

Motetul *Sitivit anima mea*
de G. P. da Palestrina (1525-1594)
Analiză muzicală

Lect. univ. dr.Cristian Dumea
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați
cristidumea@yahoo.it

Abstract

*This investigation analyses from morphological and synthetical point of view the motet *Sitivit anima mea* composed by Giovanni Pierluigi da Palestrina, a composer belonged to Renaissance. The motet is the continuation (second part) of the well known creation *Sicut cervus* of the same composer. His intention is that one, to descompose musical contruction of the motet and to discover the way of organization of the sound material.*

The basic element which goes to form the motet, starts from the textual phrase which contribute to achieve musical phrase. The connection between the sentences takes place about ordinary musical note of the two acords which separates the musical segments. The way of contruction of this musical forms is genarally speaking the same for all works of the composer.

Keywords: *motet, modalism, polyphonic, counterpoint, Renaissance, Palestrina.*

Acest opus aparține compozitorului Giovanni Pierluigi da Palestrina din perioada Renașterii, epoca de aur a polifoniei vocale, și face parte din *Il Libro Secondo dei Mottetti a 4 voci secondo la ristampa del 1604*¹.

Genul

Fragmentul intră în categoria genului vocal polifonic sacru, fără acompaniament instrumental, prin folosirea limbii latine și recurgerea la un izvor textual sacru, cu destinație liturgică.

Forma

Desfășurarea și organizarea materialului sonor este realizat sub forma unui motet având o scriitură de tip polifonic pe patru voci *a cappella*, prin suprapunerea mai multor linii melodice.

Modul

¹ Cf. *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, per cura e studio di R. CASIMIRI, vol. XI, Edizione Fratelli Scaleri, Roma 1941, pp. 44-47.

Ținând cont de faptul că lucrarea datează din perioada când compozitorii erau dependenți de sistemul modal, cel tonal fiind în curs de perfecționare, nu putem vorbi încă de tonalitate – limbaj și terminologie improprii pentru acea perioadă -, ci de modalism. Incipitul tematic din primele 3 măsuri ale *cantus*-ului, mersul melodic, cadențele mediane și nota finală a fragmentului (*finalis*) amintește de tonul V autentic gregorian, ceea ce cataloghează opusul într-un *tritus* autentic.

Hexacordul moale

Teoria muzicală renașcentistă prevedea trei tipuri de hexacord, sau sisteme scalare de șase note în sens ascendent, bazat pe aceeași poziție a semitonului aflat între treptele III-IV. Astfel, exista hexacordul natural (începea cu nota DO), dur (de la nota SOL) și moale (FA, utilizând Si bemolul).

Motetul de față prin prezența bemolului utilizează hexacordul moale. *Molle* și *durum* confereau atribute semantice corespunzătoare liniilor melodice și relativelor armonii asupra cărora erau construite.

Problematica etosului

Codificarea teoretică și obișnuința muzicală comună din acel timp considera că pentru a scoate în evidență o stare sufletească dintr-o anumită situație emotivă dedusă din text, trebuia folosit modul cel mai potrivit². Din analiza internă a partiturilor sale, exegeții palestrinieni consideră însă, că autorul nu se adecvează prescrierilor tratatelor din acea perioadă, atribuția modală nefiind determinată de necesitățile legate de conținutul textual, ci mai degrabă de intenția de a organiza fragmentele în grupări modale³. Cu alte cuvinte, Palestrina nu este un cultor al semantismului muzical - adică de a conferi unui cuvânt un tratament armonic special sau o atenție muzicală deosebită prin folosirea anumitor figurații pentru a-i evidenția semnificația – și acest lucru se poate observa în madrigale, locul prin excelență a „picturii sonore”, unde nu sunt prezente figurații particulare care au pretenția de a fi „iconografice” și nici madrigalisme prea descriptive.

² Johannes Tinctoris (1435-1511), primul autor al unui mic dicționar de termeni muzicali, în câteva definiții de-ale sale prezintă efectele muzicii asupra subiectului uman (cf. Ch.E.H. de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, IV, Parigi 1864-1876, p. 179). De asemenea, G. Zarlino în *Istituzioni harmoniche*, Libro I, cap. XXXII, alcătuieste un fel de vocabular muzical în care prezintă armoniile muzicale corespunzătoare unor cuvinte cu o precisă putere semantică. Cf. A. BASSO în *Dizionario Enciclopedico Universale Della Musica e dei Musicisti*, UTET, Torino 1984, Il Lessico, vol. II, p. 161.

³ Cf. MARCO DELLA SCIUCCA, *Giovanni Pieluigi da Palestrina*, L'Epos Società Editrice, Palermo 2009, p. 239.

Structura arhitectonică

Motetul este alcătuit dintr-o serie de segmente melodice, fiecare segment corespunzând unei fraze textuale. Succesiv, fiecare segment este caracterizat de unul sau mai multe motive melodice asupra căruia este intonat textul, prezentate în imitație de toate vocile sau omoritm⁴.

Raportul text-muzică

Caracteristica motetului constă în faptul că structura melodică este determinată de text, de frazele și semifrazele acestuia cărora le corespund frazele și semifrazele melodice. Fizionomia subiectelor sau a temelor melodice este condiționată de cuvintele textelor din fiecare secțiune în parte, melodia nefiind altceva decât o ornamentare a textului.

Textul

Izvorul de inspirație textuală al compozitorului este sacru. Textul, în limba latină, luat din psalmul 42, versetele 2-4 este următorul (numerele romane se referă la segmentele motetului):

I *Sitivit anima mea ad Deum fontem vivum:*

Sufletul meu este însetat de Dumnezeu cel viu:

II *quando veniam et apparebo ante faciem Dei?*

Când voi veni și mă voi arăta înaintea feței lui Dumnezeu?

III *Fuerunt mihi lacrymae meae panes die ac nocte,*

Lacrimile mele îmi sunt pâine ziua și noaptea,

IV *dum dicitur mihi quotidie: Ubi est Deus tuus?*

pe când mi se spune în fiecare zi: unde este Dumnezeuul tău?

Tehnica componistică

Procedeul de care autorul se folosește pentru a-și organiza materialul sonor este cel de contrapunct bazat pe principiul imitației. Acesta constă din expoziția motivului tematic numit *dux*, antecedent sau subiect și este determinat de fraza textuală. Același motiv tematic, numit *comes* sau consecvent, este reluat într-o altă secțiune vocală, mai mult sau mai puțin

⁴ Stil polifonic în care părțile se desfășoară pe axa verticală în mod paralel cu valori de durată egală, dar care din punct de vedere melodic sunt diferite. Termenul este deseori folosit, în mod impropriu, ca sinonim al *omofoniei* (emisii din partea mai multor voci sau instrumente a acelorași sunete, dar la unison sau la octavă). Cf. *Enciclopedia della Musica*, Garzanti, Milano 2003, pp. 613-614.

variat, la un interval diferit față de cel din expoziție. Construcția contrapunctică-imitativă pe două voci, potrivit terminologiei renascentiste, este numită *bicinium*.

În cele ce urmează vom analiza rând pe rând segmentele melodic-textuale ținând cont de organizarea liniilor melodice în desfășurarea lor orizontală și incidența verticală cu celelalte voci, precum și de tipologia întrepătrunderilor partidelor vocale.

Primul segment melodic-textual:

Sitivit anima mea ad Deum fontem vivum (măsurile 1-17)

Tema primului segment din motet este expusă de *altus* la dominantă (ex. 1.1):

Ex. 1.1 – Transcrierea măsurilor 1-7 din partida altus-ului din motetul *Sitivit anima mea* de G.P. da Palestrina.

Motivul este reluat pe tonică de către *cantus* în prima măsură, cu o lejeră modificare în intervalul dintre primele două note (terță) din incipitul melodic (ex. 1.2) și astfel avem primul *bicinium*:

Ex. 1.2 – Transcrierea măsurilor 1-5 din motetul *Sitivit anima mea* de G.P. da Palestrina.

După cum se poate observa din exemplul următor (ex. 1.3), procedeul imitativ continuă și în cel de-al doilea *bicinium*, între *tenor* și *bassus*, de data aceasta inversându-se treptele melodice. Astfel, în măsura 5

tenorul expune din nou, dar la tonică, în timp ce basul (măsura 7) răspunde la dominantă.

C. De-um fon - tem vi - vum, a - - ni - ma me - a

A. fon-tem vi - - - - vum, a - ni - ma - - - - me -

T. Si - ti - vit a - ni-ma me - a, ad De-um

B. Si - ti - vit a - ni-ma me - a

Ex. 1.3 – Transcrierea măsurilor 5-9 din motetul *Sitivit anima mea* de G.P. da Palestrina.

În interiorul primului segment (*ex. 1.4*) există alte intrări tematice pe cuvintele „ad Deum fontem vivum” ce se succed de la o voce la alta în imitație sistematică, imitație uneori parțială sau cu ușoare modificări. Construcția motivului este realizată pe un sistem scalar treptat ascendent tetracordic, fie spre tonică, fie spre dominantă, care prin întrepătrunderea diversificată a țesăturilor vocale și prin intrări succesive realizează specificul polifoniei palestriniene. Folosirea sistemului tetracordal denotă familiaritatea compozitorului cu modurile gregoriene, fiecare mod fiind alcătuit dintr-o scară diatonică ascendentă de opt sunete, având la bază teoria muzicală greacă, teorie fundamentată pe conceptul de tetracord.

Când părțile vocale nu sunt ocupate cu o intrare tematică, ele își desfășoară cursul în contrapunct liber, respectând riguros regulile de armonie.

Alterațiile

În estetica partiturii se pot observa de asemenea prezența unor alterații în paranteze deasupra anumitor note, în cazul primului segment fiind vorba de becar deasupra treptei a IV-a (măsurile 9 și 12, *tenor*, timpul 4; măsura 13, *cantus*, timpul 4; măsura 14, *tenor*, timpul 3; măsura 15, *altus*, timpul 4). În acest caz, becarul are funcția nu numai de o simplă alterație momentană tranzitorie, ci și de a realiza o adevărată modulație, SI bemolul fiind un element constitutiv al modului de *tritus*.

Este interesant de subliniat faptul că prezența acestor alterații se găsesc deasupra acelor trepte care au o funcție polivalentă și care permit trecerea de la o tonalitate la alta. Acesta este un indiciu ce dovedește perioada istorică de tranziție de la modal la tonal prin afirmarea sensibilei și a conceptului de tonică-dominantă ca centru gravitațional al compoziției.

Faptul că aceste alterații se găsesc în paranteze indică dubla posibilitate executivă.

Primul segment se termină cu cadența perfectă V-I din măsurile 16-17. Disonanța bine pregătită din *cantus* pe treapta a V-a, măsura 16, precum și rezolvarea întârzierii 4-3 este o constantă a compozitorului din Palestrina, aceasta fiind de altfel o cadență tipic renascentistă.

Ex. 1.4 – Transcrierea măsurilor 13-17 din motetul *Sitivit anima mea* de G.P. da Palestrina.

Din exemplele de mai sus se poate observa cum primul segment melodico-textual se deschide cu o expoziție în imitație a motivului tematic și se concludă cu o cadență. Segmentul fiind mai lung, se verifică și alte intrări ale motivului tematic.

Segmentul succesiv începe imediat pe treapta a IV-a după primul timp din măsura finală a primului segment, FA-ul tenorului fiind punctul de legătură și nota constitutivă a acordului succesiv. De notat lipsa terței din acordul treptei a IV-a pe timpii doi și trei, și folosirea primei răsturnări a acordului de tonică pe timpul al patrulea la vocea gravă. Cvintele goale fără terță și evitarea folosirii fundamentalei la vocea gravă diminuează impresia de centru gravitațional de tip tonal, accentuând astfel caracterul modal al fragmentului.

Al doilea segment melodico-textual:

quando veniam et apparebo ante faciem Dei? (măsurile 17-

31)

Tema este expusă de *altus* la cvartă superioară (ex. 2.1):



Ex. 2.1 – Transcrierea măsurilor 17-20 din motetul *Sitivit anima mea* de G.P. da Palestrina.

Ea este reluată în ordine succesivă de *cantus* și *tenor* pe FA, și de *bassus* din nou la cvartă. În măsura 24 găsim o modulație la dominantă prin alterarea bemolului din *tenor*. Pe ultimul timp din aceeași măsură, *cantusul* prezintă un alt motiv repropus de celelalte voci pe cuvintele „ante faciem”, prin care compozitorul amintește de incipitul melodic din primul segment.

În acest segment se poate observa cu câtă ușurință autorul împletește vocile în țesutul polifonic cu mijloace aparent simple. De remarcat scările descendente pe DO și pe FA din *cantus* și *altus* în măsurile 25-28 (ex. 2.2) care merg într-un paralelism de terță sau de secundă pe trepte alăturate prin folosirea inteligentă a figurației contrapunctice. Interesant este tratamentul armonic al măsurii 27 care realizează o semicadență cu un caracter modal: II⁴⁻³– III⁶–V.

Musical notation for Ex. 2.2, showing four staves (C, A, T, B) with lyrics: te fa - ci-em De - - - i, an - te fa - ci-em; an - te fa - ci - em De - - i,; an - te fa - ci-em De - i, an -; an - te fa - ci-em

Ex. 2.2 – Transcrierea măsurilor 25-28 din motetul *Sitivit anima mea* de G.P. da Palestrina.

Faptul că acest segment a început cu SI bemol și se termină tot pe acest acord putem spune în termeni tonali că autorul a gândit secțiunea în această tonalitate, fapt confirmat de cadența perfectă V-I din măsurile 30-31.

Al treilea segment melodico-textual:

Fuerunt mihi lacrymae meae panes die ac nocte, (măsurile 31-42)

Este expusă noua temă de *altus* (ex. 3.1), care din punct de vedere melodic are incipitul identic cu cel din *cantus* din primul segment, dar transpus pe treapta IV și pe un text diferit.



Ex. 3.1 – Transcrierea măsurilor 31-33 din motetul *Sitivit anima mea* de G.P. da Palestrina.

Celelalte voci intră în succesiune. Când *altus* a terminat de expus începe un nou motiv tematic care poate fi considerat și continuarea expoziției (ex. 3.2):

The image shows four staves of music for voices C (Cantus), A (Altus), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are: C: mi - hi la - cry - ; A: la - cry - mae me - ae; T: e - runt mi - hi la - cry - mae me - ae; B: hi la - cry - mae me - ae.

Ex. 3.2 – Transcrierea măsurilor 33-36 din motetul *Sitivit anima mea* de G.P. da Palestrina.

Prezența bemolului pe MI și armonia verticală a celorlalte voci indică folosirea modului de *protus*. În măsurile 33-39 întâlnim două secvențe succesive care sunt adevărate exemple de polifonie.

Întrepătrunderea vocilor în ordinea indicată de compozitor (*altus-bassus-tenor-cantus*) pe treptele acordului de tonică din protus (SOL în transpoziție), fluiditatea liniilor melodice realizate prin folosirea scârilor descendete conjuncte, înlănțuirea acordurilor prin întâzieri riguros pregătite și rezolvate, note rebătute, paralelismul dintre *altus* și *basus* (măsurile 34-36) – în acel moment voci exterioare – la interval de sextă, evitarea complexității armonico-polifonice, toate sunt elemente tehnice, resurse și mijloace componistice net palestriniene selectate cu grijă prin care este realizată armonia modală. Toate aceste elemente sunt puse în slujba textului pentru a-i evidenția inteligibilitatea, principiu fundamental în compozițiile autorului.

Segmentul se termină cu obișnuita cadență V-I (măsurile 41-42) prin naturalizarea bemolului din *altus*, dar în contextul de legătură a segmentelor este o cadență la dominantă DO.

Al patrulea segment melodic-textual:

dum dicitur mihi quotidie: Ubi est Deus tuus? (măsurile 42-

59)

Ultima parte se deosebește de celelalte prin îmbinarea polifoniei cu o scriitură de tip secvențial izoritmnic (*ex. 4.1*).

C.
cte, dum di - ci - tur mi - hi quo - ti - di - e: U - bi est

A.
cte, dum di - ci - tur mi - hi quo - ti - di - e, quo - ti - di - e: U -

T.
dum di - ci - tur mi - hi quo - ti - di - e, quo - ti - di - e: U -

B.
cte, dum di - ci - tur mi - hi quo - ti - di - e, (b)

Ex. 4.1 – Transcrierea măsurilor 42-46 din motetul Sitivit anima mea de G.P. da Palestrina.

În această segment compozitorul acordă o atenție deosebită textului „ubi est Deus tuus?” prin repetarea lui, probabil datorită semnificației intrinsece, dar tratând în mod egal vocile, fără a privilegia vreuna.

În măsurile 42-44 notăm o înlănțuire acordică de tip plagal, iar în măsurile 48-49 cadența *d'inganno* V-VI, ceea ce permite reluarea întrebării „ubi est Deus tuus?”, de data aceasta în succesiunea imitativă *bassus-tenor-altus*, după ce în prealabil a fost enunțată în sens invers începând cu registrul acut spre grav de *cantus-altus-tenor*.

Măsura 52 prin folosirea treptelor V-I prin lărgirea ei putea fi concluzivă. Autorul preferă însă, reluarea temei cu o armonie mai mult sau mai puțin variată întrebând din nou „ubi est Deus tuus?”, combinând partidele vocale într-un alt mod, de data aceasta prin simultaneitatea părților exterioare introducând mai apoi *tenor* și *altus* realizând astfel *coda* fragmentului și pregătind cadența finală.

Aspecte stilistice concluzive

Ceea ce uimește în acest fragment, ca de altfel și în celelalte compoziții ale lui Palestrina, este limbajul său aparent simplu, dar în realitate greu de codificat. Scriitura sa contrapunctică a fost dintotdeauna un obiect de mare admirație și de studiu; elementul dominant al stilului său este frumusețea naturală a liniilor melodice, în care este evidentă influența cântecului gregorian⁵.

Din analiza desfășurării fiecărei partide vocale, am notat anumite motive melodice care fac parte din repertoriul gregorian, îndeosebi din acele fragmente catalogate în *tritus* autentic sau *protus* plagal, în special incipiturile melodice ale tonurilor psalmodice din modurile corespunzătoare. Acestea, evident, în contextul polifoniei primesc o conotație pe axa temporală și o funcție valorială.

Deseori în construcția melodiei sunt folosite scări diatonice ascendente sau descendente pe trepte alăturate evitând cromatisme ornamentale sau de pasaj. Alterațiile când sunt folosite au o funcție bine definită: aceea de a „modula” în modal sau de a menține caracterul modal al fragmentului.

De asemenea, autorul preia din gregorian în polifonia sa și acele trepte modale care au o importanță structurală și care îi permit desfășurarea și diversificarea armoniei. Am văzut că este vorba mai cu seamă de treptele I, II, IV, V și VI.

Notăm și prezența vocalizelor, destul de extinse uneori, pe anumite cuvinte, ceea ce ne trimite cu gândul la melismele gregoriene.

⁵ Cf. C. DUMEA, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, în „Caietele Institutului Catolic”, Arhiepiscopia Romano-Catolică de București 2010, Nr. 1 (15)/2010, pp. 12-13.

Cadențele sunt aproape în forma standard de V-I cu întârzierea 4-3, pregătită anterior. Acestea delimitează segmentele melodic-textuale între ele.

Am notat, de asemenea, că un element din acordul final al segmentului garantează continuitatea cu acordul următor și, deci, cu segmentul succesiv, aceasta fiind nota comună din ambele acorduri.

Esența armoniei palestriniene stă în contrastul dintre disonanță și consonanță, cu momente de tensiune urmate imediat de altele de destindere, echilibrul structural, linii melodice suprapuse bine delimitate, fluiditatea vocilor și vocalitate specifică⁶.

Îmbinarea acestor trăsături dau ca rezultat un material sonor ce trimite sufletul uman în zona sacrului.

Concluzionând, putem spune că toate elementele și mijloacele tehnice componistice pe care Palestrina le întrebuințează, reușesc să imprime muzicii sale gravitate, seriozitate, sobrietate și sacralitate, trăsături caracteristice întregii sale creații.

Bibliografie

Dicționar de termeni muzicali, Editura Enciclopedică, București 2010.

Dizionario Enciclopedico Universale Della Musica e dei Musicisti, UTET, Torino 1984, Il Lessico, vol. II.

Enciclopedia della Musica, Garzanti, Milano 2003.

Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, Edizione Fratelli Scaleri, Roma 1941, vol. XI.

CH.E.H. DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, IV, Parigi 1864-1876.

CRISTIAN DUMEA, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, "Caietele Institutului Catolic", Arhiepiscopia Romano-Catolică de București 2010, Nr. 1 (15)/2010

GIOSEFFO ZARLINO, *Istituzioni harmoniche*, Libro I.

DUMITRU BUGHICI, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Grafoart, București 2022.

MARCO DELLA SCIUCCA, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, L'Epos Società Editrice, Palermo 2009.

⁶ *Ibidem*