

Werner Tell

**NOU MANUAL
DE CONTRAPUNCT**

CU EXEMPLE ȘI TEME

Traducere de **Ioan Husti**



Cuprins

NOTA TRADUCĂTORULUI	4
PREFAȚA	5
I. MONODIA	7
A. PRINCIPII FUNDAMENTALE	7
1. Nucleul melodic. Melodică vocală și instrumentală.	7
2. Melos I: ionic	11
3. Elemente de melodică	14
4. Elemente de ritmică	22
5. Metrică	23
6. Teme	24
B. CONTINUARE.	26
1. Melos II: doric.	26
2. Melodică vocală	28
3. Ritmică vocală; măsură și schimbare de măsură	29
C. ÎNCHEIERE	41
1. Melos III:	41
a) Modul frigid	41
b) Pentatonia	43
2. Melodică instrumentală.	44
3. Ritmică instrumentală	47
4. Stil vocal cu text	47
II. CONTRAPUNCT LA DOUĂ VOCI	50
A. STIL VOCAL	50
1. Mișcare alternativă (oblică)	50
2. Mișcare simultană: paralelă și contrară.	58
B. STIL INSTRUMENTAL.	67
1. Ritmuri complementare	67
2. Mișcare simultană; contrară și paralelă.	68

C. IMITAȚIE.	75
1. Temă și contrasubiect. (Imitație la octavă)	75
2. Contrapunct dublu la octavă în canon.	81
3. Răspuns real și tonal în fugă. (Imitație la cvintă)	85
4. Canon la diferite intervale și în mișcare contrară	91
D. COMPOZIȚII CONTRAPUNCTICE CU CANTUS FIRMUS	97
1. Stil instrumental. (Augmentația contrasubiectului până la stadiul speciei notă contra notă).	97
2. Stil vocal cu text. (Imitație în mișcare paralelă și contrară. Diminuție și augmentație)	101
III. CONTRAPUNCT LA TREI VOCI	104
A. CONTRAPUNCT ȘI ARMONIE.	104
B. CONTRAPUNCT NEFUNCȚIONAL	114
1. Bas ostinat.	114
2. Melodii coralice la vocea basului	115
3. Ostinato și melodii coralice la vocea mijlocie sau superioară. (Augmentație până la stadiul notă contra notă).	121
4. Pentatonie	124
C. CONTRAPUNCT FUNCȚIONAL.	125
1. Secvențe	125
2. Prelucrări coralice	127
D. IMITAȚIE	128
1. Fugato și fughetă	128
2. Canon	135
IV. FORME CONTRAPUNCTICE	141
A. FORME OSTINATO	141
B. FORME CU CANTUS FIRMUS	142
C. CANON.	143
D. FUGA	143
E. FORME MIXTE.	152

Nota traducătorului

Noul manual de contrapunct al profesorului german Werner Tell se distinge printr-o vădită notă revoluționară care se desprinde atât din orânduirea capitolelor și subcapitolelor, cât și din claritatea expunerii principiilor organice ale tehnicii compoziției lineare.

Orientându-se în primul rând după criteriile pedagogice proprii, autorul reușește să cuprindă într-o formă accesibilă atât profesorilor, cât și studenților, toate problemele fundamentale ale contrapunctului vocal și instrumental. În linii generale, manualul este un reflex pedagogic al concepției lui Ernst Kurth, pe care o adoptă cumpătat, în folosul originalității, clarității și valorii lui didactice.

Punând un accent deosebit pe studiul monodiei, explicând în mod clar diferența dintre linia melodică funcțională și cea nefuncțională, dezvoltând particularitățile diferențiale dintre stilul vocal și cel instrumental, sistematizând și concretizând procesul dezvoltării formelor contrapunctice, utilizând și analizând exemple admirabile din literatura polifoniei vocale și instrumentale, precum și numeroase exemple muzicale proprii, autorul prezentului tratat aduce o contribuție valoroasă la dezvoltarea metodicii contrapunctului.

În plus, specialiștilor români, noul manual de contrapunct le poate oferi perspectiva îmbogățirii teoriei modurilor populare, în sensul definirii și dezvoltării acestora ca elemente formative primare în domeniul creației muzicale naționale.

Cluj, 21 august 1958



Prefața

Noutatea prezentului manual de contrapunct constă în a porni de la plăsmuirea liniei melodice și nu de la acord; de aici necesitatea expunerii detaliate a principiilor de melodică și ritmică privitoare la linia monodică și renunțarea la sistemul speciilor lui Fux. Specialistul va sesiza noutatea metodică chiar din cuprins. (În orice caz autorul nu cunoaște o încercare asemănătoare pentru studiul contrapunctului.)

Au trecut mai bine de trei decenii de când Kurth semnalase deja, cu toată insistența, necesitatea de a porni de la linia melodică în predarea contrapunctului și același fenomen îl demonstrează fiecare măsură a muzicii contemporane. Exemplele incluse în cursul de față reprezintă calea de mijloc între ceea ce este comun și ceea ce este neobișnuit, în vederea deprinderii unui stil explicabil cu ajutorul celor mai simple **indicii** – pentru a evita cuvântul sever **reguli**. – Fără a ne lipsi de cele mai simple figuri – asemănătoare cu înlănțuirile elementare ale trisonurilor armoniei – am încercat în același timp să făurim premisele aplicabile la plăsmuirea stilului de exprimare din epoca noastră. De aceea, chiar și printre ultimele exemple am inclus intenționat câteva cazuri excepționale, menite să destăinuiească elevului modul în care indiciile date pot fi depășite, pe baza unei deliberări și a unor motive întemeiate.

Prin **funcționalitate** autorul înțelege calitatea legată de sensul armonic al oricărui efect muzical, în contrast cu **nefuncționalitatea** înlănțuirilor de acorduri cu caracter modal-bisericesc, de origine pur lineară.

Câteva indicii practice: Predarea contrapunctului ar trebui începută o dată cu predarea armoniei, deoarece contrapunctul se adresează la început exclusiv sensibilității muzicale naturale, care trebuie să fie cât mai nestingerită de principiile armoniei. Aceste principii – privitoare la cunoașterea intervalelor, a trisonurilor și răsturnărilor lor, a acordurilor de septimă sau la conducerea vocilor – trebuie considerate mai dificile decât cele ale contrapunctului; cursul de față le presupune însă cunoscute.

Desfășurarea acestui curs se bazează pe puncte de vedere metodice, de natură să explice împărțirea variată a capitolelor principale. Prin aceasta nu vrem să impunem un plan didactic rigid, lăsând la aprecierea profesorului posibilitatea aplicării exercițiilor de stil vocal cu text înainte de prevederile acestui curs; în mod foarte general, elasticitatea desfășurării liniilor contrapunctice s-ar putea oglindi în elasticitatea desfășurării lecțiilor de contrapunct.

Bine înțeles, predarea contrapunctului trebuie întregită prin literatura prescrisă pentru studiul instrumental; simțul pentru stilul contrapunctic trebuie călit prin cunoștințe de literatură. De aceea, exemplele de literatură citate, în deosebi cele din capitolul al patrulea, trebuie să fie un stimulent pentru studiul operelor muzicale.

Cartea de față a luat ființă la îndemnul Domnului Profesor Adolf Strube din Berlin, căruia îi mulțumesc pentru încrederea Domniei-Sale. Mulțumesc Domnului Dr. Söhngen din Berlin și Conducerii Bisericii Evanghelice din Germania, pentru promovarea binevoitoare și activă a lucrării mele; mulțumesc editurii, care mi-a adus scrierile la lumina tiparului; mulțumesc elevilor mei care m-au însoțit pe câteva căi noi.

Werner Tell

Magdeburg, iulie 1953

I. M O N O D I A

A. PRINCIPIII FUNDAMENTALE

1. Nucleul melodic. Melodică vocală și instrumentală.

Cuvîntul *c o n t r a p u n c t* a luat naștere din expresia *p u n c t u s c o n t r a p u n c t u m* sau *n o t ă c o n t r a n o t ă*, întrebuintată pentru denumirea unei specii de compoziție muzicală alcătuită din mai multe voci în mișcare simultană, notă de notă. Aceasta este una dintre cele mai vechi forme polifonice, din care s-a dezvoltat treptat arta conducerii independente a vocilor. Deoarece însă specia *n o t ă c o n t r a n o t ă* favorizează combinarea sunetelor în formă de acord, de elemente armonice deci, făcînd astfel plăsmuirea liniilor dependentă de aceste acorduri, la începutul exercițiilor noastre ne vom alege ca deviză *l i n i e c o n t r a l i n i e*, îndreptîndu-ne atenția în primul rînd asupra plăsmuirii liniei melodice izolate.

Să anticipăm discuțiile noastre cu două teme de fugă din volumul al doilea al *C l a v e c i n u l u i b i n e t e m p e r a t* de Bach, în care vom putea recunoaște particularități esențiale ale stilului contrapunctic:



Punctul de plecare al armoniei, care tratează combinarea simultană a sunetelor, este *t r i s o n u l*, forma cea mai simplă a acordului:

II. CONTRAPUNCT LA DOUA VOCI.

A. STIL VOCAL

1. Mișcare alternativă (oblică).

Contrapunctul la două voci nu se realizează prin încărcarea unei melodii lente cu consonanțe de specia *n o t ă c o n - t r a n o t ă* - în acest caz ar trebui să renunțăm la cunoștințele și experiențele dobândite prin schițarea liniilor melodice de până aici - ci prin asocierea unei linii cursive la o altă linie tot atât de cursivă. Așadar, cu toate că trebuie să ținem seamă de raporturile verticale, elenul liniilor trebuie menținut și dezvoltat; desfășurarea orizontală trebuie astfel realizată, ca între cele două linii să se formeze un raport de compatibilitate, la aparență întâmplătoare. Această compatibilitate a intervalurilor se cere numai pe timpii accentuați ai măsurilor; în aceste puncte sunetele simultane trebuie să formeze un raport de consonanță - sau, după cum vom vedea mai târziu, un raport de întârziere a consonanței. Intre timpii accentuați ai măsurii însă, putem utiliza orice disonanță, pe lângă respectarea anumitor restricții.

Considerațiile noastre despre consonanță și disonanță pornesc de la schema exemplului 53a:

53a

The diagram consists of two musical staves. The top staff shows a sequence of intervals: Primă perf., Sec. mică, Sec. mare, Terță mică, Terță mare, Cvartă perfectă, Cvartă condiționată, and Cvintă micșorată. The bottom staff shows: Octavă perf., Sept. mare, Sept. mică, Sextă mare, Sextă mică, and Cvintă perf. Vertical double-headed arrows connect corresponding intervals between the two staves. Labels 'Cons.' and 'Dis.' are placed above and below the staves to indicate the nature of the intervals.

Cons.	Dis.	Cons.	Cons.	Cons.	Cons.
Primă perf.	Sec. mică	Sec. mare	Terță mică	Terță mare	Cvartă perfectă
Cons.	Dis.	Dis.	Cons.	Cons.	Cons.
Octavă perf.	Sept. mare	Sept. mică	Sextă mare	Sextă mică	Cvintă perf.

Consonanță condiționată Cvartă marită
Cvintă micșorată

B. STIL INSTRUMENTAL.

1. Ritmuri complimentare.

Aplicînd procedeul diminuției la mișcarea oblică, în vederea concentrării acesteia în zona valorilor de patrimi, potrivit execuției instrumentale mai accelerate decît cea vocală, obținem ritmuri c o m p l i m e n t a r e, adică figuri care se desfășoară rapid de la consonanța la consonanța, după același mod și după aceleași indicii pe care le-am întîlnit în praetica mișcării oblice vocale:

67a

Example 67a consists of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The first system contains two measures. The first measure has a treble staff with notes G4, A4, B4, C5 and a bass staff with notes G3, A3, B3, C4. The second measure has a treble staff with notes D5, C5, B4, A4 and a bass staff with notes D4, C4, B3, A3. The second system also contains two measures. The first measure has a treble staff with notes G4, A4, B4, C5 and a bass staff with notes G3, A3, B3, C4. The second measure has a treble staff with notes D5, C5, B4, A4 and a bass staff with notes D4, C4, B3, A3. Rhythmic markings are placed below the notes: 8, 2, 3, 6, 8, 3, 7S, 6 in the first system; 5, 8, 3, 5, 4S, 3, 8 in the second system.

Exemplul 67b ilustrează cele două nuclee melodice ale exemplului 67a:

67b

Example 67b consists of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The first system contains two measures. The first measure has a treble staff with notes G4, A4, B4, C5 and a bass staff with notes G3, A3, B3, C4. The second measure has a treble staff with notes D5, C5, B4, A4 and a bass staff with notes D4, C4, B3, A3. The second system also contains two measures. The first measure has a treble staff with notes G4, A4, B4, C5 and a bass staff with notes G3, A3, B3, C4. The second measure has a treble staff with notes D5, C5, B4, A4 and a bass staff with notes D4, C4, B3, A3. Rhythmic markings are placed below the notes: 7S, 4S in the first system.

Acete două nuclee melodice pot fi ușor dezvoltate în ritm de triplete, după cum ne arată exemplul neterminat 67c:

C. IMITATIE

1. Temă și contrasubiect. (Imitație la octavă).

Dacă pînă acum am urmărit o cît mai mare independență melodică și ritmică a vocilor, lăsîndu-ne influențați exclusiv de considerentele privitoare la compatibilitatea intervalelor și la întregirile ritmice complementare, să realizăm de aici înainte o anumită dependență a vocilor, prin reproducerea mișcării unei voci la o altă voce; astfel obținem *i m i t a ț i a*. În exercițiile capitolului precedent ne-am folosit deja de imitație în măsură mai mică și acum să o întrebuițăm în plasmuirii melodice mai extinse. Vom compune deci o *t e m ă* pe care o *i*-mităm la vocea urmatoare introdusă mai tîrziu, în timp ce vocea întâia formează concomitent cu imitația un contrasubiect. În realitate nu imitația constituie aici obiectul exercițiului nostru, caci ea constă într-ă simplă repetare - un procedeu foarte ușor, după cum s-a vazut din exercițiile precedente - care poate fi neschimbată notă de notă, deoarece se aplică mai întîi la octavă. Exercițiul nostru constă mai mult în inventarea unei teme caracteristice, demna de a fi repetată, precum și în compunerea unui contrasubiect pregnant.

Pentru compunerea unei teme să ne folosim de modelele temelor de fugă ale compozitorilor vechi și noi, de exemplu de cele două teme bachiene citate mai sus, la exemplele nr. 1 și 2 (pag.), care în exemplele 76 și 77 sînt redată împreună cu imitația lor în formă de răspuns - o imitație la cvintă după legile fugii - și cu contrasubiect; exemplul 78 ilustrează o altă temă din *C l a v e c i n u l b i n e t e m p e r a t* :

The image shows a musical exercise labeled '76' on a grand staff. The top staff is in the treble clef and contains six measures of whole rests, numbered 1 through 6. The bottom staff is in the bass clef and contains a melody of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

III. C O N T R A P U N C T L A T R E I V O C I .

A. CONTRAPUNCT ȘI ARMONIE.

Trecerea gradată de la monodie, prin contrapunctul bivocal, la cel trivocal, este analoagă cu trecerea de la sunetul muzical izolat, prin interval, la acord.

Sunetul izolat are exclusiv rolul de element al liniei. Intervalul fiind alcătuit din două sunete simultane, pe lângă dublarea sonorității, aduce cu sine caracterul de consonanță sau disonanță. În cazul din urmă se impune necesitatea rezolvării imediate - eventual după o întrerupere - a sunetului disonant, prin mișcare treptată de secundă, dar înafară de aceasta, intervalul armonic nu influențează plasmuirea liniilor. Acordul de trei sunete poate fi conceput ca o simultaneitate armonică a două intervale și în acest caz produce un efect analog cu al intervalului, întrucît - făcînd abstracție de rezolvarea disonanței - nu determină conducerea liniilor, ci este doar un produs al acestora. Considerat ca întreg, acordul este însă mai mult decît suma elementelor sale componente, avînd facultatea de a dezvolta o forță nouă, aceea a armoniei, de natură să provoace conducerea tuturor vocilor în sens funcțional precis: de dominantă, sau - mai rar - de mediantă. Efectul unor astfel de funcții ale acordurilor ne permite să vorbim de armonie funcțională și contrapunct funcțional, în contrast cu armonia și contrapunctul nefuncțional. În ambele cazuri, acordurile pot fi în sine consonante sau disonante și în consecință există patru posibilități:

1. În c o n t r a p u n c t u l n e f u n c ț i o n a l :

a) Dacă acordurile sînt consonante, conducerea liniilor este determinată exclusiv de energia mișcării.

b) Dacă acordurile sînt disonante - ceea ce se realizează prin introducerea suspensiilor de întîrziere a consonanțelor - vocea respectivă disonantă este obligată să facă un pas de secundă, eventual după o întrerupere; astfel de disonanțe le

B. CONTRAPUNCT NEFUNCTIONAL.

1. Bas ostinat.

Pentru examinarea posibilităților armonice să scriem basul Mai întâi în formă de note întregi, plasate pe timpi accentuați și limitate la sunetele unui tetracord, iar pentru a-l exploata cât mai variat, să repetăm această înlanțuire de sunete de mai multe ori, obținând astfel un bas ostinat, adică un bas care se repetă mereu, ca în exemplul llo:

llo

etc.

în acest exemplu, vocile superioare alternează ca și în exemplele precedente prin mișcare oblică - fără a evita sunetele pasaje-formate întâmplător. Pe timpii accentuați vocile superioare formează consonanțe - trisonuri și sextacorduri - sau suspensii

C. CONTRAPUNCT FUNCȚIONAL.

1. Secvențe.

Inlănțuirile autentice de dominantă din exemplele 1o6a, 1o8b, 1o9a și 1o9b se pot dezvolta ușor în sensul unor linii contrapunctice simple, cu ajutorul notelor pasajere și de schimb, după cum ne arată exemplul 120a:

120a

Do I IV VII III VI etc.

Aceste linii sînt libere în ce privește conducerea mișcării motivelor mici, dar în ce privește plasmuirea desfășurării lor generale sînt determinate de raporturi armonice; în deosebi basul, vocea purtătoare a armoniilor, afectează o mișcare alcătuită din pași fundamentali viguroși. După cum ne arată exemplul 120a, în primele patru din măsura a doua și a treia, circumscrierea notelor constitutive de acord, prin amestecul notelor de schimb și de pasaj, formează ușor durități armonice, care sînt pe deplin admisibile, fiind născute din acorduri și situate pe timpi neaccentuați. Dacă înlocuim succesiunile cu caracter relativ de dominantă - I - IV, VII - III, VI - II etc. - prin succesiuni propriu-zise de dominantă cu acord major de dominantă pentru fiecare acord următor, se formează dominante intermediare, ca în exemplul 120b; acestea sînt însemnate cu o săgeată îndreptată în spre acordul de care aparțin. Aici, creșterea intensității armonice provocată de alterațiile dominantelor de schimb determină reducerea posibilităților melodice:

2. Canon.

Continuarea operațiilor consacrate formei de canon ne arată în fine lămurit încă o dată cele două puncte de amplasare ale compozițiilor polivocale: elementul armonic și elementul melodic. În compunerea unui canon putem porni de la succesiunea acordurilor sau de la linie.

Printr-o mică dezvoltare melodică a celor trei voci cuprinse în succesiunea cadențială din exemplul 127a și prin adaptarea lor la un text, ca în exemplul 127b, obținem canonul 127d, în cuprinsul căruiia vocile intră conform schemei 127c:

127a

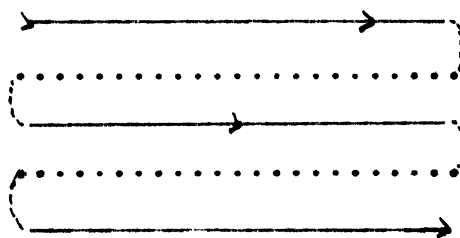
127b

Vi - - va, vi - va la Mu-si-ca, la Mu-si - ca

Vi - va la Mu - si - ca, vi - va la Mu - si - ca

Vi - va la Mu-si - ca, vi - va la Mu-si - ca!

127c



B. FORME CU CANTUS FIRMUS.

Inlocuind o temă ostinată cu melodia unui coral(sau a unui cântec popular), obținem formele cu cantus firmus, pe care le cunoaștem în parte din exercițiile noastre anterioare. La formele coralului pentru orgă, în care întreaga melodie se execută o singură dată în stil contrapunctic; putem distinge diferite principii formative:

- În bicinii, vocea contrapunctantă se plasmuiește liber, ca în exemplul 97.

- În stilul de trei sau mai multe voci, vocile contrapunctante, în parte libere, în parte raportate la cantus firmus, sînt alcătuite din motive care se imită între ele - atît de frecvente la Buxtehude - sau prelucrează un motiv compus liber, fie rînd de rînd - fenomen atît de frecvent la Scheidt - fie de-a lungul piesei întregi, ca în *Cărticica pentru orgă* de Bach, sau în fine, întregul lor curs ia naștere prin prelucrarea versurilor coralice, ca în *Coralurile mari pentru orgă* de Bach. Din operațiile noastre anterioare cunoaștem deja tehnica imitațiilor și imitațiilor anticipative cu diminuție și inversare; această tehnică servește la plasmuirea preludiilor și interludiilor rîndurilor.

- *Fanteziile coralice* include de cele mai multe ori în ambitus mai mare realizarea liberă - independentă de reguli - și multiplă a rîndurilor izolate; fanteziile coralice ale lui Bach trebuie considerate corale mari pentru orgă.⁺⁾

- Aceste operații cu cantus firmus le mai cunoaștem din literatura vocală, din numeroasele compoziții dezvoltate pe un coral sau un cântec popular vechi - de cele mai multe ori cu un cantus firmus la tenor - apoi din motetele lui Bach și din cele două părți grandioase ale *Pasiunii lui Matei* de Bach.

^{+) Conform cunoscutei tipologii a lui Albert Schweitzer privitoare la prelucrările coralice. (J.S.Bach,1922,pag.43).}

partea întâia pentru cor din cantata "Ein feste Burg", care aduce o fugă dezvoltată pe rîndul întâi, rîndul al doilea servindu-i de contrasubiect, pentru ca să i se mai alăture fughete dezvoltate pe celelalte rînduri și fiecare dezvoltare a diferitelor rînduri se încheie printr-o dezvoltare în formă de canon a **rîndului** luat drept cantus firmus; în acest caz putem vorbi de o fugă contrapunctantă imitantă cu canon coralic sau de un canon coralic cu imitații anticipative uriașe în stil fugat.

=== - - ===