

Liviu Comes

MELODICA PALESTRINIANĂ

Ediție de
Alice Mavrodin

GRAFOART



Cuprins

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

I. Semnificația stilului palestrinian în contextul cercetărilor muzicologiei secolului XX

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

Eticheta palestriniană pe care o purta metoda introdusă de J. J. Fux la începutul secolului XVIII a fost transmisă în mod formal din generație în generație⁵. Pedagogii se limitau la predarea meșteșugului, fără a fi preocupați de adevărata semnificație a stilului pe seama căruia făceau acest lucru. Creația lui Palestrina, nefiind răspândită și cunoscută, era încadrată în denumirea generală de „stil antic”, prezentând mai mult un interes istoric, alături de imensitatea muzicii religioase scrise de-a lungul secolelor⁶. Nici chiar marile tratate teoretice și de istorie a muzicii de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX nu acordă creației palestriniene și Renașterii locul cuvenit în evoluția muzicii europene, considerând stilul polifonic reprezentat exclusiv prin Bach și contemporanii săi. Această mentalitate mai persistă și în zilele noastre la unii muzicieni⁷.

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

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

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

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

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

Victor Hugo îi închină versuri avântate:

*...Puissant Palestrina, vieux maître, vieux génie,
Je vous salue ici, père de l'harmonie
Car, ainsi qu'un grand fleuve où boivent les humains,
Toute cette musique a coulé dans vos mains¹²...*

Compozitorii romantici ca Mendelssohn, Wagner, Bruckner își exprimă admirația față de creația palestriniană. Richard Wagner, pentru care opera lui Palestrina reprezenta „modelul supremei perfecțiuni a muzicii religioase”, execută în 1847, la Dresda, *Stabat mater*, a cărei partitură o publică mai târziu la Leipzig într-o redactare proprie¹³. Dramatica înlănțuire a primelor acorduri din această lucrare își găsește ecou mai târziu în *Parsifal*¹⁴.

Palestrina: **Stabat mater**

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

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

¹² V. Hugo: *Les rayons et les ombres*, Paris, 1840

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

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

II. Locul melodiei în coordonatele stilistice

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

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

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

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

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

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

III. Izvoarele melodiei palestriniene

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

Introducerea monodiei în structura polifonică a dus la apariția unei adevărate științe, cea a contrapunctului, purtând marca ezoterismului, caracteristic tuturor științelor medievale⁵⁸. Știința contrapunctului era accesibilă numai unor inițiați, care o transmiteau în mod direct elevilor lor, datele de ordin tehnic fiind considerate drept secrete ale meseriei⁵⁹. Notăția „închisă” a canoanelor cu diverse formule de descifrare a lor, sau publicarea lucrărilor corale pe voci separate, fără partitură, făceau parte din metodele prin care era limitat accesul la această știință⁶⁰.

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

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

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

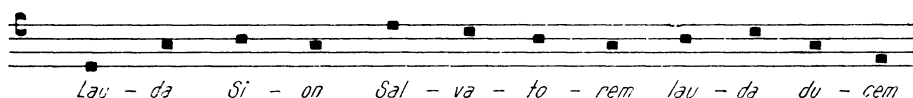
⁵⁹ Se spune despre compozitorul Costanzo Porta (1530–1601) că în fața tratatului *Prattica di musica* de Zacconi (1592) ar fi exclamat: „Nici pentru o mie de ducați n-aș fi dat în vileag secretele pe care le publică aici călugărul acesta”. (K. Jeppesen: *Contrapunct*, trad. rom., Ed. muz., București,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

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

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

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

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



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

A four-staff musical score for voices. The first staff is marked with a square containing the number 6. The lyrics for each voice are:

Voice 1: *Lau - da Si - on sal - va - to - - - - - rem*

Voice 2: *Lau - da Si - on sal - va - to - - - - -*

Voice 3: *Lau - - da Si - on*

Voice 4: *Lau - - da Si -*

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

IV. Cadrul modal

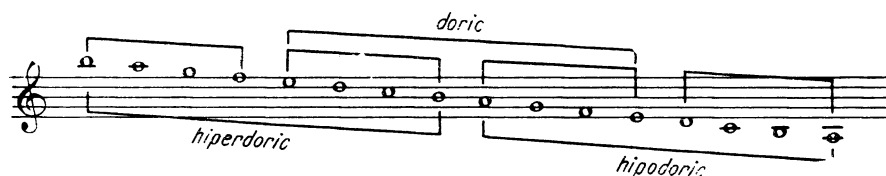
Caracterul modal constituie o trăsătură esențială a melodiei palestriniene. Moștenit în mod direct din monodia medievală, își are rădăcinile în antichitatea elină și după toate probabilitățile într-un trecut și mai îndepărtat. Gândirea modală este nedespărțită de cea monodică, motiv pentru care supraviețuiește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

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

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

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

modul doric



V. Intervalele melodice

În stilul palestrinian, intervalele melodice sunt tratate cu o deosebită severitate, fiindu-le impuse restricții, atât în privința utilizării, cât și a succesiunii lor. Aceasta în scopul de a asigura pe de o parte *diatonismul* liniei melodice, iar pe de alta o maximă *vocalitate* a ei⁹¹.

Intervalele utilizate în melodia palestriniană:

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

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

Intervale neutilizate:

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

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

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

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

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

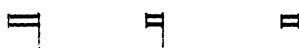
⁹³ W. Apel: *Gregorian chant*, Bloomington Indiana University Presse, 1958, pag. 247

VI. Durata sunetelor

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



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



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

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

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

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

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



Fragment dintr-un manuscris palestrinian.

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

Cu ortografia originală:

61

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

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

62

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

Durata semiminima sau pătrimea

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

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

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

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

VII. Organizarea ritmică

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

Organizarea sunetelor de înălțimi și durate diferite are loc în cadrul liniei melodice prin intervenția unui factor de o deosebită importanță și anume *ritmul*. Acesta modelează șirul amorf de sunete printr-o ordonare în timp, dându-i sens și expresivitate¹¹⁵.

Ritmul grupează sunetele în elementele arhitectonice care stau la baza alcătuirii liniei melodice. Grupările ritmice se formează în jurul unor sunete care ies în evidență prin calitățile lor de ordin *cantitativ, dinamic, melodic, sau timbral*¹¹⁶. Aceste sunete se numesc *sunete accentuate*. Deși în limbajul curent noțiunea de accent este de obicei legată de elementul intensitate, ea reprezintă de fapt un fenomen complex, la producerea căruia pot contribui mai multe însușiri ale sunetului¹¹⁷. Uneori un ritm poate exista chiar și fără o variație a intensității, bazându-se în astfel de cazuri pe diferențele din cadrul celorlalte calități: înălțimea, durata sau timbrul¹¹⁸.

Accentul constituie un element important al ritmului,

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

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

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

¹¹⁸ L. David: *Op. cit.*, pag. 30.

VIII. Aspectul morfologic

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

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

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

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

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

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

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

91

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

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a style characteristic of the Palestrina school, with a mix of note values including minims, crotchets, and quavers. Vertical dashed lines are placed below the staff to indicate the alignment of notes with the syllables of the Latin text below. The text is: 'Et in terra pax ho-mi-ni-bus bo-na vo-lun-ta-tis'. The notes are: Et (half note), in (quarter note), ter- (quarter note), -ra (quarter note), pax (quarter note), ho- (quarter note), -mi- (quarter note), -ni- (quarter note), -bus (quarter note), bo- (quarter note), -na (quarter note), vo- (quarter note), -lun- (quarter note), -ta- (quarter note), -tis (quarter note).

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

IX. Configurația generală a melodiei palestriniene

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

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

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

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

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

Helmut Degen determină tipurile melodice după criteriul desfășurării materialului¹⁴⁸. El descrie două grupuri principale: primul, în care acest material este înșirat (depănat), și al doilea, în care el este dezvoltat. În primul grup se evidențiază mai multe tipuri: 1. *constructiv*, 2. *motoric*, 3. *improvizatoric* și 4. *serial*. Melodia medievală și cea a Renașterii fac parte din tipul *improvizatoric*, numit astfel deoarece forța sa generatoare constă într-un impuls liber, improvizatoric.

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

¹⁴⁶ Szabolcsi Bence: *Op. cit.*, pag. 33.

¹⁴⁷ W. Keller: *Handbuch der Tonsatzlehre*, Regensburg, 1959, pag. 227.

¹⁴⁸ H. Degen: *Op. cit.*, pag. 83–84.

X. Integrarea în țesătura polifonică

În stilul palestrinian, integrarea verticală a liniei melodice reprezintă o problemă a cărei cunoaștere este indispensabilă pentru asigurarea unei viziuni complete asupra ei. Melodia palestriniană este de factură polifonică, deoarece, cu toată independența ei aparentă, își trăiește viața legată de țesătura contrapunctică în cadrul căreia a fost concepută. Nici chiar atunci când în unele porțiuni apare singură, ea nu are libertatea unei monodii, fiind de la început gândită într-un context polifonic. Dependența sa de structura în care este încadrată se reflectă, pe de o parte, în restrângerea unor parametri de desfășurare, dar pe de alta, duce tocmai la valorificarea însușirilor sale esențiale. Expresivitatea, individualitatea și chiar autonomia ei își găsesc deplina lor concretizare în linia privită nu izolat, ci în complexul polifonic. Mai mult decât atât, integrarea verticală, după cum am demonstrat într-un alt capitol¹⁶², se răsfrânge asupra liniei melodice palestriniene și în mod constructiv prin imprimarea unor caractere determinate de această structură. Melodia este obligată, sub impulsul cerințelor verticale, să-și creeze diferite tipare, pe care apoi să le asimileze în ansamblul propriilor sale trăsături.

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

¹⁶² Vezi cap. III: „Locul melodicii în coordonatele stilistice”