

Marțian Negrea

TRATAT  
DE  
CONTRAPUNCT  
ȘI  
FUGĂ

GRAFOART

## C U P R I N S

	<u>Pag.</u>
<i>Prefață de Mihail Jora</i> .....	3
<b>Partea I</b>	
<b>Contrapunctul</b>	
<i>Capitolul I</i>	
Introducere. Noțiuni generale .....	7
Modurile sau gamele medievale (bisericești) .....	9
Compunerea melodiei. Cantus firmus .....	20
<i>Capitolul II</i>	
Contrapunctul la două voci .....	29
Specia I notă contra notă .....	29
Specia II două note contra una .....	34
Specia III trei sau mai multe note contra una .....	40
Specia IV contrapunctul sincopat .....	53
Specia V contrapunctul mixt sau înflorit .....	58
Imitația liberă .....	66
<i>Capitolul III</i>	
Contrapunctul la trei voci .....	75
Specia I .....	75
Specia II .....	77
Specia III .....	79
Specia IV .....	81
Specia V .....	84
Contrapunctul la patru voci .....	90
Motetul .....	94
<i>Capitolul IV</i>	
Contrapunctul la cinci voci .....	122
Contrapunctul la șase voci .....	128
Contrapunctul la șapte voci .....	140
Contrapunctul la opt voci .....	144
Contrapunctul dublu .....	151
Contrapunctul dublu la octavă .....	153
Contrapunctul dublu la decimă .....	155
Contrapunctul dublu la duodecimă .....	157
Fraze de două voci care se pot răsturna .....	159
Contrapunctul triplu și cvadruplu .....	161
Contrapunctele polimorf. ....	164

	Pag.
<i>Capitolul V</i>	
Formele contrapunctice .....	167
Imitația. Canonul .....	167
Basul «ostinato» .....	184
Ciacona și Pasacalia .....	196
Preludiul coral .....	220

## Partea II

### Fuga

<i>Capitolul I</i>	
Introducere. Originea fugii.....	241
Tema sau subiectul fugii .....	243
Răspunsul .....	247
Contrasubiectul fugii .....	255
Contrapunctele libere ale fugii .....	258
Interludiile (episoadele) fugii .....	265
Modulațiile fugii .....	269
Transformările subiectului. Stretto. Pedala .....	270
<i>Capitolul II</i>	
Fuga cu două sau mai multe subiecte .....	279
Fuga vocală .....	285
P o s t f a ț ă .....	291

*Partea I*  
CONTRAPUNCTUL

# CAPITOLUL I

## INTRODUCERE. NOȚIUNI GENERALE

*Contrapunctul* este arta conducerii simultane a mai multor formațiuni melodice, care sînt strîns legate între ele atît din punct de vedere melodic cît și armonic.

Numirea de contrapunct (*punctum contra punctum*) apare cam pe la 1300, în timpul cînd stilul organal al școlii pariziene începe să fie înlocuit cu arta nouă (*ars nova*) a madrigaliștilor florentini. Artă aceasta nu se mai baza pe un *cantus firmus*, ci ea singură își compunea o melodie conducătoare la o voce superioară, sprijinită de o melodie la o voce inferioară și eventual întărită de o a treia melodie, zisă melodie augmentară, plasată între melodia conducătoare superioară și cea inferioară. De asemenea, această artă nouă nu se mai baza pe intervalele de octavă și de cvintă pe care le decretează drept oprite, ci în locul lor ea preferă terțele și sextele, făcînd prin aceasta o apropiere spre sora ei mai tînăra, spre armonie, cu care apoi rămîne în strînsă legătură de colaborare.

Astăzi, prin termenul de contrapunct, se înțelege *contramelodia*; se mai înțelege însă întregul sistem de conducere a vocilor și în sfîrșit prin acest termen se înțelege și felul de polifonie ce s-a dezvoltat din *discantus*.

Contrapunctul formează baza stilului polifonic și cuprinde două părți mari: *a)* contrapunctul sever și *b)* contrapunctul liber.

Contrapunctul sever consemnează o serie întreagă de reguli în care se arată pe de o parte modul de construcție a melodiei, iar pe de altă parte conducerea simultană a mai multor melodii într-o piesă muzicală.

Contrapunctul liber cuprinde așa-numitele forme muzicale contrapunctive.

Studiul contrapunctului se începe totdeauna cu contrapunctul sever.

Regulile contrapunctului sever se referă în primul rînd la valoarea estetică artistică a vocilor omenești. Aceste reguli ne arată ce anume este pentru o voce omenească greu sau ușor de intonat, frumos sau urît, bun sau rău și aceasta nu numai pentru că cel mai vechi și mai nobil mijloc de expresie muzicală este

bine tehnica acestui stil, deoarece ea constituie drumul cel mai scurt și mai sigur pentru realizarea frumoasă a conducerii vocilor corale. Este unanim cunoscut că *niciodată nu s-au compus părți vocale corale mai frumoase și mai ușor de cântat ca în jumătatea a doua a secolului al XVI-lea, ilustrată prin Palestrina și contemporanii săi*. Tot astfel, nu este mai puțin adevărat că formele instrumentale contrapunctice — în special fuga — nu au fost niciodată mai artistic realizate ca pe timpul lui Bach, fie de el însuși, fie de compozitori contemporani cu el. Iată pentru ce trebuie să se cunoască tot atât de bine și tehnica stilului lui Bach, ca pe urmă, învățăturile trase din aceste două stiluri diferite să ne poată îndruma către noul stil al zilelor noastre.

Stilul lui Bach ne este mai apropiat, deoarece majoritatea compozițiilor sale sînt tonale. Cu stilul lui Palestrina, problema este ceva mai complicată, deoarece compozițiile sale sînt toate modale, bazate pe modurile medievale, *la rîndul lor derivate din modurile antice grecești*. Trebuie deci să se cunoască bine diferența dintre muzica tonală și muzica modală. Prin acest studiu se va putea urmări totodată și procesul psihic prin care s-a făcut trecerea de la muzica modală la cea tonală, proces de o importanță covârșitoare, în centrul căruia stă ca o piatră de hotar figura magnifică a lui Johann Sebastian Bach. Viața lui Bach cade tocmai în perioada de trecere de la stilul imitator medieval, care încă nu era perimat, la noul stil ce trebuia să-i ia locul și care era de-abia în faza de dezvoltare. Geniul lui Bach a contopit aceste două stiluri într-o unitate ideală, într-un stil propriu, care în domeniul artei muzicale va rămîne o dovadă vie despre perfecțiunea și culmea la care a putut să se înalțe vreodată o minte omenească. În cele ce urmează, se va expune pe scurt teoria modurilor medievale și desprinderea lor din modurile antice grecești, precum și contribuția stilului palestrinian la nivelarea drumului înspre sistemul tonal — major și minor — al timpului nostru. Exercițiile de contrapunct ce vor trebui făcute vor putea fi atât modale cît și tonale, avîndu-se în vedere că cele modale corespund mai bine cerințelor vocale corale, iar exercițiile tonale sînt mai indicate pentru muzica instrumentală, dar aceasta fără a se exclude unele pe altele.

Este logic deci ca alături de regulile stilului lui Bach, să se arate și regulile cu mult mai rigide, mai severe, ale stilului palestrinian. O dată aceste reguli conștiincios studiate, stăpînite și bine aplicate, ele nu vor întîrzia să formeze gustul și pricepera pentru muzica sănătoasă, pentru promovarea unei arte muzicale cît mai înalte.

**Modurile sau gamele medievale (bisericești).** Muzica secolului al XVI-lea a fost bazată pe așa-numitele game medievale (numite și bisericesti, din cauză că ele erau mult folosite în muzica religioasă), care formau un sistem de tonalități — *moduri* — întrebunțat atât în biserica ortodoxă creștină cît și în biserica apuseană romano-catolică. Gamele medievale derivă din gamele antice grecești.

Dominația sistemului de game antice în țările apusene a durat pînă prin secolul al XVII-lea; în țările răsăritene, în special în Peninsula Balcanică și

minor), muzica polifonică mai veche dispune de cel puțin **cinci tonalități**, fiecare tonalitate avînd individualitatea ei.

Din acest punct de vedere, sistemul de azi este depășit de către sistemul gamelor vechi; în schimb, sistemul de azi dispune de posibilitatea de *a modula*, lucru necunoscut la aceste game sau, cel puțin, necunoscut în sensul modulațiilor de azi. Cei vechi au remediat în mare parte această lacună prin cele mai variate cadențări, care corespund în bună măsură inflexiunilor tonale de azi.

Iată ordinea de preferință a cadențărilor la fiecare tonalitate:

Dorica: *re, la, fa, sol, do, mi.*

Frigica: *mi, la, sol, re, do, fa.*

Mixolidica: *sol, re, do, la, fa, mi.*

Eolica: *la, re, do, sol, fa, mi.*

Ionica: *do, sol, la, re, fa, mi.*

Această ordine de preferință, care arată totodată și raportul de înrudire la gamele bisericești, nu se face după cîntarea gregoriană și nici după sistemul major-minor ci după individualitatea fiecărei game în parte.

Este suficient a arunca o privire asupra tabelului de mai sus, ca să se poată constata că, de exemplu: în tonalitatea frigică și eolică, repercusele *do* și *mi*, care sînt așteptate să joace un rol important, sînt înlocuite cu notele *la* și *re*, adică cu subdominantele. În tonalitatea dorică și ionică, dominantele au un rol însemnat la cadențări, în schimb subdominantele acestor tonalități sînt foarte puțin preferate, locul lor fiind luat de către mediantele *fa* și *sol*. Cu o oarecare aproximație s-ar putea spune că, la vechile tonalități, rolul cel mai important din punct de vedere cadencial îl au tonica și dominantă. Numai în cazul cînd acordul de dominantă urmează să fie clădit pe *si*, el va fi înlocuit cu acordul de subdominantă, aceasta din cauză că acordul pe *si* nu are cvintă perfectă. Altfel, acordul de subdominantă este cu mult mai puțin întrebuițat în vechile tonalități decît în cele moderne. Cu atît mai apreciate sînt în schimb mediantele inferioare (supradominanta).

Această oscilație în interpretarea vechilor game nu este nicidecum un neajuns pentru acela care le cunoaște ci mai degrabă o plăcere, putînd constata o dată mai mult posibilitatea de variație și de expresie artistică, de naturalețe și prospețime, de voioșie și duioșie sinceră de care dispun ele, în viu contrast față de sistemul tonal de azi, cu mai puțin farmec, prea sintetic și uniform.

**Compunerea melodiei. Cantus firmus.** O înșiruire orizontală de sunete nu dă naștere totdeauna unei melodii. Prin melodie se înțelege o alternare de sunete, combinate după reguli estetice și ritmice, în așa fel încît ele să exprime o idee muzicală. Antagonismul dintre diferitele lor funcțiuni trebuie să se cristalizeze într-o unitate pe care simțurile noastre să o poată primi ca pe ceva plăcut, ce se adresează nu indirect ci de-a dreptul sentimentului. Această legătură strînsă precum și raportul dintre diferitele sunete și funcțiunile lor, se fac mai

## CAPITOLUL II

### CONTRAPUNCTUL LA DOUĂ VOCI

**Specia I — notă contra notă.** Față de construirea unei melodii (*cantus firmus*) arătată în capitolul precedent, compunerea unui contrapunct la două voci prezintă o situație cu totul nouă. Aici, unei melodii date — *cantus firmus* — trebuie să i se compună o altă melodie — *contrapunctul* — care poate să aibă o poziție superioară sau inferioară față de *cantus firmus*. Cele două melodii trebuie să fie în așa fel unite, încît fiecare să-și poată păstra independența melodică. Unirea lor trebuie să se bazeze pe o acțiune comună, pe o colaborare în vederea atingerii unei ținte mai înalte. Baza unei colaborări raționale a celor două voci o formează tonalitatea lor comună.

Forma cea mai simplă de contrapunct la două voci se manifestă prin specia I numită « *notă contra notă* ».

În această specie, vocea a doua — *contrapunctul* — trebuie să aibă același ritm ca și vocea întâia — *cantus firmus*; cu alte cuvinte, unei note din *cantus firmus* i se contrapune o altă notă de aceeași valoare ca durată din vocea a doua (de aci numirea teoriei contrapunctului medieval de *punctum contra punctum*). Pe lângă unificarea ritmică a vocilor, mai trebuie să se aibă în vedere și consonanța lor, adică la cele două voci se va avea în vedere atît sistemul orizontal cît și cel vertical; deci pe lângă intervalele melodice vor apărea și intervale armonice.

La specia *notă contra notă*, se vor întrebuința numai intervale armonice consonante — perfecte și imperfecte — adică prime (unison), terțe mici și mari, evinte, sexte mici și mari precum și octave. Cvarta luată în sens vertical, în contrapunctul la două voci este considerată ca disonantă; ea nu se va întrebuința decît începînd de la contrapunctul la trei voci. Deoarece intervalele perfecte sună gol, ele vor trebui combinate pe parcurs cu cele imperfecte.

Intervalul de primă se poate întrebuința numai la început sau la sfîrșit și nicidecum în interior, deoarece într-un unison cele două voci se contopesc atît de mult, încît una din ele își pierde independența melodică.

Octava, prin diferența de înălțime, nu contopește vocile atît de mult ca intervalul de primă; ea este deci mai bună și se poate întrebuința atît la început, cît și în decursul melodiei sau la sfîrșit.

Palestrina: *Gloria* din *Missa Papae Marcelli*.

126

La această specie trebuie avută în vedere și evitată cu toată grija melodia falsă care se produce de obicei atunci când întreaga atenție este concentrată pentru satisfacerea «cu orice preț» a regulii mai mult sau mai puțin matematice dintre *cantus firmus* și contrapunct, sacrificându-se prin aceasta mersul și evoluția normală a contrapunctului. Cele mai dese greșeli se produc prin salturi de terță sau cvartă, în sus sau în jos, de la ultimul timp (slab) dintr-o măsură la timpul întâi (tare) al măsurii ce urmează. Exemple:

Cu salturi de terță:

127

sau

Cu salturi de cvartă:

128

sau

Melodia contrapunctului în toate aceste patru cazuri de mai sus este falsă. Totuși formațiunea următoare:

129

este bună, deoarece armonia ambelor măsuri este aceeași, fapt care ameliorează mult saltul de cvartă de la ultimul timp slab la primul timp tare din măsura următoare. De asemenea, nu se pot recomanda nici contrapunctele formate din acorduri arpeggiate. Exemplu:

130

## CAPITOLUL III

### CONTRAPUNCTUL LA TREI VOCI

**Specia I.** În timp ce la contrapunctul la două voci fixarea tonalității s-a făcut prin intervale armonice, la contrapunctul la trei voci se face prin acorduri de trei sunete. În ceea ce privește conducerea vocilor, toate regulile de la contrapunctul la două voci se mențin și aici, bineînțeles cu unele modificări.

Octavele și cvintele ascunse dintr-o voce exterioară și una interioară sînt admise. Între vocile exterioare, octavele și cvintele ascunse se pot admite numai atunci cînd vocea superioară progresaază prin trepte alăturate, în sus sau în jos, iar cea inferioară face un salt de terță, cvartă sau cvintă în aceeași direcție. Este bine ca acordurile să fie complete, pe cît posibil; dacă însă conducerea vocilor nu ar permite întotdeauna aceasta, acordul poate fi compus chiar numai din două sunete, dintre care unul va fi bineînțeles dublat. Exemplu:



La dublarea unei voci trebuie să se aibă în vedere funcțiunea acordului, adică dublarea să se facă astfel încît semnificația acordului să nu fie schimbată. De aceea, în primul rînd se dublează fundamentală, apoi cvinta și numai excepțional terța (îndeosebi terța acordului major), fiindcă ea, în raport cu acordul următor, de multe ori primește însușiri de sensibilă. Dublarea terței trebuie să se facă numai la vocile care efectuează o mișcare contrară sau oblică. Exemplu:



La *a* și *b*, dublarea terței (în *do* major) s-a făcut în mișcare contrară, iar la *c* în mișcare oblică. Ar fi rea dublarea terței în felul următor:



## CAPITOLUL IV

### CONTRAPUNCTUL LA CINCI VOCI

Corul la patru voci, care este compus din sopran, alto, tenor și bas, prezintă cea mai perfectă unitate. Cu toate acestea, măștrii — îndeosebi cei vechi — care au compus exclusiv pentru cor, merg cu mult mai departe în ceea ce privește numărul vocilor. Prin faptul că vocile se grupau și se combinau foarte variat, se obțineau adesea efecte strălucite, ceea ce a îndemnat pe cei despre care vorbeam să întrebuițeze în corurile lor un număr de voci cu mult mai mare decât numărul vocilor din corurile zilelor noastre. De pildă în missa de Ballabene, pentru douăsprezece coruri, se întrebuițează patruzeci și opt de voci.

În privința corului la cinci voci, măștrii vechi îl întrebuițau în așa fel încît vocea a cincea (*quinta vox*), care putea fi dată la sopran, alto, tenor sau bas, contraria pe celelalte patru; de aceea se numea *vox vagans* (voce hoinară). Ea putea fi cîntată de una (solo), sau de mai multe persoane (cor).

Corul la cinci voci poate avea sau nu un *cantus firmus* sau *vox vagans*. Exemple deosebit de frumoase se găsesc la Palestrina, Monteverdi (*madrigale*) Bach (*Missa în si minor*, *Magnificat* etc.), lucrări ce trebuie neapărat studiate.

Pentru exercițiile contrapunctului la cinci voci, din cauză că dificultățile devin din ce în ce mai complicate, nu mai este nevoie să se lucreze pentru fiecare specie în parte ca pînă acum ci este suficient să se folosească un *cantus firmus* căruia i se vor compune patru contrapuncte de specia V (î nflorite). După stăpînirea perfectă a acestui fel de exercițiu, se va trece la cinci voci î nflorite, fără un *cantus firmus* propriu-zis.

Contrapunctul la cinci voci s-a întrebuițat și în muzica instrumentală. Este un gen deosebit de dificil, dovadă că Johann Sebastian Bach nu a scris decât două fugi la cinci voci, dar de o incomparabilă măiestrie și frumusețe.

Exemplul ce urmează constituie unul din cele mai strălucite și nu dă decât o slabă idee de virtuozitatea la care a ajuns Bach, de aceea este absolută nevoie ca cele două fugi (în *do*  $\sharp$  minor și *si*  $\flat$  minor) să fie studiate în întregime.

## CONTRAPUNCTUL LA ȘASE VOCI

În această formă a contrapunctului, vocile pot fi grupate în două coruri alăturate, formate din câte trei voci. Aceste coruri vor cânta alternativ, iar la potențări mai mari și la încheieri, ele vor fi comasate.

Giovanni Pierluigi da Palestrina — *Tu es Petrus:*

238

*Tu es Petrus, et super hanc pe*  
*Tu es Petrus, et super hanc pe*  
*Tu es Petrus, et super hanc*

*- tram*  
*- tram*  
*pe - tram*  
*Tu es Petrus, et super hanc pe*  
*Tu es Petrus, et super hanc pe*  
*Tu es Petrus, et super hanc*



## CAPITOLUL V

### FORMELE CONTRAPUNCTICE

**Imitația. Canonul.** S-a vorbit pe larg într-un capitol precedent despre imitație.

În cele ce urmează se aduc unele completări, insistându-se mai mult asupra canonului.

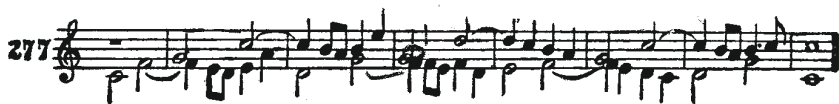
Am arătat că imitația se face astfel: tema sau motivul adus de vocea întâia se preia și se imită exact sau cu unele mici abateri de către una sau de mai multe voci, pe aceeași treaptă sau oricare alta, în timp ce vocea întâia este condusă mai departe.

Structura unei piese muzicale devine mai unitară și mai ușor de înțeles datorită procedurii imitației, fapt pe care vechii clasici ca Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven etc. au știut să-l folosească în operele lor cu o mare măiestrie.

Imitația este de două feluri: strictă și liberă.

În imitația strictă, *consecventul* — vocea care imită — face exact aceleași mișcări, păstrând aceleași intervale făcute de vocea premergătoare — *antededentul* — considerând-o pe aceasta drept o lege ce trebuie urmată și îndeplinită cu strictețe; acest fel de imitație am văzut că se numește *canon* (vezi exemplul 181 pag. 67).

În imitația liberă, vocea următoare imită numai mișcările cele mai caracteristice ale vocii imitate. Exemplu:



Imitația este însă mai simplă și mai naturală, atunci când este făcută în *mișcare directă*.

În cazul unei *mișcări contrare*, vocea a doua imită pe cea dintâi în sens contrar; astfel dacă vocea întâia urcă, cea de a doua va coborî, păstrând distanța intervalor.

La imitația prin *lărgire* sau prin *micșorare*, vocea a doua imită pe cea dintâi cu valori dublu mai mari sau dublu mai mici; imitațiile cu valori triplu sau cvadruplu mai mari sau mai mici, se întrebuițează foarte rar.

*Partea II*

F U G A

# CAPITOLUL I

## INTRODUCERE. ORIGINEA FUGII

Sub denumirea de fugă, în secolele al XV-lea — XVI-lea se înțelegea ceea ce se înțelege astăzi prin canon. Fuga propriu-zisă — fuga la cvintă — a început să se dezvolte încetul cu încetul, abia din secolul al XVII-lea, când formele contrapunctice cu imitații ajunseseră la o maximă dezvoltare, din ele putînd lua naștere mai firească și mai logic acea formă care avea să fie dusă mai tîrziu la apogeul de nemuritorul Johann Sebastian Bach.

În secolul al XVI-lea, organiștii italieni au inițiat o formă muzicală numită *ricercar* (ital. *ricercare* = căutare). Aci, deși intrarea vocilor se făcea succesiv — ca la motet — nu exista încă structura fugii propriu-zise (cu o singură temă la bază), deoarece, după ce intrau toate vocile, ele erau conduse mai departe printr-un contrapunct liber sau cel mult fugat; întrucît nu se mai făcea revenirea asupra începutului, aceste piese fugate erau lipsite de omogenitate, ele formînd mai degrabă o înlănțuire de *imitațiuni fugate*.

Astfel de imitații aveau reguli și dimensiuni foarte variate. Cu toate acestea se poate de pe acum constata, îndeosebi la muzica vocală, principiul după care imitarea era făcută alternativ la cvintă și la octavă.

Principiul acesta a fost determinat în primul rînd de natura vocilor omenești care, după cum se știe, prezintă o diferență de aproximativ cîte o jumătate de octavă.

Astfel, dacă un motiv era cîntat mai întîi de bas, tenorul putea cînta același motiv mai ușor la o cvintă sau la o cvartă mai sus, iar alto la o octavă mai sus decît basul și în fine soprana la o cvartă sau la o cvintă mai sus decît alto.

Prin urmare, se poate vedea că distanța dintre două voci luate izolat rămîne peste tot aceeași, de cvartă sau cvintă. În urma acestui fapt care, după cum a fost arătat, se bazează pe legea naturală a vocilor omenești, s-a născut procedeul de a se imita (« a se răspunde ») același motiv la intervalul de cvintă și apoi la octava superioară sau inferioară.

Pe de altă parte, teoria imitației la cvintă și octavă mai este demonstrată și de Nicolo Vicentino, pe la 1555, în opera sa *L'antica musica ridotta alla mo-*

*derna*, în care se referă la teoria completă a gamelor antice, teorie bazată în evul mediu pe divizarea unei octave printr-o cvintă (de pildă gama dorică: *re-la-re*; gama frigică: *mi-si-mi*; gama lidică: *fa-do-fa*, iar gama mixolidică: *sol-re-sol*).

Această cvintă începînd din anul 1600 poartă numele de dominantă.

Iată acum un exemplu compus în gama frigică (pe tonica *mi*) și care începe în felul următor:

*Ricercar* de Adrian Willaert (m. 1561):

329

În exemplul acesta, imitația se face mai întii la cvinta inferioară (B) de către bas și apoi la cvarta superioară (C) de către alto. Deoarece vocea care începe (tenorul) a intrat cu dominantă (*si*), celelalte două intră cu tonica (*mi*).

Un alt exemplu:

*Ricercar* de Alessandro Poglietti (m. 1683):

330



Prima imitație se face la cvarta superioară (B), a doua la octava superioară (C), iar a treia la cvinta inferioară (D). Partea imitată este deosebit de lungă (patru măsuri), lucru neobișnuit pentru timpul acela. Chiar și la muzica instrumentală de o întindere mai mare, sînt rare cazurile cînd tema este menținută identic pînă la sfîrșit.

Un frumos exemplu se găsește în *Istoria muzicii instrumentale din secolul al XVI-lea* de Vasilevski, unde se află și un ricercar din 1595, în tonalitatea eolică, de Giovanni Gabrielli. În acest ricercar, imitația se face după toate regulile fugii de azi; dacă se face abstracție de singura scădere ce o are această compoziție și anume că în partea mijlocie lipsește o modulație mai puternică la dominantă sau la paralelă, ricercarul amintit poate fi considerat ca un bun model de fugă, construită după toate regulile actuale.

Cu totul în altă lumină apar părțile fugate din canoanele și sonatele secolului al XVI-lea, care în cele mai multe cazuri erau abia schitațe. Cert este însă că aceste schițări, aruncate în grabă pe hîrtie, au contribuit într-o măsură considerabilă la dezvoltarea și promovarea tehnicii fugii astfel cum o concepem astăzi.

## TEMA SAU SUBIECTUL FUGII

Melodia cu care începe o fugă se numește *subiect*, *temă* sau *dux* (conducător); ea mai are însă și alte denumiri ca *guida*, *proposta* etc. O astfel de melodie trebuie să fie cît se poate de expresivă, avînd în vedere că ea formează cu adevărat subiectul fugii.

Pentru ca tema să-și poată îndeplini mai bine și cu mai mult efect această funcțiune de melodie conducătoare, trebuie să fie înzestrată cu anumite particularități care să poată atrage atenția asupra sa. Cu alte cuvinte, ea trebuie să fie numaidecît remarcată, indiferent de vocea la care apare, căci altfel cu greu s-ar putea înlătura pericolul de a nu se face auzită, fapt care ar produce neînțelegerea sau o greșită înțelegere a întregii fugi.

Credința potrivit căreia vreo cîteva note aruncate la întîmplare pot constitui tema unei fugi este detestabilă și jignitoare pentru stilul polifonic. Dacă totuși uneori se găsesc asemenea exemple, cum ar fi *Fuga pisicii* de Scarlatti unde încă se confirmă principiul după care tema trebuie să aibă o fizionomie

## CAPITOLUL II

### FUGA CU DOUĂ SAU MAI MULTE SUBIECTE

Dacă într-o fugă se întrebuițează două, trei sau chiar patru subiecte, fuga va fi *dublă*, *triplă* sau *cvadruplă*. Din aceste trei feluri de fugi, cea dublă este mai des întrebuițată.

*Fuga dublă* se poate construi în următoarele trei feluri:

a) Ambele subiecte pot intra în același timp sau unul după altul, la scurt interval înainte de intrarea contrasubiectului. În cazul acesta, în loc de o singură voce cu un singur subiect, cum era în fugile studiate pînă aci, vor intra (simultan sau pe rînd) două voci, fiecare cu subiectul ei. Aceste două voci trebuie compuse în contrapunct dublu la octavă și ele vor apărea în decursul fugii de cele mai multe ori împreună. Iată un exemplu de fugă dublă în care cele două subiecte intră în același timp:

Bach — *Pasacalia în do minor* (fragment din fuga finală):

The image shows a musical score for a double fugue. The first system consists of two staves. The top staff is labeled 'S. I' and the bottom staff is labeled 'S. II'. The number '383' is written at the beginning of the first staff. The second system also consists of two staves, continuing the musical notation. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 3/4.

În exemplele următoare, ambele subiecte intră unul după altul la scurt interval:

## FUGA VOCALĂ

După toate aceste explicații amănunțite, date cu privire la fuga instrumentală, pentru studiul fugii vocale nu ar mai fi de adăugat decât faptul că vocilor nu li se pot pretinde lucruri care ar depăși limitele stilului vocal, cum sînt părțile de coloratură prea complicată sau salturile mari și mai puțin melodice. Principial, melismele nu se pot nici exclude nici impune într-o fugă vocală deoarece întrebuițarea lor este totdeauna condiționată de textul fugii.

Textul unei fugi, în majoritatea cazurilor, este scris în proză, rareori întîlnindu-se și versuri rimate, cum este de pildă textul acelei fugi duble din finalul Simfoniei IX de Beethoven. Tot de forma textului va depinde în bună parte și felul construirii unei fugi cu unul sau mai multe subiecte.

Pentru tema unei fugi vocale trebuie aleasă o propoziție scurtă, compusă din cuvinte puține dar cu un conținut important, robust, și astfel alese încît să merite și să poată fi repetate. Dacă propoziția este prea lungă, se impune împărțirea textului în două, aceasta presupunînd că ar permite-o conținutul ei; cu aceste două propoziții scurte se construiește o fugă dublă, care apoi în repriza a treia să poată aduce propoziția în toată dimensiunea ei, sub forma unor combinații contrapunctice cît mai spirituale și mai variate. Tot aici mai trebuie adăugat că tema sau cele două teme ale fugii (în caz că este o fugă dublă) intră totdeauna cu propoziția inițială în oricare din secțiunile unde s-ar găsi ele în cuprinsul fugii (expoziție, divertisment sau repriză). Rezultă din aceasta că o astfel de fugă ar fi contra stilului, putînd produce mari inconveniente în ceea ce privește claritatea acestei forme muzicale, mai ales dacă intrările temei s-ar face totdeauna pe alte cuvinte. Totuși se produc abateri mici și neesențiale mai ales atunci cînd tema nu aduce în întregime propoziția inițială ei, după ce subiectul propoziției se face cunoscut, folosește un nou predicat, combinînd în propoziție cuvinte noi care de altfel îi pot împrumuta și un conținut nou.

Felul tratării textului la o compoziție vocală, fie *a cappella*, fie cu acompaniament instrumental, s-a arătat pe larg cînd s-a studiat motetul. Fiînd vorba deci de forme contrapunctice vocal-instrumentale (fugă, cantată etc.), mai sînt necesare cîteva noțiuni despre felul colaborării dintre masa orchestrală și cor, cu sau fără soli, presupunînd că principiile elementare de orchestrație sînt pe deplin cunoscute de cel ce studiază aceste forme muzicale.

Într-o compoziție vocal-instrumentală, orchestra are rolul fie de a acompania, fie de a lua parte egală cu vocile omenеști la prelucrarea tematică a lucrării respective. În cazul întîii, rolul orchestrei se reduce deci la o simplă dublare a vocilor omenеști sau la o figurare a armoniei. Dublarea vocilor omenеști trebuie făcută de către instrumentele cele mai corespunzătoare ca timbru și ca întindere cu vocile pe care le dublează, adică vocile de sopran se vor întări cu instrumente cu registru de sopran, vocile de alto cu instrumente cu registru de alto etc. Aceasta

## POSTFAȚĂ

În cele ce urmează se vor expune câteva noțiuni și completări care fac parte tot din grupul generalităților ce se leagă de disciplinile armoniei și a contrapunctului. Dacă la început aceste generalități afectau în special noțiunile care au servit drept bază pentru tot ceea ce intră în sfera acestor două discipline, la sfârșitul lucrării pe plan general se pune problema unei utilizări noi a acestor noțiuni atât pentru armonie cât și pentru contrapunct.

Condițiile în care se pune această problemă țin de o serie de factori :

1. *Disciplina, în aparență rigidă, a armoniei, la care se adaugă și aceea a contrapunctului, a fost în decursul timpurilor supusă unor serii de transformări. Se știe că s-a pornit de la vechea armonie modală sau, cu un termen mai corect, de la disciplina modală care, deși este valoroasă, văzută prin prisma armonismului, este însă limitată în ceea ce privește planul spațial în care se lucrează.*

Modalul, oarecum monovalent pe linia formulelor lui matematice, a fost și continuă să fie astăzi depășit. A apărut tonalul, care are o polivalență precum și o serie de posibilități mult mai mari. Tonalul conferă o viziune nouă, o spațialitate complexă, în care modalul intră numai ca factor component.

Istoria artei muzicale precum și marii creatori au ilustrat aceasta prin însăși necesitatea apariției unor posibilități care să deservească mai bine tot ceea ce era de exprimat.

Istoria socială, de altfel, demonstrează și legitimează acest mers ascendent în mijlocele de exprimare.

2. Acest nou arsenal teoretic cu care s-a îmbogățit atât armonia cât și contrapunctul a permis deschiderea a două noi drumuri în muzică : primul drum este acela al compoziției inspirative, al compoziției libere ce s-a putut urmări prin exemplele succinte arătate în decursul expunerii materialului din acest tratat și care este în vigoare și astăzi ; al doilea drum îl constituie marile descoperiri în domeniul muzicii populare, drum al cărui scop constă în scoaterea acestei muzici populare naționale din anonimat, o dată cu promovarea și transpunerea ei în forma cultă.

Pe scurt, două sînt deci condițiile care se pun în utilizarea nouă a armoniei și contrapunctului: prima este condiția progresului și a dezvoltării continue a armo-

niei și contrapunctului, iar a doua, posibilitățile în materie de compoziție legate de valorificarea vastului material muzical al poporului.

Și acum să vedem care este stadiul noii utilizări ce s-a enunțat mai sus, precum și care sînt perspectivele de viitor.

Dezvoltarea armoniei, plecînd de la modal și ajungînd la tonal prin teoretizarea făcută de Rameau, a avut următoarele mari consecințe: înții, constituirea însăși a armoniei și a contrapunctului clasic, pe care ulterior s-a dezvoltat întregul clasicism muzical, și apoi perfecționarea armoniei tonale, plecînd de la clasicism, trecînd în armonia extratonală legată de curentele moderne ale secolului al XIX-lea și în sfîrșit — ca un adaos — apariția armoniei atonale și politonale de dată recentă.

Teoretizarea armoniei pornite de la clasicism s-a dezvoltat foarte mult; ea s-a extins la maximum și a luat chiar forma unui curent muzical care în secolul al XX-lea a ajuns la un fel de anarhie. Astăzi fenomenul decadentismului apare ca un spectru ameninșător, ca o limită a cărei depășire nu mai este compatibilă cu ceea ce se poate numi, într-un termen larg, arta muzicală.

Cu alte cuvînte, curentul teoretizării excesive duce la o depășire tot mai mare a esteticului care este înlocuit cu cele mai bizare combinații posibile pe un fond de poliritmie, de « noutate » în materie de sonoritate sau de alte « efecte ».

Valoarea unui curent muzical al teoretizării se poate constata, însă valoarea ei ca factor de bază pentru studiul disciplinei muzicale nu mai poate fi compensată și aceasta din următoarele motive :

1. Pentru prima oară studiul cu adevărat științific al muzicii populare s-a conceput cu ajutorul unei teorii complexe, noi, actualizate, iar prin intermediul precum și cu ajutorul ei s-a putut rezolva marea operă de clasificare a diverselor valori muzicale populare prin încadrarea lor în sistemele modal, tonal, politonal etc. Aceste funcții sînt în măsură să dea astăzi o adevărată topografie a folclorului.

2. Cu ajutorul acestei teorii, complexe se poate studia specificul muzicii populare, disociînd-o pînă la formele muzicale teoretice de bază, caracteristice formelor mai mari, de ansamblu. În felul acesta a apărut analiza muzicală științifică.

3. Cu ajutorul acestei teorii s-a putut transpune folclorul în lucrările simfonice. Aci, utilizarea armoniei și a contrapunctului trebuie dusă la maximum.

4. În sfîrșit, această teorie complexă stă la baza școlilor naționale.

Prin structura ei, muzica populară romînească se încadrează — în majoritatea cazurilor — în sistemul modal. Toate cercetările folcloriștilor romîni au ajuns la acest rezultat. Se pune acum următoarea problemă: în ce fel de armonie se va înveșmînta muzica populară romînească, în forma modală sau în forma tonală?

O privire retrospectivă în istoria simfonismului nostru arată că armonizarea modală se bucură de un larg regim preferențial, de către marea majoritate a compozitorilor romîni. Tendința în sine a fost și este perfect legitimă față de aspectul obiectiv al bazei melodice, la care se asigură o interpretare simfonică adecvată în ceea ce privește tratarea armonică și contrapunctică sau, într-un termen mai puțin riguros : « în stil ».

*S-a lucrat și se continuă încă să se mai lucreze față de o bază melodică valoroasă printr-o structură orchestrală care astăzi este limitată, așa cum este și armonia modală. Rezultatul acestei tendințe a constat într-o redare simfonică extrem de fidelă față de conținutul melodic, căruia i s-a creat structura orchestrală cea mai corectă și mai apropiată. S-a realizat oare prin aceasta totul? Răspunsul de această dată nu poate fi decât negativ, și aceasta tocmai din cauza caracterului limitat al valorilor obținute din colaborarea dintre baza melodică modală și tratarea ei orchestrală. O înveșmântare armonică modală, pentru baza melodică a muzicii populare românești, astăzi ne apare ca nemaifiind suficientă. Valoarea ei complexă se pretează la o armonizare corespunzătoare complexă, deoarece scopul nu este acela ca prin armonizare să se obțină o redare fidelă pe plan polifonic ci să se obțină acea redare complexă prin dezvoltarea tuturor valorilor intrinsece pe care o astfel de melodie le conține în structura ei. Mai precis: nu trebuie să se redea numai stilul, trebuie să se redea un stil complex, ca prin el să se valorifice fondul complex, ce fiecare compozitor român are obligația să-l aducă la lumină. Este un deziderat cu caracter patriotic și obligator în revoluția culturală a țării noastre. Iată de ce pentru a ajunge la împlinirea acestui deziderat trebuie să se recurgă tot mai mult la armonia nouă plecată de la clasicism și îmbogățită cu ultimele experiențe ale timpului nostru.*

*Astfel se va ajunge la un simfonism național valoros, capabil să redea, alături de specificul modal, întreg complexul, «gama» întreagă de subtilități, viziunea plurispacială a fondului melodic popular. În ultimii ani, această nouă tendință s-a dezvoltat tot mai mult, dând la iveală lucrări din ce în ce mai valoroase. Iată dar în ce constă scopul unei utilizări noi a resurselor armonice, a acestei armonii noi. Abia de aici se va trece apoi — pe drumul inspirației axate la realitatea vieții — către noua muzică simfonică românească.*

*Fixându-se astăzi pilonii acestui sistem care utilizează armonia și contrapunctul modern, se vor putea vedea cu siguranță apărând în viitorii ani pionierii unui simfonism românesc creator, care vor arăta prin valoarea lucrărilor lor, precum și prin importanta probă a timpului, justetea acestor afirmații personale, izvorâte dintr-o experiență și după un studiu de peste treizeci de ani asupra armoniei, contrapunctului și compoziției.*

*Cel ce studiază acest tratat nu trebuie să fie descurajat în momentul în care va face cunoștință cu partea «grea» a lui, cu partea de teorie pură. Este nevoie de o aprofundare temeinică și susținută, care va duce pînă la sfîrșit la însușirea totală a acestei complexe discipline a contrapunctului al cărui scop măreț este atît de important în făurirea unei arte muzicale demne de timpurile noi pe care le trăim cu toții.*