

GEORGE ONCIUL

# ISTORIA MUZICII

VOL. I

PÂNĂ LA APARIȚIA STILULUI MELODIEI ACOMPANIATE  
ÎN EVUL NOU

*„Întru început Cântul a fost“*

GRAF<sup>®</sup>ART

*Părinților mei  
Lor  
cari prin dragoste nemărginită  
și întăritoare încredere  
Singurii  
îmi fac ușoare piedicile din cale*

# CUPRINSUL

INTRODUCEREA . . . . .	11
<b>PARTEA I</b>	
Preistoria . . . . .	15
<b>PARTEA II (Antichitatea)</b>	
<b>Capitolul I</b>	
Popoarele antice până la Greci . . . . .	21
a) Egiptenii . . . . .	23
b) Babilonenii și Asirienii . . . . .	16
c) Chinezii și Japonezii . . . . .	27
d) Hindușii și Țigani . . . . .	29
e) Ebreii . . . . .	32
<b>Capitolul II</b>	
La Greci. . . . .	35
a) Formele muzicale . . . . .	36
b) Sistemul tonal . . . . .	43
c) Instrumentele . . . . .	49
<b>Capitolul III</b>	
Roma și Creștinismul. . . . .	52
a) Romanii . . . . .	53
b) Primii Creștini . . . . .	55
<b>PARTEA III (Evul Mediu).</b>	
<b>Capitolul I</b>	
Bizanț și Roma. . . . .	58
a) Bizanț. . . . .	59
b) Biserica în Apus Ambrosio și Grigorie . . . . .	63
<b>Capitolul II</b>	
Răspândirea cântărilor gregoriene și desvoltarea notației . . . . .	71

a) Școlile. Formele melodiilor . . . . .	71
Secvențele . . . . .	74
b) Notația și Solmizația . . . . .	76
Odo de Clugny . . . . .	76
Hucbald . . . . .	78
Hermanus Contractus. . . . .	79
Guido de Arezzo . . . . .	80

### **Capitolul III**

Geneza Polifoniei. Muzica din afară de Biserică . . . . .	88
a) Organum, Discantus, Fauxbourdon etc. . . . .	88
Franco de Colonia și de Paris . . . . .	94
Ioan de Muris . . . . .	95
Landino . . . . .	96
b) Barzii, Troubadours, Minnesänger etc. . . . .	97
Adam de la Halle . . . . .	99
Geneza operei. . . . .	103

### **Capitolul IV**

Notația și Instrumentele . . . . .	106
a) Ars mensurabilis . . . . .	106
Notele mensurale . . . . .	107
Tabulaturele pentru instrumente . . . . .	113
b) Instrumentele medievale . . . . .	115
Orga. . . . .	115
Geneza pianului . . . . .	118
Instrumentele cu arcuș . . . . .	120
Lăutele . . . . .	126
Instrumentele de suflat și de percuție . . . . .	128

### **Capitolul V**

Înflorirea și predominarea cantrapunctului pur. Nederlandezii. Începuturile Armoniei . . . . .	130
---	-----

a) Ars nova în biserică . . . . .	133
Dunstaple și Școlile Netherlandeze . . . . .	135
Canoane enigmatice. . . . .	142
b) Reacțiunile. Cântecul popular . . . . .	143
Willaert și Școala Venețiană. . . . .	146
Spania (Ramis, Morales, Guerero) . . . . .	147
Franța (Goudimel, Sermizy, le Jeune) . . . . .	148
Nederlanda (Clemens, Arcadelt, Verdelot). . . . .	149
Germania (Luther, Fulda, Finck etc.) . . . . .	149
c) Progresele Teoriei. Armonia. Tiparul de note . . . . .	154
Zarlino . . . . .	156
Tiparul . . . . .	160

## **Capitolul VI**

Stilul Sublim. – Palestrina și Lasso.	
Începutul erei moderne . . . . .	162
a) Reforma muzicii catolice. Școala Romană . . . . .	163
Palestrina . . . . .	164
Capela Sixtina . . . . .	169
Leonardo da Vinci . . . . .	169
Festa, Animuccia, Vitoria . . . . .	170
Nanini, Anerio, Allegri . . . . .	171
Veneția (Gabrieli, Banchieri, Vecchi) . . . . .	173
b) Roland de Lattre și celelalte popoare. . . . .	175
R. de Lattre . . . . .	176
Noua Școală Germană . . . . .	180
Muzica de casă (instrumente). . . . .	182
Polonii . . . . .	185
Români . . . . .	186
Doina . . . . .	188
Înceere . . . . .	190

## PREFAȚA

Dorința de a micșora puțin golul simțitor din literatura noastră muzicală teoretică, m'a hotărât să încerc compunerea și editarea unor manuale cari, rând pe rând, să trateze toate studiile cu privire la arta tonală.

Dupăce am citit o sumă de tratate și manuale din cele mai apreciate, dintre cari amintesc aci lucrările autorilor Ambros, Combarieu, Fétis, V. d'Indy, Lederer, Naumann, Nohl, Riemann, Wolf ș.m.a.; dupăce am extras din ele numai datele istorice invariabile, completând restul fie prin idei cu totul originale, fie prin pasagiile ale căror idee fundamentală am socotit-o unica acceptabilă, universală, comună și tuturor istorici consacrați – am scris volumul de față, cu o împărțire proprie a materiei, în scop de a da un manual cât mai potrivit atât cerințelor școlilor noastre superioare de muzică cât și particularilor, autodidacților, acelora cari, în dorința de a se cultiva, în dragostea lor pentru artă, necunoscând însă limbi streine, așteaptă încă posibilitatea de a-i studia trecutul.

Nu vreau să amintesc aci piedicile și greutatețile enorme întâlnite pe drumul acesta, în stare, aproape, de a răpi, dintru început, încrederea în izbândă; toți cei cari au încercat vreodată opere similare le cunosc.

Dacă lucrarea de față nu este lipsită de cusururi, vina o arunc asupra împrejurărilor toate cari, împreună cu timpul disponibil relativ foarte restrâns, m'au silit să o alcătuiască în condițiunile ei atât de sumare.

Mă mulțumesc doar cu speranța că îmi voi putea câștiga poate, odată, convingerea că am contribuit și eu – în proporțiuni oricât de modeste ar fi – la dezvoltarea acestei ramuri din literatura noastră, cât și la popularizarea celei mai iubite din arte.

București, Iunie 1929.

G. de ONCIUL

## INTRODUCERE

Muzica este sufletul concretizat al omului. — Cea mai înaltă revelație dumnezeiască (Goethe). — Ea este arta de a gândi cu sunete (Combarieu). — Artă de a simți, a exprima și provoca sentimente, prin formațiuni alcătuite din sunete. — O compun elemente fugitive, repede trecătoare, constituind contrariul cel mai pronunțat al materialului întrebuițat de arhitectură (Riemann). — Prin muzică privești în inima popoarelor. — Muzica este ultima creațiune a unei culturi superioare a omenirii (Confucius) — iată unele din definițiile muzicii, cari de cari mai poetice, cari de cari mai evlavioase.

Și dacă intrăm, câtuși de puțin, în studiul atât de bogat în frumuseți, în poezie superbă, al acestei arte, când recunoaștem forțele ei secrete, privind elementele, cercetând trecutul ei, nu se poate să nu fim și noi răpiți de farmecul ei nespuse de atrăgător, să simțim și noi adierea poetică care înconjoară tot ce se găsește în legătură cu ea. Iar numai unei inimi cu totul deschise, imbibate cu dragoste pentru Frumos, i se arată muzica în întregul ei, neîntrecută splendoare, oferindu-i darnică și toate podoabele imensului ei imperiu.

Studiile teoretice ale muzicii — baza lucrărilor practice — ocupă, în varietatea lor, mai multe ramuri în legă-

PARTEA I  
P R E I S T O R I E

Inceputurile muzicii străbat vremuri atât de îndepărtate încât ne este imposibil să dăm un răspuns precis la întrebările ivite în jurul nașterii sale. Din timpurile acele nu ne-a rămas nici un document istoric și toate cercetările și explorările făcute pentru stabilirea genezei, n'au dat nici un rezultat efectiv; recurgem la ipoteze, la teorii, dar nu putem spera nici pentru viitor o recunoaștere documentată a adevărului în chestiuni din acea epocă a omului primitiv care, învăluită de un întuneric misterios și luminată numai de puține raze slabe, este cu totul de nepătruns în ce privește muzica.

Căci muzica, o artă atât de suprasenzuală și imaterială, nu ni se face preceptibilă în trecut numai prin ea însăși; sunetele, elementele ei constitutive, trec fără a lăsa o urmă, și nu suntem în stare să studiem și să urmărim prezența și dezvoltarea ei, decât cu ajutorul celorlalte arte — le-am numi arte *materiale* — sau al altor mijloace ale unei culturi oarecare. Numai prin una din aceste (sculptura, pictura, scrisul) ni se pot păstra dovezi asupra unei activități muzicale.

Dar posibilitatea de a se folosi de acest fel de mijloace presupune firește o cultură generală foarte înain-



PARTEA II  
A N T I C H I T A T E A

(4000 a. Chr.—375 p. Chr.)

Capitolul I

POPOARELE ANTICE PANA LA GRECI

Intreg acel spațiu de timp numit de noi *Antichitate*, se caracterizează, în ce privește muzica, în primul rând prin faptul *necunoașterii absolute a polifoniei*. *Melodia*, acompaniată cel mult la octavă, cu ritmul ei bine accentuat de instrumentele de percuție, este unica care se dezvoltă în timpurile acele. Mișcându-se la început numai în limitele gamei naturale primitive de cinci tonuri lipsită de semitonuri, (*fa, sol, la-do și re-fa*) iar mai târziu acceptând o gamă simplă de șapte sunete, ea ajunge în fine o dezvoltare necunoscută astăzi, prin întrebuițarea tonurilor incidentale *mai mici* ca semitonuri, intercalate în gama diatonică. Este epoca muzicii molatice și senzuale sau, cum spune *Plato*, a decadenței muzicii (v. *Eterofonia*). Sub influența bisericii creștine cromatismul acesta dispăre pentru a face loc din nou gamei diatonice simple de șapte sunete.

Dealtcum cunoștințele noastre asupra formelor tonale și teoriilor muzicale din epoca aceasta, (până la poporul elen), sunt minimale și foarte vagi — cu cele spu-

**Privire generală.**

**Polifonia necunoscută.**

**Teoria muzicală neexplicată.**

## Capitolul II

### L A G R E C I

Grecii, numiți cu drept cuvânt poporul artelor, ne-au lăsat moștenire o comoară care, ca în toate timpurile, tot așa și azi, constituie un izvor nesecat de inspirație și un material imens pentru imitare în ce privește toți factorii culturali, dar în special în ce privește arta. **Privire generală.**

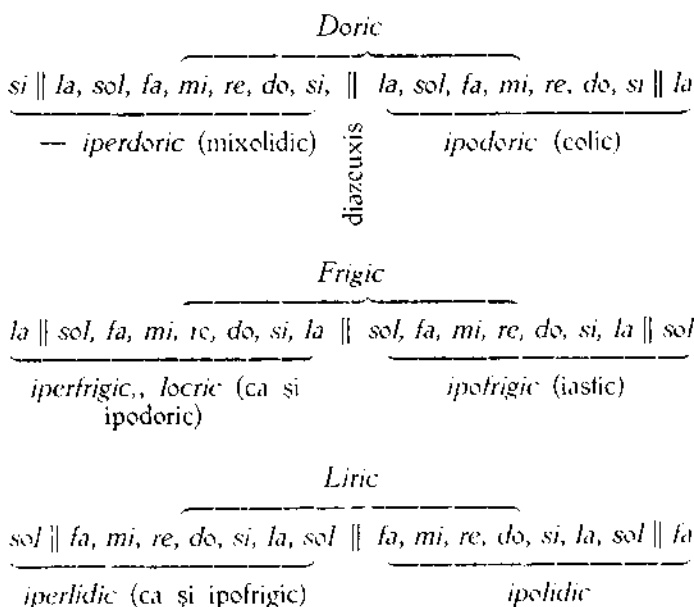
Doar și astăzi rămânem uimiți privind creațiunile artistice ale acestui popor, binecuvântat cu cel mai pronunțat simț estetic, și încă azi nu facem altceva decât să imităm și să prelucrăm ceea ce au început și au dus la perfecțiune vechii Eleni.

Din toate artele, muzica este poate unica care nu satisface într'atât de deplin simțurile noastre moderne; ea ni se pare încă primitivă și la Greci. **Muzica artă tonală**

Dar, totuși, recunoaștem și admirăm și aici genialitatea cu care Grecii știu — din neîdestulătoarele fragmente preluate dela popoarele anterioare — să-și făureze și din muzică o artă adevărată, „*liberă*“. Faptul dependenței muzicii, existent la toate celelalte popoare, este înlăturat de simțul estetic al Grecilor: la ei lozinca este „*muzică pentru muzică*“.

De fapt, muzica la Greci era, relativ la dezvoltarea psihică, de aceeași valoare ca și muzica la noi; era cu

treptată a tonului inițial. Astfel se formează gamele (modurile!): *iperdorica* (*si-si*), *ipodorica*, (*la-la*, gama noastră minoră), *ipofrigica* (*sol-sol*) și *ipolidica* (*fa-fa*)<sup>1)</sup>. Numirea de *iper* și *ipo* se datorează poziției *superioare* sau *inferioare* a lui *diazeuxis*, luând ca bază gamele din cari derivă :



Numirile *iperfrigic*, *iperlidic*, arată numai game la octavă, nu sunt game noi. În de comun, toate aceste game se cântau tot în poziția mijlocie *mi-mi*. Tablourile de mai sus sunt alcătuite cu schimbarea tonului inițial numai pentru scopuri mai mult pedagogice, spre a arăta de unde derivă poziția variată a semitonurilor și a se deprinde cu intervale schimbate<sup>2)</sup>.

1) Un *fa* major însă cu *si* *becar*. Este întrebuințată și astăzi (Beethoven).

2) De ex. dacă am scrie gama frigică cu semnele obișnuite nouă, după cum suna de fapt, am trebui să o facem în felul următor: *mi, re, do diez, si, la, sol, fa diez, mi*, și asemănător toate celelalte game.

### PARTEA III

## E V U L M E D I U

(Sec. 4—16 d. Ch.)

### Capitolul I

## BIZANȚ ȘI ROMA

Evul mediu, cu romantismul său, cu invențiile și descoperirile sale în stare a schimba aspectul lumii, este de aceeași importanță în ce privește muzica. Și în muzică se descoperă o lume nouă, precum descoperă Columb America, și spiritul uman inventează, în această epocă, și în ale muzicii lucruri de aceiași putere revoluționară ca invențiile unui Schwartz și Gutenberg. Căci în era aceasta ia naștere *polifonia*, *armonia*, baza muzicii noastre; iau naștere și instrumentele cu coarde, cele mai superioare, cele cântate cu *arcuș*, necunoscute până acum. Reforme peste reforme se înfăptuiesc, punând astfel ultima piatră pentru fundamentul pe care se ridică muzica modernă.

Pentru a găsi, însă, leagănul acestei muzici, trebuie să ne întoarcem iar la Greci, precum am fost siliți să aruncăm o privire, cât de scurtă, asupra muzicii popoarelor orientului antic spre a putea explica mai temeinic pe aceea a Elenilor. Într'adevăr, cultura elenă exercitase o înrăurire hotărâtoare asupra primelor manifestări ale creș-

## Capitolul II

### RASPANDIREA CANTARILOR GREGORIENE ȘI DESVOLTAREA NOTAȚIEI

#### a) Școlile. — Formele melodiilor

Notația cu neume fiind insuficientă și lipsind oricare alt mijloc de conservare a cântărilor gregoriene atât de valoroase, ele se păstrează numai prin tradițiune, învățându-se pe dinafară melodiile cântate. Dela persoană la persoană, însă, trecerea orală nu se putu face decât cu schimbarea, — ori cât de mică ar fi — a formei ce o aveau cântările la început ; iar, cu timpul, procedeul acesta alterează, neapărat, în modul cel mai dăunător, construcția lor originală.

Cu gândul de a preveni pericolul ca aceste cântări să-și piardă astfel de curând caracterul lor profund, *Papa Grigorie* deschide renumita școală de muzică, cu menirea de a cultiva în mod riguros executarea corectă a melodiilor venerate. Cântăreții formați în această școală pleacă apoi în țările învecinate, ducând cu sine cântările învățate cari sunt primite, din cauza frumuseții lor superioare, cu entuziasm mai ales de suverani, fie lumefști, fie cei ai bisericii. Cu toții se grăbesc să introducă și

Școlile de  
muzică.

### Capitolul III

#### GENEZA POLIFONIEI MUZICĂ DIN AFARA DE BISERICA

După ce i-a trebuit muzicii mii de ani până a deveni arta liberă la Eleni, după ce muzica elenă, transplantată, așa zicând, în cântările gregoriene, domină aproape o mie de ani întreaga lume — ea intră, în fine, în epoca principală a dezvoltării sale, epocă în care se naște o nouă artă tonală în a cărei construcție complexă cu greu și numai cu studii amănunțite istorice mai putem recunoaște elementele primitive pe baza cărora se ridică. Polifonia care se naște acum, este o întreagă lume nouă, descoperită, parcă, numai pentru ca muzica să aibă loc unde să se desvolte ca artă nemărginită.

a) *Organum, Discantus, Fauxbourdon, etc.*

**Scotus Erigena** Primii scriitori cari ne vorbesc despre polifonie sunt *Scotus Erigena* și, mai cu seamă, renumitul teoretician *Hucbald*.

**Hucbald** *Hucbald*, născut la 840 și mort la 930, a fost călugăr la *St. Amand* (Flandra), unde se dedicase studiilor și cercetărilor cari se cristalizează, în sfârșit, în tratatele sale de o importanță considerabilă în ce privește dezvoltarea muzicii, și, totodată, documente nestimate pentru

## Capitolul IV

### NOTAȚIA ȘI INSTRUMENTELE

#### a) *Ars mensurabilis*

Compozițiile polifone devenind tot mai complicate, cereau imperios o notație care, pe lângă exprimarea precisă a sunetelor și intervalelor, să poată determina în acelaș mod și *măsura*, adică durata exactă a sunetelor și pauzelor din fiecare voce. Pentru cântări polifone ca *organul*, *discantul*, *faubourdonul* primitiv, o astfel de notație era superfluă, vocile fiind cântate din memorie, (contrapunto *alla mente*); dar când diferitele voci deveniră tot mai independente, tot mai libere, când se ajunse în combinațiile contrapunctice până a se scrie voci, nu numai cu măsuri inegale, ci chiar și cu texte diferite—compozitorii și marii muzicieni se grăbesc să perfecționeze semnele notației în așa fel, încât să fie exprimat prin fiecare semn totodată și înălțimea sunetului, dar și durata sa relativă. Căci fără acest element indispensabil notației, compozitorii trebuiau să se aștepte la greșeli atât de mari, încât discordanțele pricinuite de ele să împiedice orice executare a cântărilor lor.

Și, de fapt, încă în sec. 12, se naște astfel regula ca

## Capitolul V

### INFLOAREA ȘI PREDOMINAREA CONTRA- PUNCTULUI PUR. — REFORME. — „NEDER- LANDEZII” ȘI NOILE ȘCOLI. — INCEPUTURILE ARMONIEI.

Desvoltarea muzicii în sec. 15 și întâia jumătate a sec. 16, ia proporții atât de impunătoare, muzica epocii acesteia devine atât de neasemănătoare cu cea din secolele trecute, împiedicată de regule înguste și învechite, încât mulți autori (firește, nu istoricii propriu ziși), consideră istoria muzicii ca începând abia în acele timpuri, susținând că tot ce se află înaintea sec. 15 nu merită atențiune, fiind prea îndepărtat și străin cerințelor muzicii noastre. Această schimbare vine atât de brusc, hotarele între ceea ce a fost și ceea ce începe să fie, sunt, din cauza aceasta, atât de evidente și precise, încât chiar un contemporan, *I. Tinctoris*, nu se sfiiază a spune (1477) că „numai de vre-o 40 ani există compoziții demne de a fi ascultate”.

Intr'adevăr, pentru simțurile muzicianului de azi, „muzica” nu se naște decât acum, tot ce e anterior acestei ere părându-i embrional, lipsit de orice interes. Căci o condițiune fără care el nu mai poate concepe astăzi o compoziție satisfăcătoare, capabilă de a-i exprima sau



portantă din toate inovațiunile aduse muzicii în cursul vremurilor.

Ca toate elementele constitutive ale muzicii, polifonia se naște și ea exclusiv din *sentiment*: spiritul, gândirea nu contribuie cu nimic la inventarea ei. Și toată dezvoltarea ei la început se datorează numai *simțului*, sau — precum zic alții — *instinctului*, care dictează căile de pășit întotdeauna *naturale* și, de-aceia, întotdeauna corecte și încoronate de succes. Abia în urma lui vine gândirea, studiul, și, bazat pe rezultatele ingenioase obținute de încercările aproape subconștiente ale poporului incult dar sentimental — vin teoriile cărturarilor cari caută să explice roadele practicei și să extragă, din experiențele căpătate, legi și reguli cu ajutorul cărora să deschidă drumuri noi și pline de farmece.

Am văzut de asemenea că acele prime încercări poartă o dată foarte veche.

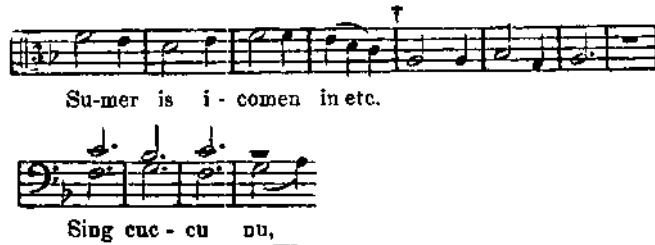


Fig. 30.— Canonul «Sumer is icomen in» (vocale întră una după alta, cu aceeaș melodie, tot după patru măsuri)

Canonul Sumer is icomen in.

Intre întâile lucrări scrise în genul nou, trebuie să amintim neapărat un canon, „Sumer is icomen in”, la 6 voci (4 tenori și 2 bași invariabili) compus de călugărul *I. Fornsette* din Reading, încă la începutul sec. 13. Pe lângă minunata lui melodie, dulce și drăgălașă, atât de potrivită pentru un cântec de primăvară — ne frapează în primul rând construcția lui vădit armonică, lucru ce nu am întâlnit până acum sau, cel puțin, nu într'un mod atât de evident ca aici. Și având la îndemână exemple atât de atrăgătoare și explicative, nu

originare (v. Geneza Polifoniei) cu versuri din cari unul se repetă după fiecare perioadă ca un fel de refren, joacă un rol important mai târziu și în muzica instrumentală, arătând depe acum un caracter semiinstrumental. Tot așa *Balada* italiană, cu înțelesul său cu totul deosebit de cel de azi (ital. *Ballata* — cântec de dans, dela *ballo*, *balletto*-dans). Mai trebuie amintite aici și *Canzonele* (*Canzonetta*), tot italiene: *Villotta* la trei voci; omofona *Villanella* (cântece de stradă, ca fr. *Vaudeville*) și, o formă foarte modestă, *Strambotto*.

Ballata.

Violetta, Villa -  
nella, Strambotto.

Cu toatele, însă, se caracterizează printr'o simplitate frapantă în comparație cu celelalte forme muzicale ale epocii; un stil modest dar, poate tocmai din cauza aceasta, expresiv, profund și, în prima linie, textul respectat la toate vocile, sunt calitățile proeminente ale acestor produse naturale. Inflorind încă de multă vreme pe ascuns, ele atrag cu timpul privirile marilor maeștrii cari încearcă a le da o formă mai artistică (firește în înțelesul de atunci al cuvântului), lucrând tot mai des în genurile indicate de ele. Cântecele lumești devin astfel tot un câmp agreabil pentru interceri contrapunctice; dar atingerea cu acea muzică naturală și expresivă, trebuia neapărat să aducă cu sine o trezire a gustului pentru forme mai bazate, mai potrivite cu scopul sentimental al artei tonale — o recunoaștere generală că nu *virtuozitatea* e idealul spre care tinde adevărata muzică!

Cântecul artistic.

Marii maeștrii ai acelor timpuri presimt adevărul acesta și se apropie de formele cântecelor lumești în măsură cu mult mai largă ca predecesorii lor, asigurându-le, în mod definitiv, un loc în domeniul muzicii artistice, altoind, astfel, pe arborele cam sălbătăcit, un nou vlăstar, nobil, menit a aduce fructele cele mai superbe, și a întineri totodată întregul trunchiu.

Acum (Sec. 16) *Italia* preia iar conducerea în ce privește muzica, și noile școli italiene înlocuiesc destul de repede pe cele nederlandeze decadente, până ce, în „Școala Romană”, cu reprezentantul ei de frunte, Pa-

Italia.

## Capitolul VI

### STILUL SUBLIM. — PALESTRINA ȘI LASSO. — INCEPUTUL EREI MODERNE

Trezirea simțului armonic am văzut că aduse cu sine o transformare binefăcătoare a întregii muzici medievale și, cu aceasta, crearea unei noi epoci în istoria ei. De aci până la caracteristica muzicii moderne nu era decât un singur pas și nu lipsea decât popularizarea sau, mai bine zis, amplificarea și perfecționarea scrierii armonice spre a ajunge la *melodia acompaniată*, caracterul prominent al muzicii Evului nou. Căci celelalte elemente de cari dispune astăzi muzica și cari atunci erau necunoscute, sau în stare născândă, se dezvoltă, precum am mai spus, în mod natural, aproape nebăgate în seamă, dar nu mai puțin sigur de a figura în curând în Istorie, constituind factori de importanță netăgăduită.

Creațiunile de cari urmează să ne ocupăm acum, nu numai că nu ne mai par îndepărtate sau emanațiuni ale unui gust strein de cerințele esteticii moderne a muzicii, ci, din contra, lucrările, mai ales cele din domeniul muzicii vocale bisericești (așa zisul stil „*a cappella*”) din timpul acela, sunt atât de superbe, atât de mișcătoare și pentru noi, încât constituie și azi totatătea exemple pe cari compozitorii în direcția aceasta se trudesă, conștient sau inconștient, să le imită, și rămâne discutabilă

**Conciliul tri-  
dentin.**

merse dorința unei refaceri complete, încât la un Conciliu (Trento), ținut pe la mijlocul sec. 16. se ajunse până la debateri în cari se ceruse aprig chiar excluderea absolută a oricărei muzici „figurate” din biserică și re-intronarea simplului cânt gregorian. În sfârșit, însă, (1562) însuși Conciliul hotărăște să păstreze contrapunctica liberă, dar „*orice muzică care, în melodie sau text, va conține ceva lasciv, să fie isgonită din biserică!*” Și Comisia Cardinalilor se decide a înființa un model prototip, după care să se întocmească toate lucrările viitoare ale noii direcțiuni.

Dar cine trebuia să fie însărcinat cu crearea opurilor demne de a pune baza noii muzici bisericești și a servi drept model creațiunilor viitoare ?



*Giovanni Pierluigi*

Fig. 31. — Palestrina

**Giovanni Pierluigi  
Sante  
(1514—1594)**

În curând privirile epitropilor se îndreptară asupra unui compozitor ale cărui lucrări lăsaus de întrevăzut un geniu într'adevăr excepțional : *Giovanni Pierluigi Sante*

atât de puternice, încât până azi ele rămân capabile de a îndemna și inspira pe compozitorii cei mai de seamă. Născut în 1540 (la Avila) el vine timpuriu la Roma unde își începe fecunda-i activitate, caracterizată prin acele teme superbe, prelucrate într'un stil cu totul corespunzător.

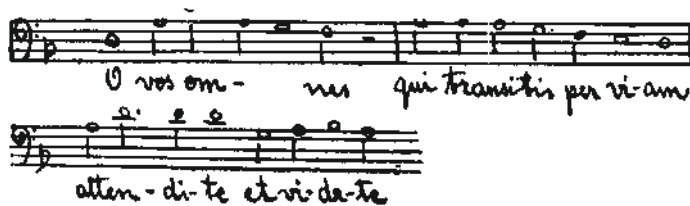


Fig. 32. — Un motiv Vitorian (după V. d'Indy)

Nu amintim din opurile sale decât „*Popule meus*”. Corurile pentru Pasiuni și *Motetele* dintre cari în special: „*O vos omnes qui transitis per viam*” — dar sunt suficiente spre a-l dovedi demn de prietenia marelui Pierluigi și a justifica renumele de care se bucură. Vitoria moare în 1613 ca maestru dirigior la Madrid.

De o importanță specială în acest ciclu însă, se bucură elevul lui Palestrina *Giovanni Maria Nanini* (unchiul) prin faptul să este întemeetorul propriu zisei *Școli romane*, noua „*Schola Cantorum*”, în care îl găsim predând lecții chiar pe Palestrina. Născut în 1545, în 1571 succesorul lui Palestrina la Maria Maggiore, iar mai târziu dirigintele capelei pontificale, Nanini devine nemuritor tocmai prin măștrii produși de școala condusă de el, și anume: *Felice Anerio* (1560—1630) cel care (1594), ca unicul, primește titlul de „*maestro compositore*” al Sixtinei după Palestrina și cunoscut, în deosebi, în urma puternicei sale compoziții „*Salve regina*”; *Gregorio Allegri* (1584—1652), cântăreț la Sixtina și autor bisericesc. Din compozițiile lui amintim celebrul „*Miserere*” (la 9 voci) cântat anual în Săptămâna

G. M. Nanini.

Noua Schola  
Cantorum.

Felice Anerio.

Salve regina.  
Gr. Allegri.

Miserere.

maestru de cor la biserica St. Giovanni a Laterano. Mai târziu vizitează și Anglia, Franța, iar în timpul șederii sale la Antwerpen, unde publică primele Madrigale, face cunoștință cu multe personaje din cele mai marcante ale timpului său. Recomandației unuia din acesteia (Fugger) îi datorează și chemarea la München, la curtea ducelui Albrecht al V-lea al Bavariei, devenind acolo în 1562 șef de capelă, funcțiune în care rămâne până la moarte.



Fig. 34. — Roland de Lattre

Ducele Albrecht avea, în vremea aceea, cel mai bun ansamblu din lume : o capelă compusă din aproape 100 inși dintre cari 30 instrumentalști și 6 castrați, și astfel Lasso află aci cel mai prielnic câmp pentru desfășurarea activității intense și, mai ales, pentru realizarea ideilor pe cari și le-a format prin studiul său universal. Educa-

**Capela Ducelui  
Albrecht.**