

Liviu Comes

Doina Rotaru

**TRATAT
DE
CONTRAPUNCT
VOCAL
ȘI
INSTRUMENTAL**

Volumul I

**CONTRAPUNCTUL VOCAL
AL RENĂȘTERII**

Stilul palestrinian

GRAFOART

CUPRINS

Prefață	5
Polifonia, modalitate de organizare a materialului sonor	8
Privire istorică asupra evoluției polifoniei europene	12
Considerații asupra metodologiei contrapunctului	16

PARTEA I

Contrapunctul Vocal al Renașterii (Stilul Palestrinian)	23
Particularitățile polifoniei vocale a Renașterii	25
Cadrul modal al polifoniei palestriniene	30
1. Melodia	36
Intervalele melodice	36
Melodia cu mers treptat	30
Saltul simplu	40
Saltul dublu	44
Duratele sunetelor	49
Melodia cu durate mari de sunete	49
Duratele prelungite	55
Perechea de pătrimi și pătrimea izolată	60
Șirul de pătrimi	66
Perechea de optimi	74
Organizarea ritmică	79
Configurația generală a melodiei în stilul palestrinian	85
2. Contrapunctul la 2 voci	90
Principii generale	90
A. Contrapunctul cu cantus firmus	98
Tratarea disonanțelor melodico-ornamentale	98
Nota de pasaj	98
Nota de pasaj cu durata de doime	98
Nota de pasaj cu durata de pătrime	103
Nota de pasaj cu durata de optime	108
Nota de schimb (broderia)	112
Nota de schimb cu durata de pătrime	112
Nota de schimb cu durata de optime	117
Nota cambiata	120
Anticipația (portamentul)	126
Privire de ansamblu asupra disonanțelor melodico-ornamentale	131
Tratarea disonanțelor expresive	138
Întârzieri (suspensiuni)	138
Întârzieri simple	138

Întârzieri ornamentate	145
B. Contrapunctul fără cantus firmus (2 voci figurate)	150
Principii generale	150
Tratarea disonanțelor	156
Note melodico-ornamentale simple	156
Suprapuneri de note melodico-ornamentale.	161
Întârzieri simple și ornamentate, îmbogățite armonic.	166
Întârzieri combinate cu note melodico-ornamentale la vocea opusă	171
Tratarea disonanțelor prin formule atipice	176
Particularitățile de organizare orizontal-verticală în contrapunctul palestrinian	184
C. Contrapunctul imitativ	189
Principii generale (imitația, canonul)	189
Tehnica imitativă în polifonia Renașterii și în contrapunctul palestrinian	201
3. Contrapunctul la 3 voci	210
Principii generale	210
Raporturile armonice în contrapunctul la 3 voci	215
Tratarea disonanțelor melodico-ornamentale	223
Nota de pasaj	223
Nota de schimb	227
Nota cambiata	232
Anticipația	237
Tratarea disonanțelor expresive	242
Întârzieri	242
Formule de încheiere	248
Cvarta consonantă (autopregătită)	252
Contrapunctul imitativ la 3 voci	259
4. Contrapunctul la 4 voci	268
Principii generale	268
Raporturi armonice în contrapunctul la 4 voci	273
Contrapunctul imitativ la 4 voci	279
Motetul palestrinian	288
5. Contrapunctul la 5, 6, 7 și 8 voci	299

PARTEA A II-A

Contrapunctul Instrumental al Barocului (Stilul Bachian)	311
Particularitățile polifoniei instrumentale a Barocului	313
1. Melodia	320
Melodia formată din sunetele acordurilor.	320
Întregirea melodică prin note străine de acorduri	325
Modalități de organizare ritmică	329

Lărgirea tonalității prin inflexiuni modulatorii	333
Procedee de construcție în melodia bachiană	339
2. Contrapunctul la 2 voci	349
A. Contrapunctul cu bas general.	349
Raporturi consonante	349
Tratarea disonanțelor	357
Nota de pasaj	357
Nota de schimb.	367
Anticipația	377
Apogiatura	384
Întârzierea	392
Privire de ansamblu asupra disonanțelor în contrapunctul bachian la 2 voci.	404
B. Contrapunctul cu bas ornamentat	414
Întregirea basului general cu note melodico-ornamentale	414
Întregirea basului general cu întârzieri și apogiaturi	422
C. Contrapunctul dublu (permutabil)	429
D. Contrapunctul imitativ.	441
Imitația	441
Imitația tematică	450
Canonul	456
3. Contrapunctul la 3 voci	463
Principii generale	463
Tratarea disonanțelor	469
Nota de pasaj.	469
Nota de schimb.	473
Anticipația	479
Apogiatura	483
Întârzierea	487
Privire de ansamblu asupra disonanțelor în contrapunctul bachian la 3 voci	491
Contrapunctul permutabil la 3 voci	496
Contrapunctul imitativ la 3 voci	502
Procedee contrapunctive constructive în polifonia bachiană.	509
4. Contrapunctul bachian la 4 și la mai multe voci	514
Fuga bachiană, sinteză a artei polifonice a Barocului	527
Implicațiile contrapunctului tradițional – palestrinian și bachian – în creația epocilor stilistice ulterioare	539
Bibliografie	584
Résumé.	587
Summary	588
Zusammenfassung	589

PREFAȚĂ

Prezenta carte, precum toate tratatele similare, se axează pe contrapunctul tradițional, pe care însă îl abordează în baza unor principii metodologice modeme.

În primul rând, respectă cu rigoare științifică atributele stilistice ale celor două culminații polifonice, cea palestriniană și cea bachiană ajunse astăzi la un grad remarcabil de aprofundare de către muzicologia contemporană. Prin studierea separată și în egală măsură a contrapunctului ambelor stiluri sunt epuizate toate virtualitățile acestei arte.

În același timp, pornind de la concepția lineară a contrapunctului, rod al gândirii teoretice a secolului nostru, studiul acestei discipline este deschis prin cel al melodiei, factor esențial în alcătuirea structurii polifonice.

De asemenea, prin încadrarea în tendințele actuale ale pedagogiei contrapunctului, se renunță la metoda speciilor, obiectul unor critici din ce în ce mai numeroase, înlocuind-o printr-o metodă rațională de tratare a disonanțelor, în baza funcției lor melodice și armonice, cu ajutorul unor formule specifice.

Progresele din domeniul teoriei muzicii și al cercetărilor stilistice implică însă și un oarecare pericol în elaborarea unui tratat de contrapunct din zilele noastre, și anume, acela de a-l abate de la scopul său practic esențial. Astfel, prin încărcarea excesivă cu date teoretice, el poate deveni, în locul unui tratat de contrapunct, un tratat „despre contrapunct”. Pentru a evita acest lucru, este necesară o restrângere a datelor teoretice la cele absolut utile din punct de vedere practic. De asemenea, printr-o dezvoltare supradimensionată a elementului stilistic, cartea poate ajunge o exegeză a operei palestriniene și bachiene, potrivită pentru cunoașterea și analiza acestora, dar improprie pentru însușirea tehnicii scriiturii contrapunctice. Și aici se cer limitate datele de ordin stilistic la cele necesare înțelegerii principiilor și regulilor contrapunctice aplicabile în exerciții destinate câștigării deprinderilor tehnice.

Stilul palestrinian și cel bachian sunt adecvate ca modele didactice datorită, în special, caracterului unitar al fiecăruia dintre ele, ceea ce permite cu ușurință desprinderea unor reguli cu aplicabilitate consecventă. Opera acestor autori conține însă și diverse aspecte particulare ale acestor reguli, de o incidență mai mică, sau chiar excepții de la ținuta obișnuită. O prezentare a tuturor acestor modalități, din dorința de a trata exhaustiv anumite probleme, ar transforma studiul contrapunctului într-o colecție de cazuri diversificate, din care ar fi dificil să apară ceea ce este esențial și caracteristic. Aspectele de ordin secundar pot fi sesizate și înțelese numai după o temeinică stăpânire a regulilor cu caracter fundamental și permanent. Lipsa de discernământ a începătorului îl determină chiar – fapt confirmat de experiența pedagogică de fiecare zi – să prefere excepțiile și soluțiile mai puțin obișnuite. Se

impune deci și în această direcție o selecție riguroasă a regulilor principale – și prioritare din punct de vedere didactic precum și o judicioasă alegere a momentului introducerii – dacă este cazul – a elementelor colaterale și a excepțiilor.

În consecință, datele teoretice și stilistice au fost selectate după criterii pedagogice și reduse la strictul necesar pentru formarea deprinderilor practice, care ocupă locul important în economia lucrării. (Problemele de ordin teoretic, expuse în mod succint în capitolele introductive și în alte părți ale lucrării, pot fi adâncite prin consultarea bibliografiei indicate la sfârșit.) Caracterul prioritar practic al disciplinei ne-a obligat de multe ori la o prezentare în etape fragmentare a problemelor teoretice și stilistice, pe diferite trepte de aplicare a lor. De altfel, repetarea, procedeu utilizat în toate lucrările didactice, ne-a servit și nouă la sublinierea unor elemente esențiale, prin reluarea lor în noi contexte și stadii de aprofundare.

Cartea este compusă din două părți, care cuprind în mod distinct contrapunctul palestrinian și cel bachian. În cadrul acestora, fiecare problemă este tratată întâi printr-o expunere însoțită de demonstrații, după care se trece la aplicațiile practice. Acestea conțin următoarele faze:

- a) prezentarea unor exemple analizate, având în prim plan problemele dezbătute;
- b) exemple date spre a fi analizate;
- c) teme de realizat în spiritul acestor exemple.

Materialul exemplificativ folosește în general fragmente extrase din Palestrina și Bach. Informația poate fi apoi lărgită, apelându-se direct la partituri din creația acestora. Din acest punct de vedere, opera bachiană este mai accesibilă datorită vastei sale răspândiri; în privința celei palestriniene, recomandăm consultarea colecțiilor de exemple analizate, alcătuite în mod gradat, în 3 volume, publicate de colectivul de contrapunct al Conservatorului „C. Porumbescu” din București (L. Comes, D. Ciocan, D. Țuțuianu, H. Müller, Studii de Contrapunct. I, II, III, Litogr. Conservatorul „C. Porumbescu”, București 1976-1979).

Trimiterea la sursă nu poate fi însă făcută decât într-o perioadă mai avansată a studiului, deoarece orice fragment original conține simultan mai multe probleme. Din acest motiv, în stadiile de început, a trebuit să recurgem la exemple proprii, elaborate în stil palestrinian și bachian, care să nu cuprindă decât problemele deja cunoscute în etapele respective, pentru ca aceste exemple la rândul lor să poată servi ca modele ale temelor de lucru.

Menționăm însă că încadrarea în parametrii stilistici de bază, atât a exemplurilor, cât și a temelor, nu constituie un scop în sine, ci urmărește doar asimilarea elementelor necesare însușirii unei tehnici contrapunctice adecvate.

Problemele de ordin teoretic, expuse în mod succint în capitolele introductive și în alte părți ale lucrării, pot fi adâncite prin consultarea bibliografiei indicate la sfârșit.

De altfel, exercițiile de tehnică contrapunctică nu pot fi impecabile din punct de vedere stilistic, deoarece ele sunt obligate să aplice diversele formule și procedee, fie în mod lacunar în stadiile inițiale, fie în mod exagerat în vederea însușirii lor, ceea ce nu corespunde frecvenței și proporției reale ale acestora în cadrul stilului.

Întregul material, atât palestrinian, cât și bachian, este gradat în mod pedagogic de la simplu la complex. Acest principiu a determinat și ordinea, în același timp istorică, în care sunt studiate cele două stiluri, începând cu cel palestrinian, mai simplu, atât ca structură a materialului, cât și ca procedee tehnice, și încheind cu cel bachian, de o complexitate sporită din ambele puncte de vedere.

Studiul contrapunctului în baza celor două stiluri de vârf nu constituie de fapt o noutate, deoarece disciplina a făcut apel și mai înainte la tehnica acestor epoci. De altfel, un contrapunct atemporal, situat în afara celor două stiluri polifonice, n-a existat niciodată, fiind cel mult un contrapunct cu un fond stilistic neclar și insuficient aprofundat. Este cât se poate de firesc însă ca astăzi, în urma achizițiilor muzicologice ale secolului nostru, contrapunctul să aibă o fundamentare stilistică valabilă din punct de vedere științific.

Subliniem din nou faptul că diversele elaborări efectuate în aceste stiluri au ca scop nu imitarea lor cu orice preț, ci formarea deprinderilor contrapunctice în baza celor mai autorizate modele. Pe această cale însă, începătorul are posibilitatea ca, în locul unor exerciții generate de reguli abstracte, să creeze încă de la început mici compoziții, controlabile sub raportul scriiturii. Un contrapunct axat pe marile stiluri polifonice nu înseamnă o reînnoire la trecut, ci utilizarea învățămintelor ce se pot obține din experiența acestuia. Metoda s-a practicat în toate domeniile artei și literaturii, fără a aduce prejudicii nici originalității și nici evoluției firești a acestor domenii.

În artă progresele unei epoci nu îndreptățesc negarea realizărilor din epocile precedente, ci, dimpotrivă, asimilarea lor într-o zestre integrală, cea a unor tradiții pe care se bazează în fond continua sa evoluție. În acest sens, arta contrapunctică este o moștenire pe care muzica a păstrat-o, în metamorfozările sale succesive, până în ziua de azi. Tratatul nostru de contrapunct se înscrie pe linia strădaniilor de valorificare practică a acestei moșteniri.

Autorii

București, septembrie 1984

POLIFONIA, MODALITATE DE ORGANIZARE A MATERIALULUI SONOR

Contrapunctul este o disciplină care are drept scop însușirea tehnicii de a combina între ele mai multe linii melodice ce se desfășoară simultan. O astfel de combinație constituie una din modalitățile de organizare a materialului muzical și poartă numele de polifonie.

Exemplele următoare ilustrează principalele forme de organizare sonoră:

Fr. Schubert, Simfonia VII, p. I

Soli
2 corni
in C

zu 2

p

pp

Beethoven, Sonata pentru pian, op. 13 (Pathétique), p. III

p

Cypriano da Rore, Qual è-il più grand'amore (madrigal)

Qual' è il più grand' a - mo - re

Qual' è il più grand' a - mo - re

Qual' è il più grand' a - mo - re

Observăm astfel că uneori sunetele sunt dispuse succesiv, constituind o *linie melodică* (ex. 1). Altelei ele se suprapun, grupându-se în acorduri, potrivit unor cerințe *armonice* (ex. 2). Mai există însă și o a treia posibilitate, aceea de a combina între ele înseși liniile melodice, cu ajutorul *tehnicii contrapunctice* (ex. 3). În acest din urmă caz, atât construirea liniilor melodice, cât și combinarea lor se produc conform anumitor legi proprii contrapunctului, după cum în armonie, formarea acordurilor și înlanțuirea lor au loc în baza unor legi proprii acestei tehnici.

Între armonie și contrapunct există o deosebire esențială: pe câtă vreme armonia are ca element de bază *acordul*, contrapunctul operează cu *linii melodice*. Cu toată această deosebire, armonia și contrapunctul nu se exclud, ci se completează reciproc, constituind două tehnici de bază ale creației muzicale. Din acest motiv, în practică întâlnim o continuă întrepătrundere a lor, atât prin alternarea elementelor de construcție armonică și contrapunctică, cât și prin prezența lor concomitentă.

J. S. Bach, Concertul în re minor pentru 2 violine și orchestră, p. I

V.I

V.II

Orch.



Din punct de vedere istoric, cea mai veche și mai elementară modalitate de organizare a materialului sonor o constituie melodia de sine stătătoare. Ea se numește monodie, termen ce provine din limba greacă: *monos* = un singur și *odé* = cântec.

Organizarea monodică constă din succesiunea unor sunete într-o singură linie, individualizată prin înălțimile și duratele acestora. Datorită raporturilor stabilite între componentele sale, desfășurarea monodică nu este o înșiruire întâmplătoare de sunete, ci o succesiune inteligibilă și coerentă a lor.

Muzica monodică – executată individual sau în grup – a stăpânit vreme îndelungată arta muzicală, începând cu cele mai vechi timpuri ale istoriei omenirii, trecând apoi prin culturile antice și ajungând până în Evul mediu european. În zilele noastre ea continuă să fie prezentă în folclorul a numeroase popoare, în special extraeuropene. Muzica noastră populară este de asemenea o muzică de esență monodică.

În afară de modalitatea simplă, monodică, materialul sonor, într-o fază mai evoluată a artei muzicale, poate avea o organizare mai complexă, numită polifonică. Termenul de *polifonie* își are originea tot în limba greacă, unde *poli* înseamnă mai multe, iar *foné*, voce.

Față de înșirarea câte unui sunet din cadrul monodiei, polifonia are ca atribut principal simultaneitatea mai multor sunete. Prin această calitate ea îmbrățișează un vast teritoriu al artei muzicale, putând îmbrăca diferite înfățișări. Într-un sens larg al termenului, întreaga muzică europeană cultă este o muzică polifonică.

În accepțiunea sa cea mai proprie însă, polifonia este o combinație de mai multe linii melodice concomitente. Elementul melodic constituie componenta *lineară* sau *orizontală* a structurii polifonice. În afara ei, polifonia mai are și o componentă *armonică* sau *verticală*, rezultată din suprapunerea sunetelor (orizontalitatea și verticalitatea sunt termeni de spațializare – bineînțeles, imaginară – a materialului sonor, sugerată în special de reprezentarea sa grafică prin partitură).

Cele două componente ale structurii polifonice reprezintă două forțe antagoniste: cea orizontală, cu caracter cinetic, purtătoare de elan și impuls de desfășurare linear-melodică, și cea verticală, cu caracter potențial, de control și coeziune armonică a sunetelor simultane. Interacțiunea dintre aceste două forțe are ca rezultat un echilibru în balanță, care în evoluția muzicii europene a oscilat fie în favoarea factorului orizontal, fie în a celui vertical. Drept urmare, diversele epoci stilistice poartă amprenta preponderenței unuia din acești doi factori, muzica unora având o structură lineară sau *polifonică*, iar a altora un caracter armonic sau *omofon*.

Omofonia, pornind de la vechiul sens etimologic al executării aceleiași melodii în grup (*omós*: aceeași, *foné*: voce), a dobândit cu timpul semnificația, de *scriitură armonică*, cu succesiuni de acorduri, opusă *scriiturii polifonice*, cu suprapuneri plurimelodice. În realitate însă, antiteza polifonie-omofonie nu reflectă opoziția a două domenii total diferite, ci fațetele contrare ale aceluiași fenomen de simultaneitate a structurii sonore, pe diferite trepte evolutive ale muzicii culte europene, cu prioritate uneori lineară, alteori armonică.

În concluzie, rezultă că modalitățile de organizare a materialului sonor au în general la bază fie succesiunea simplă a sunetelor, aparținând culturilor monodice, fie combinarea lor simultană, proprie muzicii europene. Aceasta din urmă este concretizată atât prin polifonie, ca expresie a unei structuri cu preponderență linear-melodică, cât și prin omofonic, ca afirmare a coeziunii de natură armonică – polifonia și omofonia reprezentând ipostaze ale aceleiași modalități de organizare structurală, polifonică în înțelesul larg al acestui termen.

Cercetările etnomuzicologice din ultimul timp au pus în lumină un domeniu intermediar de organizare sonoră, situat între monodie și polifonie. Este vorba de simultaneitatea de sunete, apărută în cursul executării în grup a monodiei, produsă prin suprapunerea mai multor variante individuale ale aceleiași melodii. Acest fenomen numit *eterofonie* (*eteros*: alta, *foné*: voce), cuprinzând, într-un sens mai larg, toate formele de polifonie așa-numită primitivă sau rudimentară, este caracteristic culturilor monodice. În muzica europeană a constituit doar o etapă de trecere de la monodia medievală la polifonie. Această evoluție a avut însă loc numai în muzica europeană, spre deosebire de celelalte culturi monodice, unde eterofonia nu a putut depăși niciodată stadiul ei rudimentar de dezvoltare.

PRIVIRE ISTORICĂ ASUPRA EVOLUȚIEI POLIFONIEI EUROPENE

Polifonia este factorul prin care muzica europeană s-a detașat de cea extraeuropeană, depășind etapa monodică, pentru a-și deschide drum spre o dezvoltare cu totul particulară, cea a muzicii culte. Faptul este explicabil pe de o parte prin unele caractere specifice monodiei europene, iar pe de alta prin condițiile create de evoluția culturii din această parte a globului.

Caracterul diatonic al muzicii europene, bazată pe moduri heptatonice, a permis intervalelor dintre sunete să poată fi proiectate în egală măsură și în sens orizontal-melodic, și în sens vertical-armonic. Cu alte cuvinte, identitatea dintre intervalele înșirate orizontal și cele suprapuse vertical a creat posibilități combinatorii precise și stabile, prin care muzica s-a putut dezvolta și în sens vertical.

Progresele culturii europene au oferit acestui proces de transformare un sprijin hotărâtor prin descoperirea unui sistem de notație muzicală exactă, privind înălțimile și duratele sunetelor. Datorită notației, muzica a depășit situația de artă cu tradiție orală și caracter improvizatoric, câștigând stabilitate și precizie.

Un alt factor care a promovat dezvoltarea polifoniei l-a constituit nivelul de cunoștințe teoretice muzicale a căror moștenire din Antichitatea elină a putut fi mereu îmbogățită prin noua experiență artistică efectuată în condițiile unei notații precise.

Primele documente asupra polifoniei europene apar cu puțin înainte de începutul mileniului nostru, cuprinzând forme de polifonie paralelă descrise sub denumirea de *organum* (octave, cvinte și cvarte). În secolele următoare sunt semnalate și alte paralelisme: *gymel* (terțe) și *faux-bourdon* (terțe și sexte).

Până nu demult s-a considerat că aceste procedee aparțin, în exclusivitate muzicii Europei Occidentale. Astăzi se știe că ele nu sunt altceva decât manifestări ale monodiei executate în grup, prezente și în celelalte culturi monodice. Vechimea utilizării lor în muzica europeană nu poate fi stabilită în mod exact, dar se poate presupune, prin analogie cu formele similare din alte culturi, că practica lor ar fi mai veche decât datele la care a fost semnalată.

Prin urmare, polifonia cultă europeană se naște nu după cum s-a crezut înainte, prin inventarea în sânul monodiei religioase a unor forme de polifonie rudimentară, ci prin perfecționarea unor manifestări spontane de această natură, cu trecerea lor într-o etapă nouă din punct de vedere calitativ, prin introducerea într-un sistem exact de notație și de riguroasă teoretizare.

Realizarea unei structuri polifonice în baza acestor elemente rudimentare a

necesitat o serie întregă de transformări. Astfel, pe planul desfășurării melodice s-a dobândit, în mod treptat, independența liniilor suprapuse, prin două mijloace: varietatea direcției mișcării vocilor și diferențierea duratelor sunetelor. Mișcării în aceeași direcție i s-au adăugat mișcarea contrară și cea oblică. Suprapunerea sunetelor de durată egală, dar lipsită de precizie a fost înlocuită, odată cu introducerea notației măsurate, prin cea a unor durate diferite, cu valori precis stabilite.

Alături de individualizarea liniilor melodice, a fost necesar, printr-un drum și mai anevoios, să se obțină reglementarea sonorității armonice rezultate din combinarea lor simultană. În baza teoriei muzicale a vechilor greci, s-an putut stabili atât relații intervalice precise între voci, cât și diferențierea calitativă a acestor intervale în consonanțe și disonanțe. Consonanțele au devenit puncte de sprijin ale edificiului polifonic. La început s-au utilizat numai consonanțele perfecte, apoi și cele imperfecte, pentru ca prin combinarea dintre ele să se ajungă, odată cu creșterea numărului vocilor, la realizarea acordurilor.

O evoluție extrem de laborioasă a avut-o reglementarea utilizării disonanțelor. Tratarea acestora a constituit cea mai importantă problemă a tehnicii polifonice de-a lungul întregii sale evoluții. Dispersate printre punctele de sprijin consonante, și utilizate mai liber la început, au fost supuse treptat unor reguli și restricții din ce în ce mai severe, în vederea obținerii unui echilibru vertical necesar stabilității structurii polifonice.

Toate aceste cuceriri ale polifoniei culte europene s-au îndeplinit pe rând în cursul primelor cinci secole ale mileniului nostru. În acest lung interval de timp, alături de cristalizarea tuturor criteriilor de alcătuire orizontal-verticală a structurii polifonice, s-a obținut o creștere a ei în complexitate, prin sporirea treptată a numărului de voci și printr-o aplicare din ce în ce mai perfecționată a diferitelor procedee contrapunctice.

În această perioadă de timp, istoria muzicii consemnează două etape evolutive de esență polifonică: *Ars antiqua*, ce cuprinde primele secole, până în preajma anului 1300, și *Ars nova*, care se extinde de-a lungul secolului al XIV-lea. În diversele lucrări de specialitate indicate la bibliografie se regăsesc detalii din domeniul istoriei muzicii.

În *Ars antiqua* tehnica organală de polifonie paralelă din muzica religioasă este dezvoltată și ajunge la apogeu prin reprezentanții școlii pariziene, Leoninus și Perotinus (secolul al XII-lea). *Vocea principală a organum-ului* este lărgită (*cantus planus*) pentru a permite vocii organale o prezență ornamentală (*organum înflorit*), iar structura polifonică depășește două voci, putând ajunge la trei și chiar la patru voci.

În ultima perioadă din *Ars antiqua* (secolul al XIII-lea) se consolidează polifonia la 3 voci, cu suprapunerile plurimelodice, prin care este contrapunctată fie o melodie religioasă, situată la vocea inferioară (*motetus*), fie o melodie inventată de compozitor și plasată la vocea superioară (*conductus*). Combinația eterogenă a melodiilor și textelor de diferite caractere, religioase și laice, este proprie structurii polifonice a acestor genuri.

Ars nova reprezintă o etapă mai avansată în evoluția polifoniei. Creația acestei epoci are la bază o ritmică măsurată mai perfecționată, pusă la punct de teoreticienii epocii (Philippe de Vitry), care a dus la creșterea independenței liniilor melodice și la o substanțială îmbogățire ritmică a structurii polifonice.

Polifonia din *Ars nova* este mai evoluată decât cea din *Ars antiqua*, prin pregnanța liniilor melodice, prin raporturile armonice bazate, alături de consonanțele perfecte, și pe cele imperfecte, precum și prin dezvoltarea tehnicii imitative.

Compozitorii din *Ars nova* – cu cei mai de seamă reprezentanți: Guillaume de Machaut în Franța și Francesco Landino în Italia – promovează în bună măsură genurile cu text și muzică laică, sub impulsul suflului umanist al Renașterii ce începea să se ivească.

Renașterea a însemnat pentru arta polifonică o perioadă de o deosebită înflorire, constituind prima mare culminație a ei. Pregătită în cursul secolului al XV-lea prin creația compozitorilor franco-flamanzi, ca Guillaume Duffay (1400-1474), cu rol important în crearea missei polifonice, Gilles Binchois (1400-1460), cunoscut ca promotor al chanson-ului polifonic, dar și Johannes Ockeghem (1430-1495), celebru pentru performanțele sale din domeniul artei imitative (un canon uriaș de 36 de voci), și caracterizată în această perioadă printr-o excepțională dezvoltare a structurii plurimelodice și a tehnicii imitative, arta polifonică vocală este dusă la desăvârșire în secolul al XVI-lea prin contribuția compozitorilor din Italia și din alte țări (vezi cap. „Particularitățile polifoniei vocale a Renașterii“, pag. 25), realizând „epoca de aur a polifoniei vocale“. Polifonia Renașterii reprezentată prin stilul palestrinian stă la baza învățământului contrapunctului vocal.

O a doua culminație este atinsă de arta polifonică în epoca Barocului (secolele XVII-XVIII), când se desfășoară pe noi coordonate stilistice, cu înlocuirea caracterului vocal prin cel instrumental și al cadrului modal renascentist prin cel armonic, tonal-funcțional (vezi cap. „Particularitățile polifoniei vocale a Barocului“, pag. 313). Polifonia Barocului, reprezentată prin stilul bachian, stă la baza învățământului contrapunctului instrumental.

În perioadele de ce au urmat Barocului, polifonia lineară plurimelodică a pierdut din interes, fiind înlocuită printr-o structură preponderent armonică, ce acoperă în întregime epocile clasică și romantică. Procesul de trecere în prim-plan a elementului armonic începe încă de la sfârșitul Renașterii, prin *monodia acompaniată* și *basul general*, pentru a se dezvolta concomitent cu înflorirea polifonică din epoca Barocului și a-și cuceri locul definitiv după încheierea acesteia și începutul epocii clasice. Totuși spiritul și învățămintele marilor epoci polifonice se mențin în continuare, adaptate la noile condiții stilistice.

La începutul secolului al XX-lea, odată cu destrămarea sistemului armonic tonal, linearismul polifonic ajunge la o nouă înviorare, eliberat de severitatea controlului vertical.

Prin urmare, arta polifonică, după o lungă perioadă de acumulare, își atinge apogeul prin cele două mari culminații, Renașterea și Barocul, care însumează toate cuceririle și exploatează la maximum valențele acestei arte. Epocile ulterioare ale muzicii europene, sub raport polifonic, nu aduc noi principii, ci continuă să se bazeze pe cele statornicite prin stilul palestrinian și cel bachian. Din acest motiv, contrapunctul, disciplină prin care este însușită tehnica artei polifonice, se axează și în zilele noastre pe cele două stiluri de vârf ale ei.