

Knud Jeppesen

CONTRAPUNCTUL
TRATAT DE POLIFONIE VOCALĂ CLASICĂ

PREVIZUALIZARE

GRAFOART

CUPRINS

Prefață	6
I. PREMISELE	13
1. Scurt istoric al teoriei contrapunctului	15
2. Notația	56
3. Modurile bisericești	61
4. Melodia	81
5. Complexul armonic	96
II. Exerciții contrapunctice	103
1. Scriitura la două voci	107
Specia I.	107
Specia II	112
Specia III	116
Specia IV	128
Specia V	132
Scriitura liberă la două voci	146
Imitația la două voci	157
2. Scriitura la trei voci	167
Specia I.	167
Specia II	170
Specia III	172
Specia IV	177
Specia V	183
Imitația la trei voci	186

3. Scriitura la patru voci	189
Specia I.	189
Specia II	190
Specia III	191
Specia IV	194
Specia V	197
Imitația la patru voci	199
4. Scriitura la mai mult de patru voci (plurifonică) .	201
5. Canonul	214
6. Motetul	219
7. Misa	228
ANEXA.	239
Fuga vocală	241
Contrapunctul dublu și multiplu	255
Recapitularea principalelor reguli contrapunctice	261
Melodia.	261
Intervalele consonante	262
Intervalele disonante	263
Index de nume	266

PREVIZUALIZARE

I. Premisele

1. SCURT ISTORIC AL TEORIEI CONTRAPUNCTULUI

Cuvîntul contrapunct după unele supoziții ar fi apărut la începutul secolului XIV și ar fi fost derivat din *punctus contra punctum*, punct contra punct (ceea ce înseamnă notă contra notă).

Folosind această expresie în zilele noastre, o asociem unei noțiuni mult mai concrete, mult mai precis delimitate decît în trecut. Pentru Evul mediu, ca și pentru o perioadă a epocii mai noi, contrapunctul era pur și simplu echivalentul muzicii polifonice. Contemporană dimpotrivă concep contrapunctul ca un anumit stil între alte varietăți polifonice fiindu-le atît de obișnuit să opună peste tot polifonia omofoniei, întocmai cum opun noțiunea didactică de contrapunct aceleia de armonie, considerată ca noțiune contrară. Pentru noi muzica se împarte în două grupe mari : *polifonia*, în care desfășurările principale ni se relevă simultan, prin intermediul liniilor melodice, deci în dimensiunea orizontală și *omofonia*, în cadrul căreia esențialul se desfășoară în sens vertical.

Aceste două stiluri sau categorii de receptare muzicală se deosebesc mai cu seamă prin raportul lor față de acorduri. În domeniul științei armoniei, acordurile sînt pre-existente, elemente date, care nu necesită nici un fel de calcule imuabile și din ale căror relații de înrudire și stări tensionale interioare sîntem obligați a căuta legile după care trebuie tratate. Altfel se prezintă lucrurile în cazul contrapunctului. Aici nu pornim de la acorduri, ci de la linii. Acordurile sînt în cazul acesta consecințele mai multor linii care sună împreună — deci rezultat și nu premisă. Dar și aici, ca pretutindeni unde este vorba de artă, există un revers : avem de atins un *lucru dat*, însă trebuie să avem grijă, pe de altă parte, să nu neglijăm altele, greu de îmbinat cu acel lucru dat. Este necesar să realizăm melodii frumoase și independente la toate vocile dar

atitudine începe să capete, de-acum înainte, o *orientare mai pozitivă*. Sonoritatea luată ca atare devine un factor de care se ține seama cu grijă, iar între elementele melodice și cele armonice intervine o stare tensională înlăuntrul căreia preponderența aparține deocamdată melodicului, poziție care va diminua treptat în decursul secolului XV; în felul acesta, echilibrul dintre factorii omofoni și cei polifoni în stilul palestrinian va fi posibil de-abia după noi afluențe de ordin armonico-verticale (de data aceasta, pare-se, prin *frottola*, formă muzicală populară a începutului de secol XVI, în Italia). De-a lungul secolului XV se dezvoltă și se statornicește arta polifonică; încă de la jumătatea secolului putem vorbi de o muzică dominată, din punct de vedere spiritual, de un sens mai nou, și în care factorul întâmplării — dușmanul cel mai primejdios însă nu întotdeauna evident din prima clipă) al oricărei arte — fusese respins cu vigoare. Acuma se ridică primii compozitori mari, a căror artă ne este accesibilă nouă, oamenilor de azi, fără alte premise de ordin estetic. Sînt maeștri ca Dunstable, Dufay, Binchois, Ockeghem și Busnois, precum și — în strînsă legătură cu practica acestor muzicieni — primul mare teoretician în sensul mai modern, flamandul Johannes de Verwere, sau — după numele său latinizat — Tinctoris.

Acest Tinctoris, trăind la Neapole, unde deținea funcția de dirijor al capelei de la curtea lui Ferdinand I, a scris printre altele (în anul 1477) un *Liber de arte contrapuncti* [*Manual de contrapunct*]. Asemenea celei mai mari părți a literaturii de teorie muzicală a timpului, dizertația aceasta este redactată în limba latină; introducerea, sub forma unei celebre *prefețe* adresată regelui Ferdinand, are cam următorul text: „Înainte de a mă apuca să scriu, m-am străduit să-mi însușesc cuvenitele cunoștințe în diversele lucruri aparținînd muzicii, fie ascultîndu-i pe alții, fie prin proprie citire și muncă neobosită. Nu voi scrie, totuși, cu scopul de a-mi strînge onoruri, ci spre binele acelor care doresc să studieze muzica, precum și cu scopul de a nu duce cu mine în mormînt talentul cu care m-a hărăzit Cel de sus. Astfel mi-am propus să scriu cîte ceva și despre contrapunct — care se alcătuieste din consonanțe plăcute la sunet — spre cînstirea lui Dumnezeu și întru folosul acelor care năzuiesc la măiestrie în această minunată artă. Înainte de a purcede la lucru, nu voiesc însă să ascund că am studiat ceea ce gîndesc filozofii vechi, ca Platon și Pitagora, precum și urmașii acestora, Cicero, Macrobius, Boetius și Isidor, despre armonia sferelor. Întrucît am constatat că învățăturile lor diferă foarte mult una de cealaltă, m-am adresat lui Aristotel și filozofilor mai noi; și nimeni nu mă va face să cred că prin mișcarea corpurilor cerești s-ar naște consonanțe, căci acestea pot fi provocate doar prin instrumente pămîntești. Muzicienii vechi — Platon, Pitagora, Nichomachos, Aristoxenos, Architas, Ptolemeu și mulți alții, ba chiar și Boetius — se ocupă mult de consonanțe și totuși ne este cu totul necunoscut felul în care au reușit să le rînduiască și să le îmbine. Dacă ar fi să mă refer la toate cîte le-am văzut și învățat, ar trebui să mărturisesc că mi-au parvenit unele compoziții vechi, aparținînd unor maeștri

Regula 4: Contrapunctul trebuie să se mențină într-un mers treptat din punct de vedere melodic, chiar dacă tenorul prezintă salturi mari.

Regula 5: Cadențele situate deasupra unui sunet, fie acesta mai acut sau mai grav, nu trebuie să stînjenească desfășurarea melodiei.

Regula 6: Nu este permisă *redicta* (respectiv repetarea aceleiași inflexiuni melodice) deasupra unui *cantus firmus* cu note de valoare egală, cu atât mai puțin cînd *cantus firmus* cuprinde, el însuși, o asemenea repetare. Acest lucru este valabil și pentru compozițiile scrise, deși asemenea inflexiuni se folosesc cîteodată pentru imitarea efectelor de clopote sau corni.

Regula 7: Va trebui să ne ferim de succesiunea prea apropiată a două formule de încheiere pe același sunet deasupra unui *cantus firmus* cu note egale. Ca atare, compozitorii ar trebui să folosească doar în cazuri extreme acele *cantus firmus* care tind către inflexiuni de tipul *redicta*.

Regula 8: Trebuie să ne străduim să realizăm varietate și alternare în contrapunctare, modificînd metrica, folosind cînd sincope, cînd imitații etc.; va trebui totuși să ținem seama că un simplu *chanson* nu conține mijloace atît de variate ca *motetul*, iar acesta — la rîndul său — nu va utiliza mijloacele pe care le folosește *misa*.

În linii mari, tratatul de contrapunct al lui Tinctoris poate fi considerat drept o realizare strălucită pentru timpul său, drept rezultat al unei gândiri libere și proprii. Ne vorbește un muzician care stăpînește tehnica muzicală cea mai avansată a epocii sale, reușind să sesizeze întotdeauna laturile ei esențiale; este vorba de artistul și practicianul a cărui vorbire simplă și obiectivă este în mod fericit ferită întotdeauna de retorica complicată și confuză a celor mai multe lucrări teoretice ale timpului. Faptul că Tinctoris se ocupă în cea mai mare măsură de probleme de armonie se explică desigur — după cum s-a arătat — prin concepția și înclinațiile generale ale secolului XV. Firește că lucrurile devin funeste atunci cînd un astfel de mod de prezentare este păstrat și transmis unei epoci ulterioare, înstrăinată de gîndirea liniară. În general, rămînerea unilaterală la elementul secundar (armonia — N.tr.) este primejdioasă, căci prin aceasta riscăm să omitem principalul; nu putem să nu remarcăm această deficiență la o mare parte din literatura contrapunctică bazată pe Tinctoris, și care preia — fără spirit critic — învățătura acestuia.

O dată cu secolul XVI apare perioada de înflorire a *polifoniei corale*. Această artă, cultivată de-a lungul secolelor trecute în mod frecvent de către englezi, francezi și olandezi, se strămută acum în Italia, unde — datorită creației pregătitoare a unor mari maeștri, mai cu seamă Josquin des Prés — ea atinge apogeul prin școala romană, prin Palestrina și discipolii acestuia, sau prin maeștrii de altă naționalitate (de pildă spaniolii Morales și Victoria sau olandezul Orlandus Lassus) care au învățat în Italia — țara în care se va deplasa, în decursul secolelor următoare, centrul de gravitate al muzicii.

Cercetînd arta acestui moment de apogeu, situat între anii 1560 și 1590, și comparînd-o cu muzica din ultimele decenii ale secolului XV

Pe cînd secolele XIII și XIV (deci *Ars antiqua* și cea mai mare parte a perioadei *Ars nova*) adoptă exclusiv această atitudine cu totul negativă față de disonanță, deja în secolul XV lucrurile se schimbă; disonanța provenită prin sincopă (respectiv *întîrzierea*), este cu timpul atît de mult aplicată în astfel de cazuri, încît ea apare, în mod evident, ca un efect conștient. Teoretic ea este dezbatută — probabil pentru prima oară — de către Guilelmus Monachus, un călugăr al cărui tratat intitulat *De praeceptis artis musicae et practice compendiosus libellus* [*Manual de reguli și aplicații practice ale artei muzicale*¹] conține numeroase exemple de independență și inedit.

Guilelmus își începe tratatul cu o sinteză a diferitelor valori de note precum și a complicatelor proporții și feluri de măsuri ale timpului acela, trecînd apoi la discutarea manierei componistice a englezilor, a *faux-bourdonului* (în terminologie modernă: o scriitură în acorduri de sextă paralele). Urmează un capitol despre contrapunctul la englezi și francezi, care începe cu o privire de ansamblu a diferitelor consonanțe (terțele și sextele aparțin consonanțelor imperfecte) și, în sfîrșit, un număr de nouă *reguli de contrapunct*. Dintre acestea, numai penultima prezintă un interes deosebit: „Deși am enumerat doar 12 consonanțe (atît perfecte cît și imperfecte), nimic nu ne poate împiedica să folosim și disonanțe — potrivit obiceiurilor din ultimul timp. Așa de pildă, *secunda*, conferă dulceață terței de jos, sau *septima* și *cvarta* face același lucru în cazul sextei și terței de sus — iar aceasta din urmă, conform unui nou procedeu, îndulcește, la rîndul ei, *cvinta*“. Atît în ce privește pe Guilelmus! Ce-i drept, el nu pomenește un singur cuvînt, nu face aluzie la disonanța prin sincopă, la întîrziere; totuși, nu poate exista nici un fel de dubiu: pe de o parte, exemplificările conținute în tratat ne arată faptul că Guilelmus era familiarizat tocmai cu aceste forme de tratare a disonanțelor, pe de altă parte, regulile pe care le indică coincid atît de bine cu principiile pe care le găsim aplicate în practică, încît — faptic vorbind — lucrurile sînt pe deplin lămurite. Deci dacă se spune că *secunda* trebuie rezolvată la *terța de jos* (ceea ce reprezintă, firește, o exprimare cam greoaie pentru a arăta că disonanța trebuie să se găsească, în acest caz, în vocea inferioară), și dacă se spune de asemenea că *septima* trebuie rezolvată la *sexta* iar *cvarta* la *terța de sus* (în acest din urmă caz, deci, disonanța trebuie plasată în vocea superioară), atunci înseamnă că au fost menționate cele mai bune forme de rezolvare ale disonanțelor reale, care erau totodată și cele mai uzuale, după cum o confirmă practica din secolele XV și XVI. Dacă acest fragment s-ar fi referit la disonanțele de trecere, atunci ar fi fost inutilă o expunere atît de amănunțită a intervalelor de rezolvare; căci *secunda* în pasaj poate rezolva la fel de bine la unison ca și la *terță*, *cvarta* — la fel de bine la *cvintă* ca și la *terță* etc., după cum sensul mișcării este suitor sau coborîtor. O deosebită semnificație psihologică are expresia cu care Guilelmus argumentează folosirea disonanțelor prin sincopă, vorbind de „dulceața“ pe care o conferă consonanței următoare. Acest lucru ne arată că oamenii

¹ Coussemaeker — *Scriptores*, Vol. III, pag. 273 și urm.

seamă ai timpului, ca de exemplu la Zarlino, în timp ce lucrările teoretice ale secolului premergător nu aminteau nimic în această privință; este vorba tocmai de o trăsătură tipică a secolului XVI.

Dacă facem abstracție de încercările ratate ale lui Vicentino de a introduce cromatismul și enarmonia, vedem că prezintă totuși multe lucrări de valoare și inedite. El amestecă însă — într-un mod extrem de confuz și nesistematic — fapte arhicunoscute cu constatări noi, încît face ca lucrarea să capete un aspect destul de nesatisfăcător. Cu toate acestea, cartea conține destule lucruri de spirit și corespunzătoare totodată, spre a ni-l arăta pe Vicentino drept un teoretician intuitiv și un cunoscător rafinat nu numai al muzicii contemporane lui, dar și al artei trecutului. Curioasă este mai cu seamă înclinația sa către istorie, predilecție care ține de raritate pentru epoca aceea care nu se interesa aproape de loc de factorul genetic. Din explicațiile sale privind disonanțele de pasaj, sau *dissonanze sciolte* (disonanțe libere) după cum le numea el, reiese această înclinație — căci iată ce spune: „Cîitorul știe, poate, că în muzică se fac din timp în timp anumite progrese; se poate observa în compozițiile de modă veche, că autorii opuneau disonanțele de trecere cu note întregi unei *brevis* (două note întregi); că prima notă trebuie să fie consonantă pe timpul tare al măsurii, în timp ce a doua era disonantă. Ulterior, această duritate a fost resimțită ca fiind prea lungă, renunțîndu-se la o atare manieră de scriitură; pentru a răni mai puțin urechea, s-au folosit numai doimi — prima fiind consonantă pe timpul tare, a doua, disonantă pe timpul slab — procedeu care a fost menținut cîtva timp. Astăzi nu se mai practică, întrucît doimea în chip de disonanță se face prea mult auzită; și nu numai ea: chiar pătrimea are un efect prea tăios ca disonanță, atunci cînd nu este folosită cum trebuie. Ca atare, noi obișnuim să scriem doar pătrimi și optimi ca disonanțe“.

Vicentino redă aici informații istorice cu totul exacte — atît doar că greșește, atunci cînd afirmă că disonanța de doime ar fi fost cu totul exclusă din muzica timpului său. Este însă adevărat faptul că ea trecuse întrucîtva pe planul al doilea, în comparație cu timpurile mai vechi, și că pătrimile apăreau mult mai frecvent ca disonanțe. Și în privința întirzierilor, Vicentino face unele observații extrem de precise și potrivite. El pomenește de trei forme de sincopă: *maggiore*, atunci cînd sincopa este *brevis*, *minore*, atunci cînd are valoarea unei note întregi, și *minima*, cu durată unei doimi. Toate formele de disonanțe prin sincopă trebuiau rezolvate printr-un mers de secundă coborîtoare, urmîndu-i — pe cît posibil — o consonanță imperfectă, întrucît — după cum scrie Vicentino — natura nu agreează nici un fel de extreme, preferînd calea de mijloc; o consonanță perfectă ar constitui un contrast prea violent față de disonanța premergătoare. În afară de aceasta, Vicentino stabilește și regula judicioasă după care sunetul de rezolvare trebuie să aibe întotdeauna jumătate din valoarea sincopei. Se pot folosi și sincopă fără disonanță, însă în asemenea cazuri trebuie evitate sincopăle simultane la toate vocile; în acest fel nici nu s-ar realiza impresia efectivă de sincopare. Din două pătrimi treplat coborîtoare ce urmează după o doime accentuată (indiferent dacă doimea este sincopată sau nu) prima pătrime

mai adaugă și faptul că tendința către expresivitate și subiectivism — predominantă în *cinquecento*, și conferindu-i o amprentă individuală în comparație cu epoca premergătoare — este destul de puternic străbătută de tendințele opuse, către obiectivism, către elementele universal-valabile.

Secolul XVI vădește o oarecare predilecție pentru conceptul estetic de *musica communa*, noțiune greu traductibilă; ea s-ar putea explica, cu aproximație, astfel: muzică în general accesibilă avînd respectul regulii — poate chiar academică. Secolul XVI preferă claritatea, simplitatea, firescul. El dorește ordine, respect față de reguli, structuri clare și cît mai puține elemente de prisos. Stilul gotic al Evului mediu, fantastic și complicat, nu a fost supus desigur unei critici mai necruțătoare ca aceea a secolului XVI. Este secolul care are prea puțină înțelegere pentru lucrurile originale care după concepțiile moderne de influență romantică, sînt strîns legate de definiția geniului. Idealul compozitorilor era acela de a-și concretiza arta în așa fel ca ea să fie înțeleasă și apreciată de cîtîi mai mulți, cu putință¹.

Nu este deci de mirare că Palestrina a apărut, ca o culme, tocmai într-o epocă dominată de o astfel de concepție. Pe drept cuvînt l-a numit posteritatea drept „cel mai mare imitator al naturii“; din toate lucrările sale răzbate o naturalitate genială, un simț nealterat pentru expresivitatea unică, general accesibilă — într-un cuvînt, expresivitatea clasică. Artă sa dorește generalul și se axează pe bucuria profundă pe care i-o dă desfășurarea și împlinirea regulilor. Ea se preocupă prea puțin de nou — vechiul îi este veșnic nou. Natura sa înseamnă profunzime în timp ce experimentul în vederea lărgirii mijloacelor de expresie îi este străin. Ea este expresia desăvîrșită și genială a conceptului de *musica communa*, a acelei tendințe din sinul muzicii secolului XVI, apropiate epocii premergătoare, fiind — în felul ei — un factor la fel de caracteristic al timpului ca și a tendinței spre expresivitate, de orientare ceva mai progresistă denumită *la musica reservata* (nume pe care i l-a dat pe la jumătatea secolului, olandezul Coclicus).

Dacă vrem să ne dăm seama cum era înțeleasă de către teoreticieni această *musica communa* sau cu alte cuvînte, stilul palestrinian, acea scriitură universal practică a timpului, va trebui să ținem seama de o mulțime de păreri derutante. Comparînd regulile stabilite pur nume-

¹ Semnificativă pentru această concepție este o scrisoare de la începutul secolului XVI, scrisă de un oarecare Gian în slujba ducelui Ercole Este de Ferrara. El relatează următoarele despre doi din cei mai mari compozitori ai secolului, și anume Josquin des Pres și Heinrich Isaac: „Doresc să atrag atenția Alteței Voastre, că Isaac cîntărețul a fost la Ferrara și a compus un motet pe tema: *La mi la sol la si la mi*, piesa fiind foarte reușită și pe care a terminat-o în două zile. Din aceasta nu se poate conchide, ce-i drept, altceva decît că lucrează foarte repede; dar el compune astfel încît să placă oamenilor ... Găsesc că ar fi mai nimerit să servească Alteței Voastre, decît Josquin, întrucît are o manieră accesibilă și scrie lucruri mai noi. Este însă adevărat că Josquin compune mai bine; însă el procedează după capul și placul său, și nu după dorința oamenilor“. După criteriile noastre de apreciere actuale, Josquin este fără îndoială mai dotat, ca geniu, decît Isaac. Probabil însă că Isaac — judecînd după scrisoare — corespundea mult mai bine concepțiilor pe care le avea lumea despre geniu în secolul XVI.

rile ce le conține. Nu surprinde de loc ceea ce spune Zarlino, ca și *teoreticienii ulteriori*, despre relațiile melodice mai rafinate. Ei se limitează, de regulă, la lucruri mai generale, ca de pildă afirmația lui Zarlino că vocile trebuie să se miște liniștit și treptat deoarece frumusețea compoziției se bazează în cea mai mare măsură pe aceasta. Cerința unui *mers treptat* se motivează cel mai adesea prin cantabilitatea mai ușoară pe care o implică. Așa de pildă, Artusi spune că melodiile trebuie să se miște pe cât posibil treptat întrucît lucrul acesta ar fi natural și totodată comod pentru cîntăreț; de asemenea, într-o lucrare de contrapunct intitulată *Dialogo del Don Pietro Pontio Parmigiano* din anul 1595 (alcătuită, după obiceiul vremii, sub formă de dialog între profesor și discipol), elevul întreabă: „în ce fel trebuie procedat pentru a da posibilitate cîntăreților să execute cu ușurință și cu plăcere ceea ce se compune?” La care maestrul răspunde: „Trebuie să facem vocile să se miște, treptat, iar la trecerile de la o armonie la alta — prin intervale reglementare și bine proporționate“. Și Artusi urmărește acest raționament atunci cînd interzice mersul cromatic, întrucît acesta provoacă dificultăți cîntărețului. Ce-i drept, o asemenea motivare a principiilor este acceptabilă, dată fiind maniera prin excelență vocală a artei din acea epocă — însă ea este totuși grevată de o anumită superficialitate. Stricta insistență pentru o conducere cît mai netedă și treptată a vocilor, își are fără îndoială cauza într-un mobil mai degrabă psihologic decît practic, fiind probabil legat, pe de o parte, cu puternica tendință către simplitate și firesc, specifică aceluși secol, pe de alta cu o străduință inconștientă care încearcă să întărească momentul polifonic în opoziție cu cel acordic — care, la rîndul său, își cucerește o valabilitate tot mai mare în decursul secolului.

Dacă ne îndreptăm privirile spre *felul de tratare a disonanțelor*, vom observa cu uimire că ele sînt concepute încă, în linii mari, drept ornamentații pentru consonanțe. Este caracteristic ceea ce spune Zarlino în această privință: „Deși orice compoziție, orice contrapunct — într-un cuvînt, orice armonie — este alcătuită în primul rînd din consonanțe, se folosesc totodată nu mai puțin și disonanțe, în mod cu totul secundar și ocazional (*per accidente*) cu scopul de a stimula frumusețea și ornamentația; aceste disonanțe, deși sună destul de neplăcut atunci cînd se află singure, devin nu numai suportabile, dar de-a dreptul desfătătoare și plăcute pentru ureche, atunci cînd sînt incorporate într-un fel adecvat și conform regulilor. Aceste disonanțe oferă muzicianului, printre altele, două avantaje de mare însemnătate, și anume: întii faptul că se poate trece, cu ajutorul unei disonanțe, de la o consonanță la alta; al doilea avantaj — disonanțele sporesc efectul plăcut al consonanțelor care le urmează, în mod nemijlocit, în așa fel că urechea le sesizează și le distinge cu mai multă plăcere, întocmai precum lumina este incomparabil mai plăcută și dragă ochiului atunci cînd succede întunericul, și precum blîndețea este cu atît mai binefăcătoare și mai dulce atunci cînd urmează amărăciunii. Experiența ne învață că urechea rănită de o disonanță va găsi cu atît mai încîntătoare și mai frumoasă consonanța imediat următoare. Din această cauză, muzicienii vechi

decît unul și același stil, precum și același fel uzual de tratare a consonanțelor și a disonanțelor, iar lucrul acesta este valabil pentru toate lucrările pe care le-au tipărit. Să ne referim de pildă la Palestrina, principele și părintele muzicii, pe care nu-l putem considera în nici un fel drept compozitor deosebit de vechi, și vom observa în stilul său doar puține deosebiri între motetele sale (compoziții bisericești) și madrigalele sale laice.

Și cercetînd cîntecele laice cu texte franceze și flamande, tipărite în decursul anilor 1545, 1546, 1549, 1550 și 1552, și scrise de maeștri ca Crequillon, Janluys, Petit, Jean de Lattre, Baston, Clemens non Papa, Ricourt, Josquin, Adrian, Verdelot și de mulți alți compozitori de diverse națiuni, vom găsi și aici doar puține deosebiri între cîntecele laice și compozițiile bisericești, exceptînd poate una singură, și anume că mișcarea celor dintii devine ceva mai vioaie acolo unde cuvintele sînt vesele și glumete, ca de pildă în cîntecele *La bella Margarita*, *La Giro-metta* și *La Battaglia* de Jannequin și Verdelot. Acolo unde sensul cuvintelor este serios, nu există nici o deosebire — sau aproape nici una — între misele și motetele acestor maeștri și madrigalele lor, în ce privește stilul și tratarea consonanțelor și a disonanțelor. Din toate reiese în mod clar că cei vechi nu cunoșteau decît un *singur* fel de scriitură, un *singur* stil, folosindu-l atît pentru muzica bisericească cît și pentru cea laică. Compozitorii moderni, din contra, dispun de trei stiluri: stilul bisericesc, stilul de cameră și stilul dramatic pentru teatru. Totuși, după cum spuneam, există două feluri de practici (stiluri principale), prima în care muzica este stăpîna cuvîntului, și a doua care face din muzică slujitoarea cuvîntului“.

Atît, în ceea ce privește pe Berardi. Trebuie însă să ne exprimăm mirarea că, în ciuda concepției clare despre deosebirea dintre muzica timpului său și aceea a secolului precedent, reiese totuși constatarea că *regulile de contrapunct* pe care le formulează sînt în realitate aproape exclusiv aceleași pe care le cunoaștem de la teoreticienii secolului XVI și ca atare, au prea puțin comun cu practica nouă de care Berardi pare într-atît de atașat. Lucrul nu este valabil numai pentru Berardi, ci și pentru toți teoreticienii secolului XVII; ei propovăduiesc noul, însă în realitate sînt legați de vechi. Doar în exemplificările lor se mai poate strecura — probabil fără intenție — ici și colo, cite ceva din substanța muzicală a propriului lor timp. Ne aflăm aici în fața unei *contradicții între teorie și practică*, care nu poate fi asemuită cu nimic din istoria muzicii mai vechi sau mai noi. Probabil am accorda prea mare importanță acestei contradicții, dacă am presupune că este conștientă.

Explicația ar putea fi căutată în faptul că teoreticienii secolului XVII ar fi ajuns la concluzia că stilul cel nou — în ciuda celorlalte particularități valoroase ale sale — nu s-ar preta prea bine unor scopuri pedagogice. Să căutăm oare cauza mai curînd în comoditatea umană generală, în inerție, sau în altele asemenea? Teoria contrapunctului își dobîndise o organizare atît de viguroasă în secolul XVI, încît nu putea fi îndepărtată, cu una cu două, fiind capabilă să-și continue eventual existența, un timp carecare, și independent de practică.