunilor sale, desfășurându-se conform succesiunii elementelor sintactice ale acestuia.

O primă problemă care se pune în cadrul relațiilor dintre melodie și text este cea a raportului dintre sunetele melodiei și silabele textului. Din acest punct de vedere există următoarele eventualități:

— fiecare sunet corespunde câte unei silabe (*tratare silabică*).

— mai multe sunete corespund unei silabe, fie în grupuri mai mici, de 2–3 sunete, fie în grupuri mari (*tratare melismatică*).

Ambele cazuri se supun unor reguli cât se poate de precise.

În tratarea silabică a textului, principalul criteriu îl constituie durata sunetelor, existând o delimitare netă între duratele care pot fi purtătoare de silabe și duratele care nu pot avea această atribuție.

Cea mai mică durată care poate avea silabă proprie este în principiu doimea, corespunzătoare unității de timp. Duratele mai mari, nota întreagă și nota semibrevis, pot fi de asemenea purtătoare de silabe, în timp ce duratele mai mici, pătrimea și optimea, de obicei nu au această calitate.

91

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - na vo - lun - ta - tis

Pătrimea totuși poate avea uneori silaba ei proprie, atunci când apare singură, încadrată între o doime cu punct și o altă

## IX. Configurația generală a melodiei palestriniene

Melodia palestriniană se supune cerințelor idealului melodic al epocii. Încadrată în gândirea „marii diatonii europene”, melodia Renașterii este „largă și expresivă”<sup>146</sup>. Simplă și accesibilă, ea tinde spre o perfecțiune și un echilibru care îi justifică pe deplin epitetul de „clasică”.

Din punct de vedere tipologic, melodia Renașterii se deosebește de cea a altor epoci printr-o serie de trăsături proprii.

Wilhelm Keller, tratând problema melodiei în general, individualizează 6 tipuri melodice elementare, după criteriul preponderenței unuia dintre cele trei elemente: *melodic* (m), *ritmic* (r) și *armonic* (h)<sup>147</sup>.

1. Mr, 2. Mh, 3. Rm, 4. Rh, 5. Hr, 6. Hm

Primul tip (Mr), cu predominanța elementului melodic și în mod secundar a celui ritmic, evoluând în formă ondulată, este cel în care se încadrează atât melodia gregoriană cât și cea a Renașterii.

Helmut Degen determină tipurile melodice după criteriul desfășurării materialului<sup>148</sup>. El descrie două grupuri principale: primul, în care acest material este înșirat (depănat), și al doilea, în care el este dezvoltat. În primul grup se evidențiază mai multe tipuri: 1. *constructiv*, 2. *motoric*, 3. *improvizatoric* și 4. *serial*. Melodia medievală și cea a Renașterii fac parte din tipul *improvizatoric*, numit astfel deoarece forța sa generatoare constă într-un impuls liber, improvizatoric.

Grabner diferențiază *melodia energetică* de *melodia periodizată*. Prima, caracterizată printr-un mers predominant treptat, cu unități asimetrice în permanentă mișcare prin amânarea punctelor de sprijin, este cea în care se încadrează în general

---

<sup>146</sup> Szabolcsi Bence: *Op. cit.*, pag. 33.

<sup>147</sup> W. Keller: *Handbuch der Tonsatzlehre*, Regensburg, 1959, pag. 227.

<sup>148</sup> H. Degen: *Op. cit.*, pag. 83–84.

## X. Integrarea în țesătura polifonică

În stilul palestrinian, integrarea verticală a liniei melodice reprezintă o problemă a cărei cunoaștere este indispensabilă pentru asigurarea unei viziuni complete asupra ei. Melodia palestriniană este de factură polifonică, deoarece, cu toată independența ei aparentă, își trăiește viața legată de țesătura contrapunctică în cadrul căreia a fost concepută. Nici chiar atunci când în unele porțiuni apare singură, ea nu are libertatea unei monodii, fiind de la început gândită într-un context polifonic. Dependența sa de structura în care este încadrată se reflectă, pe de o parte, în restrângerea unor parametri de desfășurare, dar pe de alta, duce tocmai la valorificarea însușirilor sale esențiale. Expresivitatea, individualitatea și chiar autonomia ei își găsesc deplina lor concretizare în linia privită nu izolat, ci în complexul polifonic. Mai mult decât atât, integrarea verticală, după cum am demonstrat într-un alt capitol<sup>162</sup>, se răsfrânge asupra liniei melodice palestriniene și în mod constructiv prin imprimarea unor caractere determinate de această structură. Melodia este obligată, sub impulsul cerințelor verticale, să-și creeze diferite tipare, pe care apoi să le asimileze în ansamblul propriilor sale trăsături.

În polifonia palestriniană integrarea verticală reprezintă un fenomen complex, subordonat unor numeroase reguli. Ele aparțin disciplinei contrapunctului și constituie obiectul unor tratate de specialitate. Aici vom aborda doar câteva probleme, necesare pentru o înțelegere a trăsăturilor liniei melodice integrate în structura verticală.

---

<sup>162</sup> Vezi cap. III: „Locul melodicii în coordonatele stilistice”

## Indexul exemplurilor din operele lui Palestrina

1. Motetul la 8 voci: *Stabat mater*
2. Missa la 6 voci: *Assumpta est Maria* (Sanctus)
3. Missa la 4 voci: *Aeterna Christi munera* (Benedictus)
4. Missa la 4 voci: *Jam Christus astra ascenderat* (Sanctus)
5. Missa la 4 voci: *Ecce sacerdos magnus* (Agnus Dei)
6. Motetul la 4 voci: *Lauda Sion*
- 7.-12. Fragmente din Missa la 4 voci: *Lauda Sion*
13. Missa la 5 voci: *Qual'è il più grande amore* (Kyrie)
14. a. Missa la 5 voci: *L'homme armé* (Kyrie)
15. b. Missa *Quarta*, (Kyrie) la 4 voci
16. Missa *Papae Marcelli*, (Kyrie) la 6 voci
17. Motetul la 8 voci: *Stabat mater*
18. Imnul la 3 voci: *Tu nobis dona fontem lacrymarum*
19. Motetul la 4 voci: *In diebus illis*
20. Missa la 4 voci: *O Rex gloriae* (Gloria)
21. Motetul la 5 voci: *Dominus Jesus*
22. Motetul la 4 voci: *Alma redemptoris mater*
23. Motetul la 5 voci: *Nigra sum*
24. Imnul la 3 voci: *Virgo singularis*
25. Motetul la 5 voci: *Memor esto*
26. Motetul la 6 voci: *Pulchra es o Maria*
27. Motetul la 4 voci: *Haec dies*
28. Motetul la 5 voci: *Paries quidem filium*
29. Motetul la 6 voci: *Veni creator spiritus* (Sanctus)
30. Missa la 4 voci: *Ave Maria* (Gloria)
31. Missa la 5 voci: *Pro defunctis* (Offertorium)

32. *Missa Sine nomine*, la 4 voci (Kyrie)
33. Motetul la 5 voci: *Puer qui natus est*
34. *Missa* la 5 voci: *Repleatur os meum laude* (Kyrie)
35. Motetul la 4 voci: *Hodie beata*
36. Imnul la 4 voci: *Christe qui lux es*
37. Ofertoriul la 5 voci: *Ascendit Deus*
38. Motetul la 6 voci: *Quod cumque ligaveris*
39. Motetul la 5 voci: *Gaudent in coelis*
40. Motetul la 5 voci: *O, Antoni eremita*
41. Lamentația 2: *Parasceve* (4 voci)
42. Lamentația 3: *Sabbato, sancto* (4 voci)
43. Motetul la 6 voci: *O bone Jesu*
44. Motetul la 6 voci: *Nune dimittis*
45. Motetul la 5 voci: *Beata Maria Magdalena*
46. Motetul la 6 voci: *Viri Galilaei*
47. Madrigalul la 4 voci: *O che splendor*
48. *Missa* la 5 voci: *Aspice Domine* (Kyrie)
49. *Missa* la 4 voci: *Jesu nostra redemptio*
50. Motetul la 4 voci: *Princeps gloriosissime*
51. *Missa* la 6 voci: *Te Deum laudamus* (Gloria)
52. Motetul la 6 voci: *Vidi turbam magnam*
53. *Missa* la 4 voci: *Spem in alium* (Credo)
54. Motetul la 4 voci: *Doctor bonus*
55. Motetul la 4 voci: *Fuit homo*
56. Motetul la 5 voci: *Unus ex duobus*
57. Motetul la 5 voci: *O vera summa*
56. Motetul la 6 voci: *Salve jubente Deo*
59. Motetul la 5 voci: *Gaude Barbara*
60. Motetul la 5 voci: *O virgo simul et mater*

61. Motetul la 4 voci: *Ad te levavi*
62. Motetul la 5 voci: *O beatum virum*
63. Motetul la 5 voci: *Alleluja. Tulerunt Dominum meum*
64. Motetul la 6 voci: *Et omnes angelis*
65. Motetul la 6 voci: *Secundum multitudinem*
66. Motetul la 4 voci: *Tribus miraculis*
67. Motetul la 4 voci: *Surrexit pastor bonus*
68. Motetul la 4 voci: *Lapidabant Stephanum*
69. Motetul la 4 voci: *Magnus haereditatis mysterium*
70. Motetul la 5 voci: *Virgo prudentissima*
71. Motetul la 6 voci: *Benedicta tu*
72. Motetul la 5 voci: *Circuire possum Domine*
73. Motetul la 6 voci: *Cantabo Domino*
74. Missa la 4 voci: *De Feria* (Benedictus)
75. Missa la 4 voci: *Descendit angelus Domini* (Credo)
76. Missa la 4 voci: *In te Domine speravi* (Gloria)
- 77.-78. Missa la 6 voci: *Assumpta est Maria* (Sanctus)
79. Motetul la 5 voci: *Sancte Paule Apostole*
80. Motetul la 4 voci: *Jesus junxit se*
81. Motetul la 4 voci: *Nativitas tua*
82. Motetul la 5 voci: *Hodie nata est*
83. Missa la 4 voci: *Iste confessor* (Kyrie)
84. Improperia: *Popule meus* (8 voci)
85. Motetul la 4 voci: *Pueri Hebraeorum*
86. Missa *Papae Marcelli*, la 6 voci (Agnus Dei)
- 87–88. Missa la 4 voci: *Iste confessor* (Kyrie)
89. Madrigalul la 4 voci: *I vaghi fiori*
90. Motetul la 5 voci: *Tribulationes*
91. Missa la 6 voci: *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La* (Gloria)

92. Motetul la 6 voci: *Tribularer si nescirem*
93. Motetul la 5 voci: *Deus que dedisti legem*
94. Motetul la 6 voci: *Quem vidisti pastores*
95. Motetul la 5 voci: *Domine, praevenisti eum*
96. Motetul la 4 voci: *Domine quando veneris*
97. Motetul la 4 voci: *Ecce nune benedicite Dominum*
98. Motetul la 6 voci: *Tu es Petrus*
99. Motetul la 5 voci: *Introduxit me*
100. *Missa Papae Marcelli*, la 6 voci (Sanctus)
- 101.–103. Fragmente din Missa la 4 voci: *Lauda Sion*
104. Missa la 4 voci: *Brevis* (Credo)
105. Missa la 6 voci: *Papae Marcelli* (Credo)
106. Motetul la 6 voci: *Dum ergo essent*
- 107–122. Fragmente din Motetul la 4 voci: *Super flumina*
123. Madrigalul la 4 voci: *Alla riva del Tebro*
124. Motetul la 5 voci: *O admirabile commercium*
125. Missa la 6 voci: *Illumina oculos meos* (Gloria)
126. Motetul la 8 voci: *Confitebor tibi Domine*
127. Ofertoriul la 5 voci: *Ascendit Deus*
128. Ofertoriul la 5 voci: *Exaltabo te Domine*
129. Missa la 4 voci: *Pater noster* (Kyrie)
130. Motetul la 4 voci: *Miserere nostri Domine*
131. Motetul la 5 voci: *Venit Michael Archangelus*
132. Motetul la 5 voci: *Sicut lilium*
133. Missa la 4 voci: *Ave regina coelorum* (Agnus Dei II)
134. Motetul la 6 voci: *Gloriosam mortem*
135. Motetul la 4 voci: *O quantus luctus*
136. Missa la 4 voci: *Jesu nostra redemptio* (Benedictus)
137. Missa la 5 voci: *O admirabile commercium* (Credo)

138. Missa la 4 voci: *Lauda Sion* (Kyrie)
139. Missa la 4 voci: *Sanctorum meritis* (Agnus Dei II)
140. Missa la 4 voci: *Jesu nostra redemptio* (Agnus Dei)
141. Missa la 5 voci: *Repleatur os meum laude* (Kyrie)
142. Missa la 5 voci: *O sacrum convivium* (Gloria)
143. Motetul la 6 voci: *Cantabo Domino*
144. Missa la 4 voci: *Pater noster* (Credo)
145. Motetul la 4 voci: *Haec dies*
146. Missa la 4 voci: *Ave regina coelorum* (Benedictus)
147. Ofertoriul la 5 voci: *Anima nostra*
148. Ofertoriul la 5 voci: *Tui sunt coeli*
149. Missa la 4 voci: *Jesu nostra redemptio* (Agnus Dei)
150. Motetul la 4 voci: *Surrexit Pastor bonus*
151. Missa la 4 voci: *De beata virgine* (Gloria)
152. Missa la 4 voci: *Pater noster* (Gloria)
153. Motetul la 8 voci: *Stabat mater*
154. Imnul la 4 voci: *A solis ortus*
155. Motetul la 4 voci: *Regina coeli*
156. Missa la 4 voci: *Jam Christus astra ascenderat* (Credo)
157. Missa la 5 voci: *Pro defunctis* (Benedictus)
158. *Missa Quarta* la 4 voci (Credo)
159. Motetul la 4 voci: *Dies sanctificatus*
160. Motetul la 4 voci: *Valde honorandus est*
161. Missa la 4 voci: *Iste Confessor* (Sanctus)
162. Motetul la 4 voci: *Surrexit Pastor bonus*
163. Motetul la 4 voci: *Haec dies quam fecit*
- 164.–165. Motetul la 4 voci: *Loquebantur variis linguis*
166. Motetul la 4 voci: *Quae est, ista*
167. Motetul la 5 voci: *Suscipe verbum*

168. Motetul la 4 voci: *Salvator mundi*
169. Motetul la 4 voci: *Dum aurora finem daret*
- 170.–171. Motetul la 4 voci: *Quae est, ista*
172. Missa la 6 voci: *Papae Marcelli* (Benedictus)
173. Ofertoriul la 5 voci: *Ave Maria*
- 174.–175. Motetul la 4 voci: *Nos autem gloriari*
176. Motetul la 4 voci: *Surge propera*
177. Missa la 4 voci: *Lauda Sion* (Kyrie)
178. Motetul la 4 voci: *Misso Herodes*
179. Missa la 4 voci: *Jam Christus astra ascenderat* (Kyrie)
180. Missa la 4 voci: *De beata virgine* (Gloria)
181. Motetul la 5 voci: *Domine Pater*
182. Motetul la 4 voci: *Domine in virtute tua*
183. Motetul la 5 voci: *Exi cito*
184. Motetul la 6 voci: *Hierusalem cito veniat*
185. Motetul la 6 voci: *O magnum mysterium*
186. Missa la 4 voci: *Ave regina coelorum* (Sanctus)
187. Motetul la 5 voci: *Vox dilecti mei*
188. Motetul la 5 voci: *Exultate Deo*
189. Motetul la 5 voci: *Derelinquat impius*
190. *Missa Quarta* la 4 voci, (Benedictus)
191. Motetul la 6 voci: *Sancta e immaculata*
192. Ofertoriul la 5 voci: *Improperium*
193. Ofertoriul la 5 voci: *Ad te levavi*
194. Missa la 6 voci: *Viri Galilaei* (Gloria)
195. Motetul la 4 voci: *Isti sunt viri sanctis*
196. Motetul la 4 voci: *Exhaudi domine preces*
197. Motetul la 4 voci: *Congratulamini mihi*
198. Motetul la 4 voci: *Veni sponsa Christi*

199. *Missa Primi toni* la 4 voci, (Gloria)
200. Motetul la 4 voci: *Pueri Hebraeorum*
201. Motetul la 4 voci: *Misso Herodes*
202. Motetul la 4 voci: *Quam pulchri sunt*
203. Motetul la 5 voci: *Peccantem me quotidie*
204. a. Missa la 4 voci: *Pater noster* (Gloria)
204. b. Imnul la 4 voci: *Vita virtus cordium*
- 205–206. Missa la 4 voci: *Veni sponsa Christi* (Credo, Agnus Dei)
207. Motetul la 4 voci: *Benedicta sit*
- 208–209. Missa la 6 voci: *Dum complerentur* (Sanctus, Credo)
210. Motetul la 8 voci: *Surge illuminare*
211. Motetul la 5 voci: *Adjuro vos*
212. Motetul la 5 voci: *O beata et gloriosa Trinitas*
- 213–214 a. b. Motetul la 4 voci: *Sicut cervus*
- 215 a. b. Motetul la 6 voci: *Veni Domine*
216. Imnul la 4 voci: *Conditor aima siderum*
217. Motetul la 4 voci: *Sicut cervus*
218. Missa la 5 voci: *Descendit angelus Domini* (Agnus Dei II)
219. Motetul la 5 voci: *Homo quidam*
220. Madrigalul la 5 voci: *Se fra que-st'erb'e fiore*
221. Missa la 4 voci: *Ave Maria* (Benedictus)
222. Ofertoriul la 6 voci: *Deus firmavit*
223. *Missa Quinti toni* la 6 voci, (Sanctus)
224. Motetul la 5 voci: *Adjuro vos filiae Jerusalem*

Exemplele din operele palestriniene provin din edițiile: Breitkopf u. Härtel – Leipzig, și Fratelli Scalera – Roma.

## Bibliografie

1. Adler, G.: *Der Stil in der Musik*, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1929.
2. Adler, G.: *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt am Main, 1924.
3. Agrain, R.: *La musique religieuse*, Paris, 1929.
4. Apel, W.: *Die Notation der polyphonen Musik*, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1962.
5. Apel, W.: *Gregorian chant*, Bloomington Indiana University Presse, 1958.
6. Apfel, E.: *Die Klangliche Struktur der spätmittelalterlichen Musik als Grundlage der Dur-Moll Tonalität* (sec. XIII—XVII, Die Musikforschung, 1962, Heft 3).
7. Apfel, E.: *Spätmittelalterliche Klangstruktur und Dur-Moll Tonalität*, Die Musikforschung, 1963, Heft 2.
8. Appia, Ed.: *De Palestrina à Bartok (Etudes musicologiques)*, Flammarion, Paris, 1965.
9. Baud-Bovy, S.: *Equivalences métriques dans la musique vocale grecque antique et moderne*, Rev. de Musicologie, I, 1963.
10. Bardos, L.: *Modális Harmóniák (Armonii modale)*, Budapest, 1961.
11. Beaufils, M.: *Musique du son, musique du verbe*, Presse Univ. de France, 1954.
12. Bellaique, C.: *Les époques de la musique*, Delagrave, Paris, 1920.
13. Bellermann, H.: *Kontrapunkt*, Berlin, 1861.
14. Berger, W.: *Aspecte ale polifoniei moderne*, Rev. Muzica, București, 4, 1965.

15. Bessler, H.: *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam, 1931.
16. Blume, F.: *Renaissance and Baroque music*, Norton, New York, 1967.
17. Boetlicher, W.: *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Bärenreiter, Kassel, 1958.
18. Boulez, P.: *Relevés d'apprenti*, Du Seuil, Paris, 1966.
19. Brenet, M.: *Palestrina*, Alcan, Paris, 1919.
20. Bridgman, N.: *La Renaissance en Italie*, în *La musique, les hommes, les œuvres*, Larousse, Paris, 1965.
21. Bukofzer, F. M.: *Studies in Medieval and Renaissance Music*, Norton, New York, 1950.
22. Capri, A.: *Il seicento musicale in Europa*, Hoepli, Milano, 1933.
23. Chailley, J.: *L'imbroglio des modes*, Leduc, Paris, 1960.
24. Chailley, J.: *Essai sur les structures mélodiques*, Revue de Musicologie, Paris, Vol. XLIV, Dec. 1951.
25. Chailley, J.: *Traité historique d'analyse musicale*, Leduc, Paris, 1947.
26. Chastel, A.: *Les arts de l'Italie*, Presse Univ. de France, Paris, 1963.
27. Clercx, S.: *Le Baroque et La Musique: Essai d'Esthétique Musicale*, Librairie Encyclopedique, Bruxelles, 1948.
28. Clercx, S.: *D'une ardoise aux partitions du XVI<sup>e</sup> siècle*, în *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicale offerts à Paul-Marie Masson*, R. Masse, Paris, 1955.
29. Closson, E.: *Esthétique musicale*, Lombaerts, Bruxelles, 1921.
30. Coates, H.; Abraham, G.: *The perfection of the a cappella style*, The New Oxford History of Musik IV, London, 1968.
31. Colloques de Wégimont 1955: *L'ars nova*, Univ. de Liège, 1959.
32. Colloques de Wégimont 1957: *Le Baroque musical*, Univ. de Liège, 1963.

33. Combarieu, J.: *La musique, ses lois, son évolution*, Flammarion, Paris, 1920.
34. Combarieu, J.: *Histoire de la Musique*, R. Colin, Paris, 1953, vol. I—III.
35. Confalonieri, G.: *Storia della Musica*, Nuova Accademia, Milano, 1958.
36. Corbin, S.: *L'église à la conquête de sa musique*, Gallimard, Paris, 1960.
37. Cuclin, D.: *Tratat de estetică muzicală*, Tiparul Oltenia, 1933 și Grafoart, 2025.
38. Cuclin, D.: *Le rôle du chant grégorien dans le passé jusqu'à nos jours et du chant byzantin dans l'avenir*, Buc., 1936.
39. Daniélou, A.: *Traité de musicologie comparée*, Hermann, Paris, 1959.
40. David, L.: *Le rythme verbal et musical dans le chant romain*. Ed. Univ., Ottawa, 1933.
41. Degen, H.: *Handbuch der Formenlehre*, Bosse, Regensburg, 1957
42. Drăgoi, S.: *303 Colinde*, Scrisul românesc, Craiova, 1925 și Grafoart, 2023.
43. Dumesnil, R.: *Le rythme musical*, La Colombe, Paris, 1949.
44. Eisikovits, M.: *Polifonia vocală a Renașterii*, Ed. muzicală, București, 1966.
45. Eisikovits, M.: *Introducere în polifonia Barocului*, Conservatorul „G. Dima”, Cluj, 1970.
46. Emmanuel, M.: *Histoire de la langue musicale*. Paris. 1928
47. Emmanuel, M.: *La musique grecque antique*, în *Encyclopédie Lavignac*, Vol. I, Delgrave, Paris, 1931.
48. Fano, F.: *Motetto*, în *La musica de G. de Gatti*, Encyclopedica storica, Torino, 1966.
49. Fauré, E.: *Histoire de l'art renaissant*, Le livre de Poche, Paris, 1964.

50. Fernand, E.: *Die Improvisation in der Musik*, Zürich, 1938.
51. Ferchault, G.: *Introduction à l'esthétique de la mélodie*, OPHRIS (f.a.)
52. Fellerer, K. G.: *Zum Klangsproblem die Stilwende des 16. Jahrhunderts*, Jb. der Musikbibliothek, Peters, 1937.
53. Fellerer, K. G.: *Palestrina, Leben und Werk*, Schwann, Düsseldorf, 1960
54. Ferretti, P.: *Estetica gregoriana*, Roma, 1934.
55. Fetis, F. J.: *Palestrina, în Biographie universelle des musiciens*, Paris, 1870.
56. Finscher, L.: *Zum Begriff der Klassik in der Musik*, Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1966, pag. 9.
57. Firca, Gh.: *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Ed. Muzicală, București, 1966.
58. Fux, J. J.: *Gradus ad Parnassum*, Wien, 1725.
59. Gabeaud, A.: *Guide pratique d'analyse musicale*, Durand, Paris, 1940.
60. Gajard, J.: *Notions sur la rythmique grégorienne*, Paris, 1956.
61. Gasperini, G.: *Storia della semiografia musicale*, Hoepli, Milano, 1905.
62. Gastoué, A.: *Arta gregoriană*, Paris, 1920; trad. rom. Ed. muzicală, București, 1967.
63. Gevaert, A. F.: *La mélopée antique dans les chants de l'église latine*, Gand. Hoste, 1895.
64. Gevaert, A. F.: *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Olms, Hildesheim, 1965.
65. Giuleanu, V.: *Ritmul*, vol. I și II, Ed. muzicală, București, 1968—1969 și Grafoart, 2015.
66. Goldron, R.: *Histoire de la Musique*, Lausanne, 1966.
67. Grabar, A.: *Mosaïques byzantines*, Grafic Society, New York. 1959.
68. Grabner, H.: *Allgemeine Musiklehre*, Kassel, 1963.

69. Grigoriev S. și Muller, T.: *Manual de Polifonie*, Moscova, 1961; trad. rom. Ed. Muzicală, București, 1963.
70. Gruber, R. I.: *Istoria muzicii universale*, Moscova, 1960; trad. rom., Ed. Muzicală, București, 1961.
71. Gunther, S.: *Moderne Polyphonie*, Gruyter, Berlin, 1930.
72. Hamburger, P.: *Studien zur Vokalpolyphonie*, Breitkopf u. Härtel, Wiessbaden, 1956.
73. Hamburger, P.: *Studien zur Vocalpolyphonie*, II, in *Danck Aarvog For Musik Forskning*, 1964-1965.
74. Hamburger, P.: *The Ornamentation in the Works of Palestrina*, Acta Muzicologica, XXII, 1950.
75. Harmát, A.: *Ellenponttan (Tratat de contrapunct)*, Budapesta, 1958.
76. Hermelink, S.: *Zur Geschichte der Kadenz im 16. Jahrhundert*, VII. Internat. Musikwissenschaft. Kongress, Köln, 1958, Bärenreiter, Kassel, 1959.
77. Hillemacher, P. et L.: *Période du contrepoint vocal*, în *Encyclopedie de la Musique de Lavignac*, Delgrave, Paris, 1931.
78. Hindemith, P.: *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz, 1939; trad. rom. Ed. muzicală, București, 1967.
79. Hoffmann, E.: *Das Wesen der Melodie*, Hess, Berlin, 1924.
80. Homer, U. și Pisch, P. A.: *A history of music and musical style*, London, 1965.
81. Hincke, H.: *Zum Problem des Rythmus im gregorianischen Gesang*, VII. Internat. Musikwissenschaft Kongress, Köln, 1958. Bärenreiter, Kassel, 1959.
82. Hussmann, H.: *Grundlagen der antiken und orientalen Musikkultur*, Gruyter, Berlin, 1961.
83. Huyghe, R. P.: *Dialogue avec le visible*, Flammarion, Paris, 1955.
84. D'Indy, V.: *Cours de composition musicale*, I<sup>er</sup> livre, Paris, 1912.

85. Irmscher, I.: *Renaissance und Humanismus in Mittel und Osteuropa*, Akademie Verlag, Berlin, 1962.
86. Jeppesen, K.: *Kontrapunkt*, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1935; trad. rom. Ed. muzicală, București, 1967.
87. Jeppesen, K.: *Der Palestrina-Stil und die Dissonanz*, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1925.
88. Jöde, F.: *Chorbuch alter Meister*, Wolfenbüttel, Mösseler, 1955.
89. Johner, D.: *Wort und Ton im Choral*, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1953.
90. Keller, W.: *Handbuch der Tonsatzlehre*, Regensburg, 1959.
91. Krenek, E.: *G. P. Palestrina*, Enciclop. della Mus., Ricordi, Milano, 1964.
92. Krenek, E.: *Zwölfton Kontrapunkt Studien*, Schott, 1940.
93. Kufferath, M.: *Parsifal de R. Wagner*, Paris, 1890.
94. Kurth, E.: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Berne, 1917.
95. Kurth, E.: *Musikpsychologie*, Max Hesses, Berlin, 1931.
96. Leibowitz, R.: *L'évolution de la musique de Bach à Schönberg*, Paris, 1951.
97. Leibowitz, R.: *Introduction à la musique de douze sons*, Paris, 1949.
98. Leichtentritt, H.: *Geschichte der Motette*, Olms, Hildesheim, 1967.
99. Machabey, A.: *Histoire et évolution de formules musicales*, Payot, Paris, 1928.
100. Machabey, A.: *Genèse de la tonalité musicale*, Masse, Paris, 1955.
101. Machabey, A.: *La notation musicale*, Presse Univ. de France, Paris, 1962.
102. Mazel, L.: *Despre melodie*, Moscova, 1952.
103. Mersmann, H.: *Alte und neue Polyphonie*, Musikblätter des Ansbruck 6, 1926.

104. Mersmann, H.: *Angewandte Musikästhetik*, Berlin, 1926.
105. Mersmann, H.: *Zur Geschichte des Tonbegriffs*, Jahrbuch der Musikbibliothek, Peters, für 1930.
106. Mocquereau, A.: *Le nombre musical grégorien*, Rome, Tournai, 1908—1927.
107. Moser, H. I.: *Die Epochen der Musikgeschichte*, Cotta, Stuttgart u. Berlin, 1930.
108. Nef, Ch.: *Histoire de la musique*, Paris, Payot, 1948.
109. Negrea, M.: *Tratat de contrapunct și fugă*, ESPLA, București, 1956.
110. D'Osten, V. E.: *Der musikalische Satz*, Leipzig, 1955.
111. Osthoff, H.: *Einwirkungen der Gegenreformation auf die Musik des 16. Jahrhunderts*, Jahrbuch der Musikbibliothek, Peters, 1934.
112. Oțetea, A.: *Renașterea*, București, Ed. științifică, 1964.
- 113.a. Paccagnella E.: *Palestrina. Il linguaggio melodico e armonico*, 1957.
- 113.b. Paccagnella, E.: *Palestrina*, în *La Musica, Encicl. stor.*, de G. Gatti, Torino, 1966.
114. Pincherle, M.: *Le style concertant*, în *Histoire de la Musique*, Paris, Gallimard, 1960.
115. Popovici D., *Muzica corală românească*, Ed. muzicală, București, 1966.
116. Pothier, J.: *Les Mélodies grégoriennes*, Tournai, 1880.
117. Prunières, H.: *Nouvelle histoire de la musique*, Rieder, Paris, 1934.
118. Raugel, F.: *Palestrina*, Paris, 1930.
119. Reese, G.: *Music in the Renaissance*, New York, 1959
120. Riemann, H.: *Geschichte der Musiktheorie*, Ohms, Hildesheim, 1961.
121. Riemann, H.: *Grosse Kompositionslehre*, Spemann, Berlin, 1913.

122. Rusu, L.: *Melodia și preocupările noastre didactice*, Buc., Rev. Muzica. 6, 1959.
123. Samson, J.: *Le symbolisme dans les messes palestriniennes*, La Revue Musicale, No. 188, 1939.
124. Samson J.: *La messe et le motet en Italie*, în *Histoire de la Musique*, Gallimard, Paris, 1960.
125. Samuel, Cl.: *Entretiens avec O. Messiaen*, Paris, 1965.
126. Schmitz, E.: *Palestrina*, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1914.
127. Schmitz, E.: *Musikästhetik*, Leipzig, 1929.
128. Sparks, Ed. H.: *Cantus firmus in Mass and Motet*, Univ. of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1963.
129. Springer, M.; Hartmann, F.: *Kontrapunkt*, Wien, 1936.
130. Sposobin, S. V.: *Teoria formelor muzicale*. Moscova, 1950.
131. Stäblein, B.: *Monumenta monodica medie aevi*, Kassel, 1959.
132. Stäblein, B.: *Zur Verstandnis der „klassischen“ Tropus*, în *Acta Musicologica XXXV*, 1963, Fasc. II, III.
133. Stravinsky, I.; Craft, R.: *Souvenirs et commentaires*, Gallimard, Paris, 1963.
134. Sunol, G.: *Introduction à la paléographie musicale grégorienne*, Paris, Tournai, Rome, 1935.
135. Szabolcsi Bence: *A melódia története (Istoria melodiei)*, Budapest, 1950.
136. Tell, W.: *Neues Lehrbuch des Kontrapunkts*, Pro Musica, Berlin, Leipzig, 1951.
137. Tittel, E.: *Der Palestrinastil und seine Sinndeutung*, Wien, Musikerziehung, Heft 2, Nov. 1964.
138. Toch, E.: *Melodielehre*, Hess, Berlin, 1923.
139. Toduță, S.: *Formele muzicale ale Barocului*, Ed. Grafoart, București, 2023.
140. Ursprung, O.: *Der Palestrinastil im Lichte unserer Zeit*, Ztschr. f. Musik 2, 1926

141. Vancea, Z.: *Problema tonalității în lumina dezvoltării istorice a conceptului armonic*, Rev. Muzica, București, 5, 1958.
142. Vancea, Z.: *Despre polifonie*, Rev. Muzica, București, 5, 1958.
143. Vancea, Z.: *Despre melodie*, Rev. Muzica, București, 10, 1956.
144. Vetter, W.: *Theorie und Geschichte der Altgriechischen Musik in Mythos*, Melos, Musica II, Deutscher Verlag f. Musik, Leipzig, 1961.
145. Vlad, R.: *Storia della dodecafonia*, Savini-Zerboni, Milano, 1958.
146. Wagner, P.: *Geschichte der Messe*, Olms, Hildesheim, 1962.
147. Wagner, P.: *Gregorianische Formenlehre*, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1962.
148. Webern, A.: *Der Weg zur neuen Musik*, Universal Edition, Wien, 1960.
149. Weinmann, K.: *Geschichte der Kirchenmusik*, Köfel, Kempten u. München; trad. fr. Paris, 1912.
150. Willems, E.: *Le rythme musical*, Presse Univ. de France, Paris, 1954.
151. Wolf, J.: *Handbuch der Notationskunde*, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1963.
152. Wolf, J.: *Geschichte der Mensural-Notation*, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1965.
153. Wolff, Chr. H.: *Die Musik der alten Niederländer*, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1956.

## Rezumat

Mai multe argumente justifică o cercetare sistematică a melodiei palestriniene:

– caracterul liniar al structurii polifonice, care conferă un rol important elementului melodic;

– unitatea și rigoarea cu totul excepționale ale stilului, care permit stabilirea precisă a coordonatelor factorului melodic;

– prezența în melodia palestriniană a trăsăturilor stilistice esențiale.

Opera lui Palestrina, uitată timp de două secole după moartea compozitorului, a fost redescoperită abia în secolul al XIX-lea. Răspândirea ei a permis muzicologiei moderne să întreprindă cercetări serioase, datorită cărora stilul palestrinian – considerat multă vreme doar un punct de plecare pentru predarea contrapunctului – a putut fi așezat în centrul Clasicismului Renașterii, ca o sinteză a gândirii muzicale a secolelor anterioare și, în același timp, ca o bază a dezvoltării ulterioare a muzicii europene.

Câteva trăsături ale polifoniei renascentiste și ale stilului palestrinian, precum caracterul liniar al structurii polifonice, caracterul modal străin de rigiditatea verticală a tonalității, ritmul liber al liniilor melodice aflat în afara acțiunii factorului metric, asimetria structurală și fluxul continuu, care ignoră noțiunea de repetiție, constituie elemente care și-au găsit ecou în gândirea muzicală a secolului nostru. (Capitolele I–II)

Melodia palestriniană își are originea în monodia gregoriană, de la care moștenește trăsături adaptate noilor condiții create de integrarea melodiei într-o structură polifonică. (Capitolul III)

Cadrul în care se desfășoară o melodie palestriniană este cel al modurilor diatonice medievale, în interiorul cărora apar, ca urmare a integrării polifonice, elemente ale funcției tonale, în special sub forma sunetelor sensibile și a cadențelor finale autentice. Totodată, din cauza inflexiunilor determinate de încheierea frazelor pe trepte diferite, prin utilizarea sunetului sensibil, „modurile polifonice”

folosesc un număr mai mare de sunete în comparație cu cel utilizat în modurile monodice. (Capitolul IV)

Sucesiunea intervalelor, cu predominanța mișcării conjuncte, săriturile utilizate cu multă prudență și exclusivitatea intervalelor diatonice formează o linie melodică de o mare cantabilitate. (Capitolul V)

Integrarea duratelor sunetelor respectă reguli la fel de stricte, urmărind obținerea unei melodii echilibrate. (Capitolul VI)

Melodia palestriniană moștenește de la melodia gregoriană, pe lângă caracterul modal și structura intervalică, o trăsătură extrem de caracteristică: organizarea ritmică liberă, constând în esență în succesiunea neregulată a grupărilor binare și ternare de timpi. Caracterul măsurat și polifonic al melodiei palestriniene amplifică complexitatea ritmului liber, deoarece – în raport cu grupările binare și ternare simple din muzica nemăsurată, determinate de accentele prozei latine – aici se obține o varietate mai mare a profilului ritmic prin distribuirea duratelor rezultate din subdivizarea timpilor. Pe de altă parte, simultan cu grupările neregulate ale ritmului liber melodic, apar, în plan secundar, pulsații metrice care servesc drept puncte de sprijin pentru edificiul polifonic. (Capitolul VII)

În ceea ce privește morfologia, linia melodică palestriniană – la fel ca cea gregoriană – este subordonată formei textului literar. Acesta generează – atât pe plan orizontal, cât și vertical – fraze melodice diverse, a căror unitate în cadrul structurii polifonice este realizată prin procedeul imitației. Forma muzicală a epocii, motetul, se bazează pe principiul succesiunii frazelor muzicale corespunzătoare frazelor literare. (Capitolul VIII)

Studiind configurația generală a melodiei palestriniene din perspectiva înălțimii și duratei sunetelor, autorul descrie anumite tipuri melodice specifice. La baza acestora se află arcul melodic ascendent-descendent, asemănător celui din melodia gregoriană. Prin modificări ale segmentului ascendent, ale celui descendent sau ale vârfului arcului, prin eliminarea unuia dintre aceste segmente sau prin inversarea succesiunii lor, se obțin tipuri variate de curbe melodice. Succesiunea duratelor corespunde uneori, în ceea ce privește raportul tensional, cu cea a arcului melodic, altele apar disocieri diverse. (Capitolul IX)

Melodia palestriniană conține numeroase formule. Unele derivă din vechile formule modale monodice gregoriene, altele provin din diversele restricții impuse succesiunii intervalelor și duratelor. Autorul acordă o importanță deosebită unor formule melodice care au apărut, cel mai probabil, sub influența factorului vertical armonic. Acestea s-au născut în jurul anumitor sunete din linia melodică ce produceau disonanțe între voci. Tratarea riguroasă a disonanțelor a constrâns linia melodică să adopte anumite turnuri, care, prin repetare frecventă, s-au individualizat și au devenit formule melodice cu existență autonomă, independentă de funcția lor inițială (formule de pasaj, broderie, cambiata, anticipație și sincopă).

Odată devenite autonome, aceste formule apar în cele mai variate contexte, generând relații verticale fie consonante, fie disonante. În individualizarea și cristalizarea acestor formule, tehnica imitativă a jucat, fără îndoială, un rol important. Datorită acestei tehnici, formulele au putut fi transferate de la o voce la alta și repetate în cele mai diverse contexte verticale.

O categorie importantă o constituie formulele finale, rezultate din acțiunea combinată a factorilor orizontali și verticali în cadrul mișcării obligatorii impuse de cadențe. În aceste formule, intervin simultan trei factori: succesiunea melodică a fiecărei voci, relațiile dintre liniile melodice suprapuse și relațiile funcționale acordice. În consecință, ele implică simultan mai multe voci, justificând denumirea de „formule melodice complexe”. (Capitolele X–XI)

În organizarea liniei melodice palestriniene, un principiu fundamental este cel al grupării asimetrice a elementelor constitutive. Pe același principiu se bazează și arhitectura polifonică, a cărei diversitate rezultă atât din caracterul liniilor melodice, cât și din modul în care acestea sunt suprapuse.

Consecința acestei trăsături a polifoniei palestriniene este o varietate și asimetrie a discursului muzical, prezentă în egală măsură atât pe planul orizontal al fiecărei linii melodice, cât și pe cel vertical al întregii structuri contrapunctice. Această particularitate organizatorică, denumită de autor „structură mozaicată”, corespunde principiului specific de creație al Renașterii – acela de a construi opera de artă din detalii minuțios lucrate, integrate într-un întreg unitar. (Capitolul XII)

Studiul melodiei palestriniene aduce o contribuție importantă la înțelegerea procesului de elaborare a unei arte de o rară finețe și perfecțiune.

## Résumé

Plusieurs faits justifient une étude systématique de la mélodie palestrinienne:

- le caractère linéaire de la structure polyphonique, qui attribue un rôle important à l'élément mélodique;
- l'unité et la rigueur tout à fait exceptionnelles du style qui permettent d'établir avec précision les coordonnées du facteur mélodique;
- la présence dans la mélodie palestrinienne des traits stylistiques essentiels.

L'œuvre de Palestrina, oubliée pendant deux siècles après sa mort, a été redécouverte seulement au XIX<sup>ème</sup> siècle. Sa diffusion a permis à la musicologie contemporaine d'entreprendre des sérieuses recherches, grâce auxquelles le style palestrinien – longtemps considéré seulement comme point de départ pour l'enseignement du contrepoint – a pu être situé au centre du classicisme de la Renaissance, comme une synthèse de la pensée musicale des siècles antérieurs et en même temps comme base du développement ultérieur de la musique européenne.

Quelques attributs de la polyphonie de la Renaissance et du style palestrinien, comme le caractère linéaire de la structure polyphonique, le caractère modal étranger à la rigidité verticale de la tonalité, le rythme libre des lignes mélodiques situé en dehors de l'action du facteur métrique, l'asymétrie structurelle et le flux continu, ignorant la notion de reprise, représentent des éléments qui ont trouvé un écho dans la pensée musicale de notre siècle. (Chapitres I–II).

La mélodie palestrinienne prend son origine dans la monodie grégorienne, dont elle hérite les traits, en les adaptant aux nouvelles conditions créées par l'intégration de la mélodie dans la structure polyphonique. (Chapitre III).

Le cadre dans lequel se déploie une mélodie palestrinienne est celui des modes diatoniques médiévaux, à l'intérieur desquels

apparaissent, par la suite de l'intégration polyphonique, des éléments de la fonction tonale, notamment sous forme de sensibles et de cadences finales authentiques. En même temps, à cause des inflexions produites par les phrases se terminant sur des degrés différents, avec l'emploi des sensibles, « les modes polyphoniques » utilisent un nombre augmenté de sons, par rapport aux modes monodiques. (Chapitre IV).

La succession des intervalles avec la prédominance du mouvement conjoint, les sauts utilisés avec une grande précaution et l'exclusivité des intervalles diatoniques donnent naissance à une ligne mélodique très chantante. (Chapitre V).

L'intégration des durées des sons suit des règles également sévères, ayant pour but d'obtenir une mélodie des plus équilibrées. (Chapitre VI).

La mélodie palestrinienne hérite de la mélodie grégorienne, outre le caractère modal et les intervalles, d'un trait extrêmement caractéristique: l'organisation rythmique libre, consistant en essence dans la succession irrégulière de groupes binaires et ternaires de temps. Le caractère mesuré et polyphonique de la mélodie palestrinienne augmente la complexité du rythme libre, car – par rapport aux groupes binaires et ternaires de temps simples de la musique non-mesurée, déterminés par les accents de la prose latine – on obtient ici une plus grande variété du profil rythmique par la distribution des durées provenant de la sous-division des temps. D'autre part, simultanément aux groupes irréguliers du rythme libre mélodique, apparaissent en plan secondaire des pulsations métriques, servant comme points d'appui à l'édifice polyphonique. (Chapitre VII).

En ce qui concerne la morphologie, la ligne mélodique palestrinienne – tout autant que celle grégorienne – est subordonnée à la forme du texte littéraire. Celui-ci donne naissance – sur le plan horizontal tant que celui vertical – à de différentes phrases mélodiques, dont l'unité dans la structure polyphonique est réalisée par le procédé de l'imitation. La forme musicale de l'époque, la forme motet, est fondée sur le principe de la succession des phrases musicales, correspondant aux phrases littéraires. (Chapitre VIII).

En étudiant la configuration générale de la mélodie palestrinienne du point de vue de la hauteur et de la durée des sons, l'auteur décrit certains types mélodiques particuliers. On trouve à leur base l'arc mélodique ascendant-descendant, semblable à celui de la mélodie grégorienne. Par des modifications du segment ascendant, de celui descendant ou du sommet de l'arc, par l'élimination d'un d'entre eux, ou par l'inversion de leur succession, on obtient des types variés de courbes mélodiques. La succession des durées concorde quelquefois, en ce qui concerne le rapport tensionnel, avec celle de l'arc mélodique, d'autres fois elle s'en dissocie. (Chapitre IX).

La mélodie palestrinienne contient de nombreuses formules. Quelques-unes dérivent des vieilles formules modales-monodiques grégoriennes, d'autres proviennent des restrictions imposées dans la succession des intervalles et des durées des sons. L'auteur accorde une importance toute spéciale à certaines formules mélodiques, ayant à l'origine l'action du facteur vertical-harmonique. Elles sont apparues, d'après toute probabilité, autour de certains sons, qui produisaient des dissonances entre les voix. Le traitement rigoureux des dissonances a obligé la ligne mélodique d'exécuter certaines tournures, qui, en vertu de leur fréquente répétition, se sont individualisées comme telles, en devenant des formules mélodiques, ayant leur propre existence, indépendante de leur attribution initiale, qui était liée à la résolution de la dissonance (formules de passage, broderie, cambiata, anticipation et syncope). Devenues autonomes, ces formules ont commencé à apparaître dans les circonstances les plus diverses, produisant des rapports verticaux, tantôt consonants, tantôt dissonants. Dans l'individualisation et la cristallisation de ces formules, la technique imitative a eu sûrement un certain rôle. Grâce à cette technique, les formules ont pu être reprises d'une voix à l'autre et répétées dans les plus divers contextes verticaux.

Un cas particulier est celui des formules finales, résultant de l'action combinée des facteurs horizontaux et verticaux dans le cadre du mouvement obligatoire des cadences. Dans de telles formules, trois facteurs participent : la succession mélodique des sons de chaque voix ; les rapports entre les lignes mélodiques superposées et les rapports fonctionnels entre les accords. En

conséquence, elles engagent simultanément plusieurs voix, ce qui justifie leur dénomination de „formules mélodiques complexes”. (Chapitres X–XI).

Dans l'organisation de la ligne mélodique palestrinienne, un principe fondamental est celui du groupement asymétrique de ses éléments constitutifs. Sur le même principe est fondée aussi l'architecture polyphonique, dont la diversité résulte autant du caractère des lignes mélodiques, que de la manière dont elles se superposent.

La conséquence de cette qualité de la polyphonie palestrinienne est une variété et asymétrie du discours musical, présentes dans une égale mesure tant sur le plan horizontal de chaque ligne mélodique, que sur le plan vertical de l'entière structure contrapunctique. Cette particularité d'organisation, nommée par l'auteur „structure en mosaïque”, est conforme au principe de création spécifique à la Renaissance – celui de construire l'œuvre d'art par des détails minutieusement ciselés et intégrés dans un tout unitaire. (Chapitre XII).

L'étude de la mélodie palestrinienne apporte une importante contribution dans l'éclaircissement du processus d'élaboration d'un art de rare finesse et perfection.

## Summary

Several facts justify the systematic study of the Palestrina melody:

- the linear character of the polyphonic texture, conferring an important role to the melodic element;
- the quite exceptional unity and severity of the style, enabling us to establish precisely the coordinates of the melodic factor;
- the presence in the melody of the essential features of his style.

Palestrina's work, forgotten for two hundred years after his death, was rediscovered only the last century. Its circulation has enabled the musicologists of our century to undertake serious researches, owing to which the Palestrina style, for a long time considered only as a starting point for the teaching of counterpoint, could be situated in the center of the Renaissance classicism, as a synthesis of the musical thinking of the preceding centuries and, at the same time, as a foundation of the subsequent development of European music.

Some attributes of the Renaissance polyphony and the Palestrina style as linear character of polyphony texture, modal character alien to the vertical rigidity of the tonality, free rhythm of melodic lines, situated outside the action of the metric factor, structural asymmetry and continuous flow, the notion of recapitulation being ignored, represent elements which have an echo in the musical thinking of our time. (Chapter I–II)

The Palestrina melody originates in the Gregorian monody, whose features it borrows, adapting them to the new conditions created by the integration of the melody into the polyphony structure. (Chapter III)

The framework in which the Palestrina melody evolves is that of medieval diatonic modes, within which appear, following the polyphony integration, elements of the tonal function, especially

under the form of leading-tones and authentic final cadences. At the same time, due to the inflexions produced by the closes of phrases on different degrees employing leading-tones, the polyphonic modes make use of an increased number of sounds, as against that of the monodic modes. (Chapter IV).

The succession of intervals mainly in stepwise progression, with skips cautiously used and with the exclusiveness of diatonic intervals, achieves a melodic line of an extreme cantability. (Chapter V)

The integration of the sound durations occurs according to rules equally severe, for the purpose of achieving a most balanced melody. (Chapter VI)

Besides the modal framework and intervals, the Palestrina melody inherits from the Gregorian one a highly characteristic feature, namely the free rhythmical organization, consisting essentially of the irregular succession of duple and triple groupings of beats. The mensural and polyphonic character of the Palestrina melody adds to the complexity of the free rhythm, because – in comparison with the duple and triple groupings of simple beats of the nonmensural music, determined by the accents of Latin prose – a greater diversity of the rhythmic contour is obtained by the disposition of durations resulting from the subdivision of beats. On the other side, simultaneously with the irregular groupings of the free melodic rhythm, there appear on a secondary plane metric pulsation, serving as props to the polyphony edifice. (Chapter VII)

From the morphological point of view, the melodic line of Palestrina, like the Gregorian – is subordinated to the form of the literary text, which generates, both on a horizontal and vertical plane, various melodic phrases, whose unity in polyphonic structure is achieved by imitation. The musical form of the epoch, the motet, is founded on the principle of the succession of the musical phrases, corresponding to the literary ones. (Chapter VIII)

Studying the general configuration of the Palestrina melody from the point of view of sound pitch and duration, the author describes certain particular melodic types. They are based on the ascending-descending melodic arch, resembling that of the Gregorian melody. By modifying the ascending segment, the descending segment or the summit of the arch, by eliminating one

of them or by inverting their succession, results in different types of melodic curves. The succession of durations is sometimes concordant, from the point of view of tension to that of the melodic arch and at other times occurs some dissociations. (Chapter IX)

The Palestrina melody comprises numerous formulas. Some are derived from the old Gregorian modal-monodic patterns, others result from the many restrictions imposed in the succession of intervals and durations. The author attaches a peculiar importance to some melodic formulas, resulting from the action of the vertical – harmonic factor. They appeared, in all likelihood, around certain sounds of the melodic line, which produced dissonances from the harmonic point of view. The strict treatment of dissonances obliged the melodic line to perform different windings, which, by their recurrence, crystallized into melodic formulas, with their own existence, independent of their initial attribution connected with the resolution of dissonance (formulas with passing notes, broderie, cambiata, anticipation and syncopation). Getting autonomous, these formulas appeared in the most varied; circumstances, producing different vertical relations, sometimes consonant and sometimes dissonant. In the individualization and crystallization of these formulas, a role was certainly played by the imitative technique, owing to which they were changed from one part to another and repeated in the most varied vertical contexts.

An important category of formulas consists of closing formulas, resulting from the combined action of horizontal and vertical factors in the strict evolution of cadences. In such formulas, three factors participate: the melodic succession of the sounds of each part; the relations between the superposed melodic lines; the functional chordal relations. Accordingly, they simultaneously engage several voices, which justify their denomination of „complex melodic formulas”. (Chapters X–XI)

In the organization of the Palestrina melodic line, one of the basic principles is the asymmetrical grouping of its constituent elements. On the same principle is also based the polyphonic architecture, whose diversity results both from the character of the melodic lines and from the way they are superposed. The consequence of this property of the Palestrina polyphony is a variety and asymmetry of the musical material, equally present on

the horizontal plane of each melodic line as on the vertical plane of the whole contrapuntal structure. This peculiarity of organization, called by the author “structure in mosaic” is in accordance with the principle of creation typical of the Renaissance to build the work of art out of details minutely chiseled and integrated in an unitary whole. (Chapter XII)

The study of the Palestrina melody brings an important contribution to the understanding of the process of creating a highly refined and perfect art.

## Auszug

Ein systematisches Studium der Melodik Palestrinas ist aus mehreren Gründen gerechtfertigt:

– durch die Linearität des polyphonen Satzes, die dem melodischen Faktor eine zentrale Rolle zuweist;

– durch die außergewöhnliche Einheit und Strenge des Stils, welche eine präzise Bestimmung der melodischen Parameter ermöglicht;

– durch das Vorhandensein wesentlicher stilistischer Merkmale, die die Palestrina-Melodik charakterisieren.

Das Werk Palestrinas, das zwei Jahrhunderte nach seinem Tod in Vergessenheit geraten war, wurde erst im 19. Jahrhundert wiederentdeckt. Seine erneute Verbreitung ermöglichte der Musikwissenschaft unserer Zeit eine eingehende Auseinandersetzung. Auf Grundlage dieser Analysen – der Stil Palestrinas galt lange Zeit lediglich als Ausgangspunkt für den Kontrapunktunterricht – konnte seine Musik im Zentrum des Renaissance-Klassizismus verortet werden: als Synthese der musikalischen Denkweise früherer Jahrhunderte und zugleich als Fundament für die weitere Entwicklung der europäischen Musik.

Einige Merkmale der Renaissancemusik und des Palestrina-Stils – wie die Linearität des polyphonen Satzes, der modale Charakter, der der vertikalen Starrheit des funktionalen Tonalitätsprinzips fremd ist, der freie Rhythmus der melodischen Linien außerhalb metrischer Bindung, strukturelle Asymmetrie sowie ein kontinuierlicher melodischer Fluss ohne Wiederholungen – haben in der musikalischen Denkweise unseres Jahrhunderts Widerhall gefunden. (Kap. I–II)

Die Melodik Palestrinas hat ihren Ursprung in der gregorianischen Monodie, deren Merkmale sie übernimmt und an die neuen Bedingungen, die durch ihre Einbindung in die polyphone Struktur entstehen, anpasst. (Kap. III)

Der Rahmen, in dem sich die Melodik Palestrinas entfaltet,

wird von den mittelalterlichen diatonischen Kirchentönen gebildet. Innerhalb dieser Tonräume erscheinen – durch ihre Aufnahme in die polyphone Textur – Elemente funktionaler Harmonik, insbesondere Leittöne und authentische Schlusskadenzen. Die in der Polyphonie verwendeten Modi umfassen mehr Töne als die der Monodie, was auf melodische Abschlüsse auf verschiedenen Tonstufen mit eingefügten Leittönen zurückzuführen ist. (Kap. IV)

Der vokale Charakter der Palestrina-Stimmführung ergibt sich aus der fast ausschließlichen Verwendung von Sekundsritten, aus sehr vorsichtigen, seltenen Sprüngen und aus dem Verzicht auf chromatische oder übermäßige Intervalle. (Kap. V)

Die Gestaltung der Notenwerte folgt strengen Regeln, was zu einer äußerst ausgewogenen Melodik führt. (Kap. VI)

Palestrinas Melodik übernimmt von der Gregorianik neben dem modalen Rahmen und der Intervallstruktur ein besonders charakteristisches Merkmal: die freie rhythmische Organisation, die vor allem aus der unregelmäßigen Folge binärer und ternärer Zeiteinheiten entsteht. Der freie Rhythmus Palestrinas wird durch Mensuration und Polyphonie erweitert. Im Vergleich zur ungemessenen Musik, in der rhythmische Gruppierungen durch Akzente der lateinischen Sprache bestimmt werden, entsteht hier durch Kombination unterteilter Notenwerte eine weitaus größere rhythmische Vielfalt. Daneben treten metrische Impulse in den Hintergrund, die als strukturelle Stützen innerhalb der Polyphonie fungieren. (Kap. VII)

Morphologisch ist Palestrinas Melodielinie – ebenso wie die der Gregorianik – dem Verlauf des Textes untergeordnet. Daraus entstehen sowohl in der Horizontalen als auch in der Vertikalen verschiedene melodische Phrasen, deren Einheit innerhalb des polyphonen Gefüges durch Imitation gewährleistet wird. Die wichtigste musikalische Form der Epoche, das Motett, beruht auf der Aneinanderreihung musikalischer Phrasen, die der Gliederung des Textes entsprechen. (Kap. VIII)

Der Autor beschreibt verschiedene charakteristische Melodietypen, indem er Tonhöhen und -dauern analysiert. Wie beim gregorianischen Choral liegt auch hier ein auf- und absteigender Melodiebogen zugrunde. Durch Veränderung des

aufsteigenden oder absteigenden Segments, durch das Weglassen eines Abschnitts oder durch Umkehrung der Reihenfolge entstehen zahlreiche Varianten. Die Notenwertfolge kann der Spannung des Melodiebogens entsprechen oder in unterschiedlicher Weise davon abweichen. (Kap. IX)

Palestrinas Melodik enthält zahlreiche Formeln. Einige davon stammen von alten gregorianischen Formeln ab, andere resultieren aus bestimmten Einschränkungen bezüglich der Intervall- und Rhythmusgestaltung. Der Autor hebt besonders jene melodischen Formeln hervor, die ihren Ursprung in der vertikalen (harmonischen) Struktur haben. Diese entstanden wahrscheinlich an Stellen, an denen die Melodielinie dissonante Töne erzeugte. Die strenge Behandlung der Dissonanz führte zu bestimmten Wendungen, die sich durch häufige Wiederholung zu eigenständigen melodischen Formeln entwickelten – etwa Durchgangsnoten, Wechselnoten, Vorhalte, Cambiata und Synkopen.

Einmal verselbständigt, erscheinen diese Formeln in unterschiedlichsten Kontexten und erzeugen teils konsonante, teils dissonante Akkorde. Bemerkenswert ist, dass die Regeln zur Behandlung von Dissonanzen auch dann angewendet werden, wenn daraus konsonante Akkorde resultieren, was auf ihren harmonischen Ursprung hinweist. Die Imitationstechnik spielte bei der Festigung und Übertragung dieser Formeln eine bedeutende Rolle, indem sie zwischen den Stimmen zirkulierten und in verschiedenen vertikalen Kombinationen auftraten.

Eine wichtige Kategorie bilden die Schlussformeln, die durch die Kombination horizontaler und vertikaler Faktoren im Rahmen obligatorischer Kadenz entstehen. Sie beruhen auf:

- der melodischen Tonfolge jeder Stimme;
- dem Verhältnis zwischen den Stimmen;
- der funktionalen Harmonik.

Da in einer Schlusskadenz mehrere Stimmen simultan agieren, ist es gerechtfertigt, von komplexen melodischen Formeln zu sprechen. (Kap. X–XI)

Ein zentrales Prinzip in der Gestaltung der Palestrina-Melodie ist die asymmetrische Gruppierung ihrer Bestandteile. Auf diesem

Prinzip basiert auch der Aufbau des polyphonen Satzes, dessen Vielfalt sich sowohl aus dem Charakter der einzelnen Linien als auch aus deren Überlagerung ergibt.

Diese Struktur führt zu einer musikalischen Substanz, die sowohl auf horizontaler als auch auf vertikaler Ebene durch Asymmetrie und Vielfalt geprägt ist. Diese Besonderheit, vom Autor als „Mosaikstruktur“ bezeichnet, entspricht dem Renaissance-Ideal, das Kunstwerk aus fein ausgearbeiteten Details zu einem harmonischen Ganzen zu formen. (Kap. XII)

Die Auseinandersetzung mit Palestrinas Melodik trägt wesentlich zum Verständnis eines hochentwickelten, vollkommenen musikalischen Kunstschaffens bei.