

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII

Universitatea Națională de Muzică din BUCUREȘTI

REZUMAT
TEZĂ DE DOCTORAT

Student-Doctorand:

TURCU (SLĂMNOIU) MELANIA-ALEXANDRA

Coordonator Științific:

Prof.univ.Dr.dr.h.c. DAN BUCIU

2020

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII

Universitatea Națională de Muzică din BUCUREȘTI

**„EVOLUȚIA MADRIGALULUI ROMÂNESC DIN A
DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-LEA ÎN
CONTEXT EUROPEAN”**

Student-Doctorand:

TURCU (SLĂMNOIU) MELANIA-ALEXANDRA

Coordonator Științific:

Prof.univ.Dr.dr.h.c. DAN BUCIU

2020

În cadrul prezentei teze de doctorat intitulată „**Evoluția madrigalului românesc din a doua jumătate a secolului al XX-lea în context european**” am urmărit traseul evolutiv al genului de madrigal plecând din Renaștere (chiar din Ars Nova), continuând (într-o formă sintactică) cu cele trei perioade în care aproape dispăruse complet (Baroc, Clasicism și Romantism) și ajungând în Epoca Modernă (afereantă secolului al XX-lea) unde va cunoaște o reînviere atât pe plan european cât mai ales pe plan național.

Prin urmare, am selectat din bogata literatură europeană și românească de madrigale, 73 de eșantioane reprezentate fie printr-o singură piesă, fie prin mai multe sau chiar un ciclu. În primul capitol am analizat 11 madrigale, în al doilea capitol, 9 madrigale (plus alte 13 lucrări semnificative pentru creația corală internațională dar care nu sunt denumite madrigale), iar în al treilea capitol, 53 de madrigale.

Mergând pe această linie în structurarea prezentei teze de doctorat, am considerat necesar a debuta prin realizarea unei succinte expuneri a „**Genezei madrigalului și a evoluției sale până la sfârșitul Renașterii**” - primul capitol - trecând prin următoarele trei etape: geneza madrigalului și evoluția sa până în Renaștere; cristalizarea și evoluția genului de madrigal în Renaștere și scurtă perspectivă asupra evoluției madrigalului în perioadele muzicale post-renascentiste până la începutul celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea.

Am urmărit ca prin analizarea celor 11 madrigale cuprinse în acest prim capitol - Jacopo da Bologna - *Non al suo amante*, Jacques Arcadelt - *Il bianco e dolce cigno*, Orlando di Lasso - *Mia benigna fortuna*, Claude le Jeune - *J'aime la pierre précieuse*, Francisco Guerrero - *En tanto que de rosa y açucena*, Thomas Morley - *Fire! Fire!*, Giovanni Pierluigi da Palestrina - *I vaghi fiori*, Luca Marenzio - *Scherzando con diletto*, Gesualdo da Venosa - *Moro, lasso, al mio duolo*, Claudio Monteverdi - *O, primavera*, Heinrich Schütz - *Ride la primavera* - să găsească similitudinile la nivelul celor mai importante elemente de construcție: limbaj muzical, sintaxă, formă, surse poetice, tipuri de relații armonice și între moduri/tonalități, modulații, elemente tematice, număr de voci, pentru ca ulterior să trasez în linii mari tiparul madrigalului renașcentist.

Așadar, din punct de vedere al limbajului muzical, reprezentativ este cel de tip tonomodal, fie cu predominanța modalului, fie cu predominanța tonalului.

Din punct de vedere sintactic, sintaxa polifonico-omofonă (cu prevalența elementului polifonic) este cea mai uzitată. După aceea, întâlnim sintaxa polifonico-imitativă (adesea în

stretto) bazată pe imitații stricte dar și libere, iar în ultima fază, în cea mai mică măsură, regăsim sintaxa omofonă.

Din punct de vedere arhitectonic, forma deschisă (uneori și cu rememorarea anumitor idei tematice preexistente) este cel mai frecvent utilizată. Sunt cazuri, însă, în care sunt folosite și formele clasice (bipartită sau tripartită) sau cele strofice, desigur, mult mai rar.

În ce privește sursele poetice, în majoritatea cazurilor am regăsit texte culte aparținând autorilor epocii respective (Renaștere).

La capitolul tipuri de relații armonice și între moduri/tonalități am observat o predominanță a relațiilor autentice în detrimentul celor plagale și uneori și relații de omonimă, de terță, de tipul dominantă-tonică și subdominantă-tonică sau false relații.

Referitor la modulații, cele mai frecvente sunt de tip diatonic, dar apar și cele cromatice subînțelese sau propriu-zise.

Privitor la elementele tematice, secțiunile madrigalelor sunt reprezentate, de regulă, de o nouă idee tematică, însă vor figura uneori și elemente tematice comune.

Cât despre numărul de voci, majoritatea madrigalelor sunt scrise pentru cor mixt a cappella la 4 și 5 voci, însă numărul poate varia de la caz la caz.

În capitolul următor mi-am îndreptat atenția asupra „**Renașterii genului de madrigal în contextul muzicii corale europene a cappella a secolului al XX-lea**” - capitolul secund-urmărind evoluția madrigalului european din secolul precedent în muzica corală a următoarelor zone geografic-culturale: franceză, maghiară și cehă, austriacă și germană, britanică, rusă și scandinavă, italiană.

Astfel, am analizat 9 madrigale din creația lui Gabriel Fauré - *Madrigal* op. 35, Claude Debussy - *Yver, vous n'êtes qu'un villain*, György Ligeti - *The Alphabet*, Bohuslav Martinů - *Na tom světě nic stálého*, Petr Eben - *On an Air of Rameau*, Paul Hindemith - *Eines Narren, eines Künstlers Leben*, James MacMillan - *The Gallant Weaver*, Luigi Dallapiccola - *Il coro delle malmaritate*, Roman Vlad - *Lettura di Michelangelo*, pe care le-am întâlnit fie sub titulatura efectivă de madrigal, fie sub cea de chanson (song).

Totodată, vreau să specific faptul că și în cazul celorlalți 13 compozitori (Maurice Ravel, Francis Poulenc, Darius Milhaud, Arnold Schönberg, Anton Webern, Béla Bartók, Zoltan Kodaly, Gustav Holst, Benjamin Britten, Dmitri Șostakovici, Per Nørgård, Luigi Nono) ale căror piese corale fac obiectul capitolului secund al tezei, întâlnim suficiente elemente care demonstrează o influență a muzicii vechi și o reînțoarcere la formele și limbajul

muzical proprii epocii respective: abordarea într-o proporție considerabilă a unui limbaj tonomodal și modal, utilizarea predominant a sintaxei polifonico-imitative, mersuri paralele de sextă, terță, octavă, încadrarea lucrărilor într-o formă deschisă sau apelarea la textele unor poeți renașcentiști.

Revenind la cele 9 lucrări scrise în genul madrigalului, am urmărit pe parcursul prezentărilor analitice să realizez permanent o paralelă între tiparul madrigalului tradițional și noua sa versiune, ținând cont de faptul că fiecare madrigal vine într-o abordare originală și unică, proprie stilului și limbajului muzical al compozitorului său.

Prin urmare, referitor la aspectul formal, observăm că forma deschisă, specifică madrigalului renașcentist nu se mai întâlnește decât în cazul lucrărilor lui Gabriel Fauré, Claude Debussy, Luigi Dallapiccola și Roman Vlad, însă chiar și așa, această formă apare cu licențe reprezentate de reexpunerea temei principale sau a unor idei tematice pre-existente care ar putea sugera ideea romantică a ciclicității tematice. Celelalte madrigale adoptă diferite forme, de la cea de lied bipartit dublu (la Paul Hindemith), de bar (la Bohuslav Martinů), tripentapartită (la James MacMillan) și liberă dar cu reutilizarea materialelor tematice pre-existente (la Petr Eben), la o formă monopartită (la György Ligeti).

Componenta sintactică majoritar polifonico-imitativă, reprezentativă pentru madrigalul de secol XVI se metamorfozează în cazul anumitor lucrări, forma propriu-zisă păstrându-se numai la nivelul lucrărilor semnate de Paul Hindemith și James MacMillan. Celelalte tipuri de sintaxă sunt fie combinații/alternări de elemente polifonice cu cele de tip omofon (la Claude Debussy, Bohuslav Martinů și Luigi Dallapiccola), fie un tip de polifonie izoritmă (la Luigi Dallapiccola) sau de micropolifonie (în cadrul căreia primează textura sonoră globală și nu fiecare linie melodică expusă succesiv de voci - la György Ligeti). În același timp, sintaxa predominant omofonă bazată pe o scriitură de coral este folosită în madrigalul lui Petr Eben, iar Roman Vlad apelează la toate patru tipurile de sintaxă - monodică, polifonică, omofonă și eterofonă - fie prin combinație, fie prin alternare.

Limbajul muzical este un alt aspect asupra căruia compozitorii moderni și-au pus amprenta. Dacă Claude Debussy și James MacMillan încă mai apelează la o scriitură tonomodală și la anumite mersuri paralele de terțe și sexte (faux bourdon în muzica veche, întâlnit și la Francis Poulenc) sau octave, ceilalți preferă un limbaj preponderent modal (Bohuslav Martinů și Luigi Dallapiccola) sau modal cu elemente de bimodalism (Petr Eben) sau adoptă

un discurs muzical modal mai liber (Paul Hindemith), ori utilizează o scriitură serială liberă bazată pe clustere și conglomerate de secunde (György Ligeti și Roman Vlad).

În ce privește tipurile de relații ce se stabilesc între acorduri, predominante sunt cele autentice. Vreau să specific încă o dată faptul că aceste relații majoritar autentice se produc, de cele mai multe ori, în condiții în care sensibila nu există (deci, dominantă este minoră), în acest caz, relația V-I își pierde foarte mult din forța necesară creării unui centru tonal.

Cadențele de tip autentic figurează, de asemenea, cu o mai mare frecvență decât cele plagale, cu excepția lucrărilor lui Claude Debussy și James MacMillan (parțial). Tipurile de acorduri folosite cu precădere de compozitori sunt cele tradiționale de terțe de 3, 4 și 5 sunete (cu septimă, nonă și/sau notă adăugată), dar apar ocazional și alte acorduri: de cvartă (la Paul Hindemith și Luigi Dallapiccola), de cvintă (la György Ligeti), de cvintă goală (la Paul Hindemith și Bohuslav Martinů), clustere (la György Ligeti și mai ales la Roman Vlad) sau structuri biacordice (la Petr Eben și James MacMillan).

Ar mai fi de menționat faptul că o parte dintre compozitorii amintiți mai sus s-au inspirat din surse literare vechi, aparținând fie perioadei renascentiste (Claude Debussy, Luigi Dallapiccola, Roman Vlad), fie altor perioade vechi cum ar fi Clasicismul (James MacMillan) sau au recurs la versuri populare (Bohuslav Martinů) ori dimpotrivă, au renunțat complet la text, apelând la alte surse, inedite de altfel (cum este cazul lui la György Ligeti care își construiește piesa pe baza literelor alfabetului englez scrise fonetic).

Cel mai probabil că această reîntoarcere la muzica epocilor anterioare și la madrigal, fie prin crearea de lucrări în spiritul tradițional, fie printr-o înveșmântare personală și originală, prin abordarea unei formații corale mixte a cappella sau/și cu adăugarea unui acompaniament de pian, sau prin transferarea madrigalului în zona unei muzici instrumentale camerale sau a uneia vocal-instrumentale (de lied), a semnat și o dorință a compozitorilor de a aduce un omagiu înaltei arte muzicale a Renașterii.

În ultima parte a cercetării m-am axat exclusiv pe subiectul central al tezei referitor la „**Madrigalul românesc din a doua jumătate a secolului al XX-lea**” - capitolul al treilea -, abordând madrigalul în creația a 27 de compozitori români reprezentativi atât pentru întreaga cultură muzicală autohtonă, cât și pentru contribuția însemnată adusă madrigalului autohton.

Am reunit compozitorii în trei grupe, în funcție de apartenența lor la o anumită zonă geografică, astfel: **madrigalul în creația compozitorilor bucureșteni**: Paul Constantinescu - *Patru madrigale pentru cor mixt și pian pe versuri de Mihai Eminescu*, Tudor Ciortea - *La*

cosit, madrigal pentru cvartet vocal și pian pe versuri de Tudor Arghezi, Vinicius Grefiens - *Cocorii*, madrigal pentru cor mixt pe versuri de Eugenia Burdușa, Hilda Jerea - *Patru madrigale pentru cor de femei pe versuri de Ion Minulescu*, Alexandru Velehorsch - *Madrigal pentru cor mixt pe versuri de Eugen Jebeleanu, Anatol Vieru - Trei madrigale pentru cor mixt pe versuri de Tristan Tzara, Paul Celan și Petre Solomon, Tiberiu Olah - Patru madrigale pentru cor mixt pe versuri de Tiberiu Utan, Ludovic Bács - Cântecul așteptării*, madrigal pentru cor mixt pe versuri de Lucian Blaga, Doru Popovici - *Cântec liric*, madrigal pentru cor mixt pe versuri proprii, Liviu Glodeanu - *Patru madrigale pentru cor mixt, flaut, clarinet și percuție pe versuri populare*, Felicia Donceanu - *Între pasări*, madrigal pentru cor mixt pe versuri de Mihai Eminescu, Nicolae Brânduș - *Opt madrigale pentru cor mixt a cappella pe versuri populare*, Octavian Nemescu - *Două madrigale pentru voci egale pe versuri de Cicerone Theodorescu și Lucian Blaga*, Dan Buciu - *Două madrigale lirice pentru cor mixt pe versuri de Lucian Blaga și Mihai Eminescu*, Călin Ioachimescu - *Două madrigale pentru cor mixt pe versuri populare*, Christian Alexandru Petrescu - *Două madrigale pentru cor mixt pe versuri de Giuseppe Ungaretti și Lucian Blaga și Dan Dediu - Grai valah*, trei madrigale pentru cor mixt pe același text de Vasile Voiculescu; **madrigalul în creația compozitorilor transilvăneni**: Max Eisikovits - *Două madrigale pentru cor de femei la 4 voci și cor mixt pe versuri de Lucian Blaga și George Bacovia*, Sigismund Toduță - *Două madrigale pentru cor bărbătesc și cor mixt pe versuri de Dante Alighieri și Lucian Blaga*, Liviu Comes - *Noapte*, madrigal pentru cor mixt pe versuri de Demostene Botez, Cornel Țăranu - *Două madrigale pentru voci feminine pe versuri de Lucian Blaga*, Adrian Pop - *Trei madrigale pentru cor mixt pe versuri de Salvatore Quasimodo*, Ede Terényi - *Trei madrigale pentru cor mixt pe versuri de Balassi Bálint și József Atilla și Csíky Boldizsár - A fülemilének szól*, madrigal pentru cor mixt pe versuri de Balassi Bálint, și **madrigalul în creația compozitorilor ieșeni**: Vasile Spătărelu - *Către...*, madrigal dramatic pentru cor mixt pe versuri de Nichita Stănescu, Sabin Păuța - *Lacul*, madrigal pentru cor mixt pe versuri de Mihai Eminescu și Viorel Munteanu - *De din vale de Rovine*, madrigal pentru cor mixt și tenor solo pe versuri de Mihai Eminescu.

Cele 53 de analize expuse în decursul ultimului capitol al tezei relevă multitudinea de ipostaze în care se găsește madrigalul românesc din a doua jumătate a secolului al XX-lea. S-au putut observa în ce măsură compozitorii noștri au rămas fideli tiparului madrigalului renascentist, dar mai ales contribuțiile personale și extrem de originale pe care le-au adus.

Referindu-ne într-o primă fază la limbajul muzical utilizat, vom observa că cel de tip tono-modal, reprezentativ pentru madrigalele secolului al XVI-lea, este preluat în mare măsură de Paul Constantinescu, Hilda Jerea (elementul tonal fiind mult mai consistent), Ludovic Bács, Doru Popovici (elementul tonal este mai pronunțat), Vasile Spătărelu (aici tono-modalul apare mai liber și mai cromatizat), Ede Terényi, Sabin Păuța, Dan Buciu și Sigismund Toduță (un tono-modal diatonic).

Limbajul eminent modal diatonic este utilizat de Alexandru Velehorschi, Vinicius Grefiens (și cu ușoare accente bimodale), Anatol Vieru și Christian Alexandru Petrescu. Un limbaj modal mai liber figurează în madrigalele lui Tudor Ciortea (cu elemente cromatice dar și de bi și polimodalism), Dan Dediu, Max Eisikovits (cu accente bimodale) și Viorel Munteanu. Alte tipuri de limbaj vizează combinații de modal tradițional cu modal artificial (Tiberiu Olah), modal intens cromatizat (Adrian Pop), modal avansat (bazat pe moduri complexe de până la 12 sunete la Sigismund Toduță, Ede Terényi, Călin Ioachimescu), serial-modal mai liber (Liviu Comes, Octavian Nemescu, Cornel Țăranu), polimodalism cu elemente serial-dodecafonic (Liviu Glodeanu), neomodalism (Felicia Donceanu), bi și polimodalism (Tiberiu Olah, Nicolae Brânduș și Csíky Boldizsár).

În ce privește sintaxa, majoritatea compozitorilor preferă combinarea polifoniei cu omofonia și eterofonia: Paul Constantinescu, Tudor Ciortea, Alexandru Velehorschi, Anatol Vieru, Ludovic Bács, Felicia Donceanu, Nicolae Brânduș, Octavian Nemescu, Călin Ioachimescu, Dan Dediu (apare frecvent și eterofonia de octavă), Christian Alexandru Petrescu, Max Eisikovits, Sigismund Toduță, Adrian Pop, Ede Terényi, Vasile Spătărelu. Utilizarea majoritară a scriiturii polifonico-imitative se regăsește la Paul Constantinescu, Hilda Jerea, Anatol Vieru (apare și ideea unei polifonii de polifonii), Liviu Glodeanu, Dan Buciu, Max Eisikovits, Liviu Comes, Cornel Țăranu (o polifonie liberă, transparentă), Csíky Boldizsár, Sabin Păuța, Viorel Munteanu, iar scriitura preponderent omofonă apare la Paul Constantinescu, Vinicius Grefiens, Tiberiu Olah, Doru Popovici și Ede Terényi.

La nivel arhitectonic întâlnim forma deschisă (întotdeauna cu rememorarea anumitor idei tematice pre-existente), specifică madrigalului renascentist, în madrigalele semnate de Paul Constantinescu, Tudor Ciortea, Dan Buciu, Liviu Comes, Cornel Țăranu, Csíky Boldizsár și Sabin Păuța. Formele clasice figurează în rândul madrigalelor lui Sigismund Toduță (bipartit), Paul Constantinescu (bipartit cu mică repriză), Doru Popovici și Vasile Spătărelu (bipartit dublu), tripartit la Tiberiu Olah, Octavian Nemescu, Viorel Munteanu și Sigismund Toduță,

tripentapartit la Călin Ioachimescu, contrabar la Adrian Pop, passacaglie la Liviu Glodeanu. Forma strofică apare la Ede Terényi, Ludovic Bács și Adrian Pop, iar forma liberă este folosită de Anatol Vieru, Nicolae Brânduș, Christian Alexandru Petrescu și Dan Dediu.

Componenta verticală suferă poate cele mai însemnate transformări: de la utilizarea într-o proporție covârșitoare a acordurilor „tradiționale”, cel mai adesea consonante, de terțe, (uneori și acorduri goale) în madrigalul renescentist, se trece la utilizarea unor structuri acordice dintre cele mai variate și originale. Fără a renunța la cele tradiționale, compozitorii noștri au abordat în madrigalele lor acorduri cu notă adăugată, acorduri cu sonorități goale, acorduri modale de cvarte, cvinte, secunde sau acorduri de septime, cu octavă micșorată/mărită, conglomerate sonore și numeroase structuri bi și poliacordice.

Compozitorii care au transpus madrigalul renescentist pe fundamentele folclorului românesc într-o formă mai mult sau mai puțin stilizată sunt Paul Constantinescu, Tudor Ciortea, Vinicius Grefiens, Alexandru Velehorsch, Tiberiu Olah, Liviu Glodeanu, Nicolae Brânduș și Călin Ioachimescu.

În ce privește alegerea textelor poetice, cea mai mare parte a compozitorilor s-a inspirat din sursele literare autohtone sau universale ale vremii (cum, de altfel, au făcut-o și compozitorii renescentiști la timpul lor), respectiv ale secolului XX. În majoritatea situațiilor, textele provin din creația lui Mihai Eminescu (la Paul Constantinescu, Felicia Donceanu, Dan Buciu, Sabin Păuța și Viorel Munteanu) și Lucian Blaga (la Ludovic Bács, Octavian Nemescu, Dan Buciu, Christian Alexandru Petrescu, Max Eisikovits, Sigismund Toduță și Cornel Țăranu), dar aparțin și altor autori ca Ion Minulescu (la Hilda Jerea), George Bacovia (la Max Eisikovits), Tristan Tzara (la Anatol Vieru), Vasile Voiculescu (la Dan Dediu), Tudor Arghezi (la Tudor Ciortea), Paul Celan (la Anatol Vieru), Demostene Botez (la Liviu Comes), Nichita Stănescu (la Vasile Spătărelu), Cicerone Theodorescu (la Octavian Nemescu), Eugen Jebeleanu (la Alexandru Velehorsch), Petre Solomon (la Anatol Vieru), Tiberiu Utan (la Tiberiu Olah) și Eugenia Burdușa (la Vinicius Grefiens).

Alte situații în care compozitorii au apelat la texte în limba națională sunt madrigalele scrise pe versuri populare (la Liviu Glodeanu, Nicolae Brânduș și Călin Ioachimescu) sau pe versuri proprii (la Doru Popovici).

Și în cazul textelor ce fac parte din literatura străină, balanța înclină vădit către cele de secol XX: József Attila (la Ede Terényi), Salvatore Quasimodo (la Adrian Pop) și Giuseppe Ungaretti (la Christian Alexandru Petrescu), singurele excepții făcându-le scriitorii renescentist

Balassi Bálint (la Ede Terényi și Csíky Boldizsár) și pre-renascentist Dante Alighieri (la Sigismund Toduță).

Nu în ultimul rând, menționăm alte aspecte care vizează un număr ridicat de madrigale românești: apariția polimetriei (la Hilda Jerea -mai degrabă sporadic- și Liviu Glodeanu), variația ritmică (la Tiberiu Olah și Anatol Vieru), utilizarea scriiturii de tip klangfarbenmelodie (la Octavian Nemescu și Adrian Pop) și a elementelor repetitive (la Tiberiu Olah, Liviu Glodeanu și Călin Ioachimescu) și abordarea unor tipuri moderne de notație bazate pe grafism muzical (la Liviu Glodeanu, Adrian Pop și Ede Terényi).

Ultima parte a tezei cuprinde creionarea personală a tiparului madrigalului modern, de secol XX.

Așadar, forma cea mai frecvent întâlnită este deschisă, întotdeauna cu rememorarea unor idei tematice pre-existente, apoi formele clasice (bipartit, bipartit cu mică repriză, bipartit dublu, tripartit, bar, contrabar, tripentapartit), dar și cele strofice, libere, de passacaglie sau monopartite (la nivel macrostructural).

Limbajul muzical predominant va fi tonal-modal. Urmează modalul (inclusiv de tip diatonic sau mai liber cu elemente de bimodalism), apoi combinații de modal tradițional cu artificial, modal intens cromatizat, modal avansat (bazat pe moduri complexe de până la 12 sunete), serial-modal mai liber, bi și polimodalism, polimodalism cu elemente serial-dodecafonice sau neomodalism.

Sintaxa cea mai uzitată este o combinație polifonico-omofon-eterofonică, apoi cea polifonico-imitativă, cea polifonică bazată pe polifonie de polifonii, pe polifonie liberă, pe polifonie izoritmă sau pe micropolifonie. Urmează sintaxa omofonă și combinații ale celor 4 tipuri de sintaxe.

Componenta verticală se axează pe acorduri tradiționale (de terțe de 3, 4, 5 sau mai multe sunete) încă folosite majoritar, dar și pe acorduri goale, acorduri cu note adăugate, acorduri modale (de cvarte, cvinte sau secunde), acorduri moderne (de septime, cu octavă micșorată/mărită), conglomerate sonore sau structuri bi și poliacordice.

Sursele literare adesea accesate aparțin scriitorilor moderni (de secol XX), apoi autorilor din epocile vechi, ori se bazează pe versuri populare, versuri proprii sau alte tipuri de texte (ca de pildă literele alfabetului).

Formația cel mai frecvent întâlnită rămâne corul mixt a cappella pe mai multe voci, apoi corul mixt cu acompaniament de pian, corul mixt cu alte instrumente, apoi corul de femei (inclusiv pe voci egale) și corul bărbătesc.

Cu nimic mai prejos decât corespondentul său european, madrigalul românesc a constituit cu siguranță punctul culminant al creației corale a cappella a secolului al XX-lea, rezultatul constând într-o numeroasă serie de lucrări de certă valoare artistică, care, din păcate, este prea puțin abordată în zilele noastre de către formațiile corale profesioniste din țară.