

Зоран Божанић<sup>1</sup>

Факултет музичке уметности у Београду

## КОНТРАПУНКТСКА ТЕОРИЈА У ПЕРИОДУ РЕНЕСАНСЕ<sup>2</sup>

У чланку је размотрена теорија контрапункта строгог стила. Њене основне карактеристике сагледане су анализом музичко-теоријских трактата, насталих током ренесансне епохе. Тиме се, поред упознавања са разним начинима поимања контрапунктске проблематике, може постићи и боље разумевање сложене специфике композиторске праксе овог периода. У одабраним трактатима дефинисане су многе законитости на којима се базирала музичка пракса ренесансе, при чему многи аспекти њеног тадашњег теоријског одређења још увек нису заступљени у настави контрапункта.

**Кључне речи:** музичка теорија, ренесанса, контрапункт

У дугом и сложеном процесу развоја западноевропске теоријске мисли посвећене проблематици вишегласне музике, веома је битна појава учења о контрапункту (лат. *contrapunctus*, од *punctus contra punctum* – тачка против тачке, тј. нота према ноти). Наиме, нове уметничке тенденције испољене током периода арс нове, довеле су до промене терминолошких одредница којима је дефинисана тадашња композиторска пракса. Тако, уместо израза дискантус (лат. *discantus*, од *dis* – одвојено, *cantus* – певање), током XIV века све чешће је у музичко-теоријске трактате увођен појам „контрапункт“. Такви су, нпр. следећи радови: Јоханес де Мурис (Johannes de Muris): *Ars contrapuncti* (*Уметности контрапункта*, 1341), Филип де Витри: *Ars contrapunctus* (*Уметности контрапункта*, 1360), Филипотус Андреа (Phillipotus Andrea): *De contrapuncto quaedam regulae utiles* (*Нека корисна правила о контрапункту*, ?). Међутим, у њима се још увек развија теорија дисканта, која је само другачије именована. Другим речима, преовлађује разматрање начина мерења трајања тонова, као и сагледавање карактеристика хармонских интервала, при чему је њихова употреба условљена кретањем гласова (тзв. учење о редоследу интервала /нем. *Klang-schritt-Lehrel*).

Тек ће током прве половине XV века бити постављен фундамент класичне теорије контрапункта строгог стила. Такви су многобројни радови

1 ozanic@gmail.com

2 Чланак је изложен на *Симпозијуму композицијора, музиколога, етномузиколога и теоретичара* у Сокобањи 2006. године.

анонимних теоретичара: *Regulae contrapuncti* (Правила контрапункта), *Tractatus de musica figurata et de contrapuncto* (Трактат о фигурираној музици и контрапункту), *Tractatus de musica plana et mensurabili* (Трактат о равној и мензурисаној музици), *Compendium cantus figurati* (Резиме фигурираног певања); исто се може запазити у теоријском спису Просдоцимуса де Белдемандиса (Prosdocimus de Beldomandis) *Tractatus de contrapuncto* (Трактат о контрапункту, 1412), као и Уголина де Орвиета (Ugolino Urbevetanis) *Musica disciplina* (Музичка дисциплина, 1430). Поред изучавања технике компоновања „нота према ноти“, у њима се разматрају и начини фигурирања мелодије, актуелизују питања употребе дисонантних интервала, поступци изградње вишегласног става.

Приступ музичких теоретичара проблематици вишегласне музике, манифестован изучавањем композиторске праксе, запажа се у теоријским радовима насталим у периоду од друге половина XV до краја XVI века; тиме се, заправо, образује класична теорија вокалног контрапункта. У наведеном контексту, посебно се истичу трактати једног од највећих теоретичара овог периода, Јоханеса Тинкториса (Johannes Tinctoris). Његов *Diffinitorium musicae* (Речник музичких термина, 1475), садржи одређење око 300 појмова. Контрапункт се дефинише као „певање остварено постављањем једног звука наспрам (*contra*) другог у истом тренутку; он има два вида: прост (*simplex*) и диминуиран (*diminutus*).“<sup>3</sup> (Тинкторис 1864–1876а: 180) За први случај (*contrapunctus simplex*) теоретичар истиче да гласови имају исту дужину, док се у другом (*contrapunctus diminutus*) „неколико тонова постављају наспрам (*contra*) једног, са применом пропорције једнакости или неједнакости; понекад се он назива расцветаним (*floridus*).“<sup>4</sup> (1864–1876а: 180)

Други Тинкторисов значајан рад, *Proportionale musices* (Музичке пропорције, 1474), посвећен је изучавању метричких и ритмичких закономерности контрапункта, тачном одређењу односа између тонова различитог трајања.<sup>5</sup> Поред тога, овде се налази и веома важна констатација поводом начина компоновања контрапункта: „Основни део сваке композиције је онај који се унапред компонује и према којем се затим образују остали гласови. Најчешће је то тенор, тако именован зато што држи све остале гласове у подређености.“ (в. Шестаков 1966: 368)

Теоријска достигнућа Тинкториса на најбољи начин се могу сагледавати у његовом најзначајнијем раду, првом свеобухватном делу посвећеном контрапунктској теорији ренесансе, под називом *Liber de arte contrapuncti* (Књига о уметности контрапункта, 1477). У двадесетој глави другог дела, поред диференцијације на *contrapunctus simplex* и *diminutus*, аутор

3 „*Contrapunctus est cantus per positionem unius vocis contra aliam punctuatim effectus; et hic est duplex: scilicet simplex et diminutus.*“

4 „*Contrapunctus diminutus est dum plures notae contra unam per proportionem aequalitatis aut inaequalitatis ponuntur, qui a quibusdam floridus nominatur.*“

5 Сличну проблематику обрадио је Франкино Гафори (Franchino Gaffurio) у трактату *Theorica Musice* (Музичка теорија, 1492) (в. Гафори<sup>2</sup> 1967).

прави још ужу поделу: „Постоје два вида контрапункта, како простог тако и диминуираног: записан (*scripto*) и импровизован (*mente*), односно *res facta* и контрапункт.“<sup>6</sup> (Тинкторис 1864–18766: 129) При одређењу првог вида Тинкторис излаже следеће: „Од контрапункта *res facta* се разликује по томе, што све његове деонице – три, четири или већи број – зависе једна од друге, тј. поредак и законитост консонанце, у било ком гласу, мора се применити у односу на све остале гласове.“<sup>7</sup> (1864–18766: 129) С друге стране, импровизовани контрапункт, или просто – контрапункт, који се, иначе, поред тога често карактерише и као „певање изнад књиге“ (*supra librum cantare*), овај теоретичар дефинише на следећи начин: „Ако два, три, четири или већи број певача импровизује, једни другима се не подчињавају. Сваком од њих довољно је да се придржава свих правила консонанце у односу на тенор.“<sup>8</sup> (1864–18766: 130)

Први део Тинкторисовог трактата посвећен је консонанцама (*concordantia*) у контексту простог контрапункта. Оне имају предност над дисонанцама (*discordantia*), чија је специфика размотрена у другом делу овог рада. Теоретичарево поимање узајамног односа консонантних и дисонантних сазвучја врло је особено. Тако, аутор саопштава да се у контрапункту превасходно употребљавају консонанце, док су дисонантни тонови дозвољени само привремено и на растојању. Уз похвалу композиторима који дисонанце примењују опрезно, у виду кратких нота, он излаже критику, упућену онима који их употребљавају супротним начином. Оштро се противећи, у то време често заступљеном ставу, да консонанца пријатније звучи уколико следи непосредно иза дисонанце примењене у дугом трајању, Тинкторис излаже следећу недоумицу: „Зар би честит човек требало да направи нешто срамотно, да би затим његова честитост још више заблистала? Зар би у добру и фину реч требало увести и некакву бесмислицу, да би остало било још финије? И ко ће од образованих људи рећи да би у лепу слику уметник требало да уведе и неку нагрђеност, да би од тога остали делови форме били још лепши?“<sup>9</sup> (1864–18766: 144)

Консонантна сазвучја Тинкторис тумачи на следећи начин: „Консонанца је заједништво (*mixtura*) два гласа које је најпријатније за слух.“<sup>10</sup>

6 „Quod tam simplex quam diminutus contrapunctus dupliciter fit hoc est scripto vel mente et in quo resfacta a contrapuncto differt.“

7 „In hoc autem resfacta a contrapuncto potissimum differt, quod omnes partes reifactae sive tres, sive quatuor, sive plures sint, sibi mutuo obligentur, ita quod ordo lexque concordantiarum cujuslibet partis erga singulas et omnes observari debeat.“

8 „Sed duobus aut tribus, quatuor aut pluribus super librum concinentibus alter alteri non subjicitur. Enim vero cuilibet eorum circa ea quae ad legem ordinationemque concordantiarum pertinent tenori.“

9 „Numquid vitium aliquod ab homine praedicto virtute committendum est, quo virtus ejus clarius enitescat; numquid orationi distincte et ornate aliqua ineptia est in serenda ut caeterae partes ejus elegantiores esse videantur. Et quis, obsecro; eruditorum pictorum visum delectare nitensium viderit unquam alicui pulchrae formae quampiam deformitatem admisisse quo caetera membra formosiora appareant.“

10 „Est igitur concordantia duarum vocum mixtura naturali virtute dulciter auribus conveniens.“

(1864–18766: 78) Аутор врши набрајање двадесетдва таква хармонска интервала, која могу настати не само између суседних гласова, већ и између оквирних фактурних деоница (у обиму три октаве).<sup>11</sup> (в. 1864–18766: 79–80) Оне се у ужем смислу свде на две врсте: просте консонанце (*simplices* – прима, велика и мала терца, кварта) и сложене (*compositae* – квинта, мала и велика секста, октава, које настају комбиновањем простих). Поред тога, прави се и диференцијација на савршена и несавршена сазвучја (*principales* и *minus principales*), где су, у првом случају, заступљене: прима, кварта, квинта као и њихове више октавне варијанте, а у другом – све остале консонанце (хармонски интервал кварте може се сврстати у категорију консонанци само уколико се налази у саставу трогласног и вишегласног контрапункта, док је у двогласу дисонанца).

При одређењу дисонантних сазвучја Тинкторис користи сличне критеријуме као и приликом дефинисања консонантних интервала: „Дисонанца је заједништво (*mixtura*) два гласа које је увредљиво за природни слух.“<sup>12</sup> (1864–18766: 120) Он излаже четрнаест таквих сазвучја у дијапазону три октаве, док се у обиму једне октаве наводе: мала и велика секунда, тритонус, мала и велика септима.<sup>13</sup> (в. 1864–18766: 120)

По овом теоретичару, правилно коришћење дисонанце зависи од њеног ритмичког и мелодијског положаја. Ритмички положај дефинише се у односу на нотну вредност која одређује основно кретање музичког тока. На основу такве метричке јединице (*mensurae directio*), која се може поделити на два иста дела, Тинкторис изводи три основна правила која одређују трајање дисонанце. Укратко, у оквиру јединице бројања може се применити ненаглашена дисонанца. Уколико се она, пак, појављује на почетку основне временске мере, користи се припремљена задржица са поступним силазним разрешењем у консонанцу. С обзиром на то да је овакво синкопирање типично за каденцу, даља разматрања свде се на

11 „– Ditonus...tertia perfecta. – Diatessaron...quarta. – Diapenthe...quinta. – Diapenthe cum semitonio...sexta imperfecta. – Diapenthe cum tono...sexta perfecta. – Diapason...octava. – Semitonus supra diapason...decima imperfecta. – Ditonus supra diapason...decima perfecta. – Diatessaron supra diapason...undecima. – Diapenthe supra diapason...duodecima. – Diapenthe cum semitonio supra diapason...tertia decima imperfecta. – Diapenthe cum tono supra diapason...tertia decima perfecta. – Bisdiapason...quinta decima. – Semiditonus supra bis diapason...decima septima imperfecta. – Ditonus supra bis diapason...decima septima perfecta. – Diatessaron supra bis diapason...decima octava. – Diapenthe supra bis diapason...decima nona. – Diapenthe cum semitonio supra bis diapason...vigesima imperfecta. – Diapenthe cum tono supra bis diapason...vigesima perfecta. – Tridiapason...vigesima secunda.“

12 „Discordantia est duarum vocum mixtura naturaliter aures offendens.“

13 „– Semitonium (quod communiter dicitur)...Secunda imperfecta. – Tonus...Secunda perfecta. Tritonus...Quarta falsa. – Diapenthe cum semidytono...Septima imperfecta. – Diapenthe cum dytono...Septima perfecta. – Semitonium supra diapason...Nona imperfecta. – Tonus supra diapason...Nona perfecta. – Tritonus supra diapason...Undecima falsa. – Diapenthe cum semidytono supra diapason...Quarta decima imperfecta. – Diapenthe cum dytono supra diapason...Quarta decima perfecta. – Semitonium supra bisdiapason...Sexta decima imfecta. – Tonus supra bisdiapason...Sexta decima perfecta. – Tritonus supra bisdiapason...Decima octava falsa. – Diapenthe cum semidytono supra bisdiapason...Vicesima prima imperfecta.“

начине примене дисонанци у односу на претпоследњи тон кантус фирмуса. С друге стране, сваком дисонантном сазвучју претходи консонанца, а мелодијски положај који одређује примену дисонанце подразумева поступни улазак и излазак (ређе терцини скок – *nota cambiata*).

У трећем делу трактата, Тинкторис излаже осам правила контрапункта (*De octo generalibus regulis*), која на најбољи начин одсликавају специфику композиторског мишљења почетне етапе развоја контрапункта строгог стила. Она ће овде бити изложена у скраћеном виду:

1. „Сваки контрапункт требало би да почне и да се заврши савршеном консонанцом. (...) Ако нека пауза претходи кантусу, он може почети несавршеном консонанцом. Када многи певају из књиге, није грешка да неки од њих завршавају на несавршеној консонанци.“<sup>14</sup> (1864–18766: 147)

2. „Кроз несавршене консонанце једног те истог вида, али не и кроз савршене, дозвољено је [паралелно, прим. З. Б.] подизање и спуштање с тенором.“<sup>15</sup> (1864–18766: 148)

3. „Ако тенор стоји на месту, може се поставити неколико узастопних консонанци истог вида, не само несавршених, већ и савршених.“<sup>16</sup> (1864–18766: 148)

4. „Контрапункт би требало да буде максимално уједначен и уређен, чак и ако је мелодија тенора, као да противречи томе, састављена од покрета широких интервала.“<sup>17</sup> (1864–18766: 149)

5. „Изнад ноте која је средња, висока или ниска, не би требало градити перфекцију која може довести до деформације тона кантуса. (...) Под перфекцијом се овде подразумева средња или завршна клазула неког кантуса, која се врши по правилима кроз савршену консонанцу, мада је као последња дозвољена и несавршена консонанца.“<sup>18</sup> (1864–18766: 149–150)

14 „Unde ut a prima incipiamus, omnis contrapunctus per concordantiam perfectam et incipere et finire debet. (...) Si tamen aliqua pausa cantum antecesserit cantus ipse imperfectam concordantiam incipere poterit. Praeterea nonnulli, quibus assentior, dicunt non esse vitiosum, si, multis super librum canentibus aliqui eorum in concordantiam desinant imperfectam.“

15 „Secunda regula est quod per concordantias imperfectas, non autem perfectas ejusdem speciei cum tenore ascendere descendereque.“

16 „Tertia regula est quod tenore in eodem loco permanente licet plures concordantias non solum imperfectas verum etiam perfectas.“ Ипак, даље, Тинкторис саветује да би, у случају уједначеног кретања кантуса (*cantum planum*), овакав контрапункт требало избегавати.

17 „Quarta regula est quod quam proximus et quam ordinatissimus poterit contrapunctus fieri debebit etiam licet conjunctionibus longorum intervallorum tenor sic converso formatus.“

18 „Quinta regula est quod supra nullum prorsus notam sive media, sive superior, sive inferior fuerit perfectio constitui debet per quam cantus distonatio contingere possit. (...) Sumitur autem hic perfectio pro cujusque cantus media seu finali clausula per concordantiam perfectam regulariter efficienda, quamvis et interdum loco ejus assumatur imperfectam.“

6. „Када се пева изнад уједначеног кантуса, требало би по могућности избегавати редикте [понављање истих мелодијских обрта, прим. З. Б.], посебно уколико се они већ налазе у тенору.“<sup>19</sup> (1864–18766: 150)

7. „Када се пева изнад уједначеног кантуса, не би требало допустити две или више перфекција над једном нотом, иако се чини да сам уједначени кантус у одређеном смислу вуче ка томе.“<sup>20</sup> (1864–18766: 152)

8. „У сваком контрапункту потребно је најревностније тражити разноврсност (*varietas*).“<sup>21</sup> (1864–18766: 152)

У овом периоду развоја контрапунктске теорије истиче се и рад Бартоломеа Рамиса де Пареје (Bartolomei Ramis de Pareia) *Musica practica* (*Практична музика*, 1482). Аутор трактата отворено је иступио против традиционалне, спекулативне музичке теорије, формирајући своје ставове на основу музичке праксе. Тако, Пареја о хармонији излаже следеће: „Многи сматрају да су хармонија и музика једно те исто, но ми мислимо сасвим другачије. После дугог истраживања мишљења одређених музичара, дошли смо до закључка да је хармонија спој усаглашеног звучања гласова, а музика суштина ове усаглашености или њено темељно и танао истраживање.“<sup>22</sup> (Пареја 21901: 3)

Поред тога, изложена је и критика Гвидовог (Guido d'Arezzo) учења о хексакордима: „Гвидо је применио слоге *ut, re, mi, fa, sol, la*. Иако је он то урадио случајно, па чак све своје примере показивао словима, његови следбеници су се тако везали за те слоге, да их сматрају сасвим неопходним за музику – а то је просто смешно. Дуго радећи у тражењу истине за нашу уметност, после многих размишљања и непроспаваних ноћи, ми прилажемо нове називе за одвојене тонове: најнижем – *psal*, другом – *li*, трећем – *tur*, четвртом – *per*, петом – *vo*, шестом – *ces*, седмом – *is*, осмом – *tas*. На тај начин, из укупности речи *Psallitur per voces istas* добијамо тонске називе октаве. Почињемо низ од доњег *ce* и доводимо га до горњег *ce*.“<sup>23</sup> (21901: 19–20)

19 „Sexta regula est, quod super cantum planum canentes in quantum possumus redivas evitare debemus maxime si aliqua fuerint in tenore.“

20 „Septima regula est quod super planum cantum etiam canendo duae aut plures perfectiones in eodem loco continue fieri non debent, licet ad hoc quodammodo cantus ipse planus videatur esse coaptatus.“

21 „Octava si quidem et ultima regula haec est quod in omni contrapuncto varietas accuratissime exquirenda est.“

22 „Harmoniam atque musicam idem esse multi credunt, verum nos longe aliter sentimus. Ex quorundam enim musicorum sententiis longa investigatione collegimus harmoniam concordium vocum esse commixtionem, musicam vero ipsius concordiae rationem sive perpensam et subtilem cum ratione indaginem.“

23 „Guido vero *ut, re, mi, fa, sol, la*, sicut ante diximus. Quamquam illud ex accidenti fecerit, quoniam etiam litteris omnia exempla sua demonstrat, sequaces vero post ita his vocibus adhaerent, ut omnino illas putent esse musicae necessarias, quod deridendum est. Nos igitur, qui circa huius artis veritatem inquirendam lucubrando atque vigilando diu laboravimus, dictiones singulis chordis imponimus novas et effectus totius denotantes concentus ita, ut in graviori dicatur *psal*, in sequenti *li*, in tertia *tur*, in quarta *per*, in quinta *vo*, in sexta *ces*, in septima *is* et in octava *tas*; et sic erit conclusio syllabarum: *psallitur per voces istas*, quoniam octo vocibus fit totus concentus. Locamus autem eas a littera *c* gravi in litteram *c* acutam.“

Лествичне низове овај теоретичар поистовећује са четири људска темперамента: „Инструментална музика има максималну сличност са музиком човека и музиком света. Са музиком човека сличност се огледа у следећем: четири лествице покрећу четири људска темперамента. Прва лествица има власт над флегматицима, друга – над колерицима, трећа – над сангвиницима, четврта – над меланхолицима.“<sup>24</sup> (21901: 56)

У другом делу *Musica practica* врши се разматрање контрапункта (*Secunda pars idest contrapunctus*), консонантних и дисонантних сазвучја, начина њихове примене, док је у трећем пажња усмерена ка примени различитих трајања тонова као и метричкој организацији музике.

Због реформације неких већ установљених принципа у музичкој теорији, овај рад Бартоломеа Рамиса де Пареје изазвао је бурне расправе широм Европе. То се нарочито односи на његову критику, изложену поводом Гвидовог учења о солмизацији. Поред тога, Парејин приступ решавању појединих теоријских проблема на основу живе музичке праксе, још увек није био сасвим прихваћен у сфери музичке науке овог периода.

Током наредног, XVI века, контрапунктска теорија заснивала се, с једне стране, на теоријским достигнућима Тинкториса, док је, с друге, окренута дефинисању специфичних контрапунктских поступака – имитације, покретног контрапункта, као и изучавању нових могућности примене дисонанци, односу музике и текста итд. У том контексту, издваја се рад Николе Вићентина (Nicola Vicentino) *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (*Стара музика прилагођена модерној пракси*, 1555). Овај спис садржи разматрање карактеристика консонантних и дисонантних сазвучја у условима не само двогласне, трогласне, већ и вишегласне фактуре. Веома су важна сагледавања појединих сложених контрапунктских појава, нпр. вертикално-покретног контрапункта; он се именује као „двострука композиција“ (итал. *composizione doppia*), без обзира на број гласова који учествују у вертикалним премештањима. Приликом оваквог термиолошког одређења, аутор је вероватно имао у виду могућност постизања два различита вида излагања на бази истог музичког материјала. Поред тога, по први пут се у нотним примерима појављује хоризонтално-покретни контрапункт, али без објашњења начина његове примене. (в. Вићентино 1555: 90–91)

Контрапунктска теорија ренесансе врхунац развоја достиже у радovima Ђозефа Царлина (Giuseffo Zarlino), свакако највећег теоретичара овог периода. Његова теоријска достигнућа, повезана са контрапунктом, најбоље се могу сагледати у фундаменталном теоријском раду *L'Istitutioni harmoniche* (*Уставиоњење хармоније*, 1558). У првој глави трећег дела, дефинишући контрапункт и његов назив, Царлино саопштава следеће:

24 „Ista etenim musica instrumentalis maximam habet conformitatem et similitudinem cum humana mundanaque. Cum humana quidem hoc modo: nam quatuor illi modi quatuor complexiones hominis movent. Unde protus flegmati dominatur, deuterus vero colerae, tritus sanguini, tetrardus autem segnior et tardior melancholiae.“

„Може се рећи да је контрапункт хармонична целина, која у себи садржи различите измене тонова или певачких деоница у одређеној закономерности њихових узајамних односа и са одређеном временском мером (...). Из ових одређења можемо закључити да је уметност контрапункта умеће налажења различитих гласова кантилене и распоређивања тонова за певање (...). С обзиром на то, да су некада музичари (како се претпоставља) компоновали своје контрапункте само уз помоћ тачака, зато су их и назвали контрапунктима (...), слично као што је тачка – почетак линије, а такође и њен крај, тако је и тон – почетак и крај модулације; у модулацији садржано је сазвучје, из којег се затим образује контрапункт. Можда би правилније било да се он назове *contrasuono*, него контрапункт, зато што се тон поставља наспрам тона, но, да не бих одступао од обичне употребе, ја ћу га називати контрапунктом, као тачком наспрам тачке (*puncta contra puncto*) или нотом наспрам ноте. Неопходно је, такође, приметити да контрапункт има два вида – прост и диминуиран.“<sup>25</sup> (Царлино 1589: 180)

Развијајући раније теоријске поставке, и Царлино сматра да је први тип контрапункта изграђен искључиво од консонантних сазвучја исте дужине, док „диминуирани има деонице састављене не само из консонанци, већ и дисонанци; у њему се примењују ноте различите вредности, у складу са вољом композитора.“<sup>26</sup> (1589: 180)

У овом теоријском раду Царлино не разматра само традиционалне аспекте контрапункта, већ уводи и неке сасвим нове. То се, пре свега, односи на основни тематски материјал музичког дела, за који често употребљава израз *soggetto* (нешто ређе *thema* и *passagio*). Он може бити у виду преузетог кантуса фирмуса (*canto fermo*) или компонован (*canto figurato*); исту функцију могу обављати и имитационе деонице (двадесетшеста глава трећег дела).

Новине у приступу изучавању контрапунктске проблематике уочавају се и у тридесетрећој глави четвртог дела. Ту се спроводи детаљно разматрање узајамне усклађености музике и текста, што је презентовано у оквиру десет правила.

25 „Si può anche dire, che l' Contrapunto sia un Corpo di harmonia, che contenga in se diuere uariationi de suoni, ò de uoci cantabili, con certa ragione di propotioni & misura di tempo; (...) Dalle quali Definitioni potiamo raccogliere, che l'Arte del Contrapunto non è altro, ch'una facultà, la quale insegna à ritrouar uarie parti della cantilena, & à disporre i Suoni cantabili con ragione proportionata, & misura di Tempo nelle modulationi. Et perche i Musicici già (come uogliono alcuni) componeuano i lor Contrapunti solamente con alcuni Punti; però lo chiamarono Contrapunto; (...) conciosiache si come il Punto è principio della Linea, & è anco il suo fine, cosi il Suono, ò la Voce è principio & fine della Modulatione; & tra essa è contenuta la Consonanza, della quale si fa poi il Contrapunto. Sarebbe forse stato più ragioneuole à chiamarlo Contrasuono, che Contrapunto; percioch'un Suono si pone contra l'altro; ma per non partirmi dall'uso commune, l' hò uoluto chiamar Contrapunto, quasi Punto contra punto, ouer Nota contra nota. Si debbe però auertire, che l' Contrapunto si troua di due sorti; Semplice & Diminuito.“

26 „(...) Ma il Diminuito non solo hà le parti composte di Consonanze, ma etiandio de Dissonanze, & in esso si pone ogni sorte de Figure cantabili, secondo l'arbitrio del Compositore.“



Велики део рада заузима сагледавање природе различитих хармонских интервала. У том контексту, веома је интересантно Царлиново поимање несавршених консонанци, изложено у десетом поглављу трећег дела: „Својство или природа несавршених консонанци заснива се на томе, да су неке од њих веселе, живе, праћене великом сонорношћу, док друге, иако нежне и слатке, нагињу туги или патњи.“<sup>27</sup> (1589: 191) У истом одељку теоретичар излаже следеће: „Осим тога, несавршене консонанце имају природну тежњу ка блиским савршеним консонанцама, а не ка даљим, зато што свака ствар тежи да постане савршена на најкраћи и најбољи начин.“<sup>28</sup> (1589: 192)

У свакој музичкој композицији, по Царлиновом поимању, од примарне важности су консонантна сазвучја. Поред њих примењују се и дисонанце. Њихов узајамни однос веома јасно је описан у двадесетседмој глави: „Иако се свака композиција и сваки контрапункт, једном речју – свака хармонија, састоји пре свега од консонанци, због веће лепоте и пријатности понекад се, такође, употребљавају и дисонанце. Без обзира на то што оне, саме по себи, нису сасвим пријатне за слух, када су распоређене на правилан начин и у складу са упутствима, која ћемо изложити, толико се добро подносе, да оне не само да не вређају слух, већ причињавају велико задовољство и насладу. Из овога музичари изводе, поред многих других, две корисне ствари. О првој је било речи раније, да се уз помоћ дисонанце може прелазити из једне консонанце у другу; друга је заснована на томе да се консонанца, која непосредно следи за дисонанцом, чини пријатнијом, усваја се и схвата са великим задовољством, слично томе, као када је после мрака очима допадљивија и угоднија светлост, а слатко после горког још укусније и пријатније.“<sup>29</sup> (1589: 213)

27 „Il Proprio, ò Natura delle Consonanze imperfette è, ch'alcune di loro sono uiue & allegre, accompagnate da molta sonorità; & alcune, quantunque siano dolci & soavi, declinano alquanto al mesto, ouer languido.“

28 „Hanno oltra di questo le Consonanze imperfette tal natura, che i loro estremi con più commodo & miglior modo si estendono uerso quella parte; ch'è piu uicina alla sua perfettione; che uerso quella, che le è più lontana; percioche Ogni cosa naturalmente desidera di farsi perfetta, con quel modo piu breue & migliore, che puote.“ Овде се могу уочити и одређени утицаји Уголина де Орвиета, који је још 1430. године, у својој *Musica disciplina* писао о сличним феноменима. (Упор. Фаж 1864: 157)

29 „Et benchè ogni Compositione & ogni Contrapunto; & per dirlo in una sola parola, ogni Harmonia si componi de Consonanze principalmente & primieramente; nondimeno per maggior bellezza & leggiadria, s'usano anco secondariamente in essa, & per accidente, le Dissonanze; le quali quantunque poste sole all' Vdito non siano molto grate; nondimeno quando sono collocate nel modo, che regolarmente debbono essere, & secondo i Precetti, che dimostreremo; l'Vdito talmente le sopporta, che non solo non l'offendono; ma li danno grande piacere & diletto. Da esse il Musico ne caua due utilità; oltra l'altre, che sono molte; di non poco ualore; la Prima è stata detta di sopra; cioè, che con l'aiuto loro si può passar da una Consonanza all'altra; la Seconda è, che la Dissonanza fa parer la Consonanza, laquale immediatamente la segue, più diletteuole, & con maggior piacere dall'Vdito è compresa & conosciuta; come dopo le tenebre è più grata & diletteuole alla uista la Luce; & il dolce dopo l'amaro è più gusteuole & più soave.“ Овде се запажа извесна колизија са раније изложеним Тинкторисовим ставовима поводом поимања природе дисонантних сазвучја.

На почетку изучавања примене дисонанци, објашњена је ненаглашена минима (половина), у коју се улази поступним узлазним или силазним покретом. Даље се дефинишу покрети четири семиминиме (четвртине), од којих су прва и трећа консонантне, а друга и четврта могу дисонирати, уз услов да је обезбеђен поступни покрет. Поред тога, у оквиру две семиминиме прва може бити дисонантна, али се тада обе ноте поступно спуштају после наглашене миниме или синкопираног семибревиса (целе ноте). На тезама се дисонанце примењују као припремљене задржице. Овде се описују и специфични случајеви разрешења дисонанце: нпр. портамент и његова украсна варијанта са две фузе (осмине), консонантна кварта, веома особени случајеви разрешења секунде у приму и кварте у умањену квинту. Царлино објашњава *noti cambiati* – ненаглашену дисонантну семиминиму након које следи силазни терцни скок у консонанцу и повратак у прескочен тон. Из овог сажетог приказа може се запазити да су, заправо, овде описани скоро сви начини примене дисонантних сазвучја, коришћени у духовним делима композитора строгог контрапунктског стила.

Разматрање метричке организације музике, такође је изложено у трећем делу *L'Istitutioni harmoniche*; овој проблематици посвећена је четрдесетдевета глава. Између осталог, разматра се појава и историјат тактирања у музици. Упоређујући га са пулсом, Царлино сматра да такт може бити равномеран (правилан) и неравномеран (неправилан). На крају се излаже следећи закључак: „Из свега изложеног произлази да је такт знак, који музичар прави равномерно или неравномерно, у складу са одређеном пропорцијом, уз помоћ положаја и подизања руку, слично људском пулсу.“<sup>30</sup> (1589: 257)

У Царлиновом раду посебна пажња посвећује се имитацији, али на веома специфичан начин, тј. у складу са њеним поимањем које је било актуелно током ренесансног периода. Тако, у педесетчетвртој глави теоретичар прави јасну диференцијацију између консеквенце (*cense- quenza*, за коју још употребљава синониме *fuga, reditta*) и имитације.<sup>31</sup>

30 „Potiamo hora ueder da quel che si è detto, che la Battuta non è altro, che un Segno fatto dal Musico equalmente, ouero inequalmente, secondo alcuna proportione, con la Positione & con la Leuatione della mano, à simiglianza del Polso humano.“

31 „Под консеквенцом подразумевамо понављање одређеног сегмента или читавог гласа, настало од наизменичности или спајања много нота (*figure cantabili*), које композитор излаже у једном од гласова кантилене; ово понављање следи у другом гласу, или у неколико гласова, испод или изнад, или у истом тону, на квинти, кварта, или на прими, после одређеног и ограниченог временског интервала, при чему свака нота иде једна за другом по истим интервалима. Под имитацијом подразумевамо понављање, које се не гради на наведеним интервалима, већ на другим, при чему су очувани исти покрети гласова, а такође и исти тонови.“ („Onde la Conseguenza diciamo essere una certa Replica, ò Reditta di modulatione d'una parte, ouer di tutta la modulatione, che nasce da un'ordine & collocazione de molte Figure cantabili, fatta dal Compositore, in una parte della Cantilena; dalla quale ne seguiti un'altra, ò più, ò nel graue, ò nell'acuto, ò nell'istesso Suono, per una Diapason, ò per una Diapente, ò per una Diatessaron, ouero all'Vnisono; dopo un certo & limitato spatio di tempo; procedendo l'una dopo l'altra, per gli istessi Interualli; ma

(в. 1589: 270) Главни фактор који одређује разлику између њих је интервал имитације; консеквенца садржи понављање на прими, кварта, квинти или октави, док имитација има понављање на било ком другом интервалу, осим тритонуса и ових који су већ набројани. Поред тога, Царлино прави још суптилнију диференцијацију унутар консеквенце и имитације: „Требало би такође знати да како консеквенца или fuga, тако и имитација, могу имати два вида; један од њих ћемо назвати слободни, а други – строг [*sciolta* и *legata*, у дословном преводу “развезани” и “повезани”, прим. З. Б.]. У првом случају, односе између гласова у било којој кантилени композитор је установио на тај начин, да само одређени број нота или одређени сегмент једног гласа понавља у другом гласу, или осталим гласовима, док преостали део кантилене није подвргнут овом правилу, па је слободан и не подлеже било каквом понављању. Строги се називају такви односи, који се граде тако да сви покрети једног гласа у целој композицији обавезно могу бити поновљени изнад или испод у једном од осталих гласова, или у више њих, при чему би један глас требало да следи за другим на одређеном временском растојању.”<sup>32</sup> (Царлино 1589: 270) Видимо, дакле, да Царлино под термином *legata* подразумева, по данашњој терминологији, канон, тј. доследно спроведену вештачку имитацију, док *sciolta* означава остале видове имитационе технике. При томе, глас који први излаже музички материјал назива се вођа (*quida*), а његово понављање – пратиоц (*counsequente*).

Царлино врши разматрање двоструког контрапункта (*contrapuncto doppio*) у педесетшестој глави трећег дела. Под овим термином се, слично као код Вићентина, подразумева вертикално премештања гласова, без обзира на број контрапунктских деоница које учествују у томе. Првобитно излагање музичког материјала, написано по правилима вертикално-покретног контрапункта, Царлино назива *principale*, а звучни резултат настао услед вертикалног премештања – *replica*. Овакви вертикални покрети најчешће се остварују у октави, децими или дуодецими. Сагледа на је и инверзија мелодијских интервала приликом понављања претходно изложеног музичког материјала, при чему се наглашава да тада, без обзи-

l'imitatione diremo esser una Replica, ò Reditta, la quale non procede per gli istessi Interualli; ma per quelli che sono in tutto differenti da i primi; essendo solamente i mouimenti che fanno le parti cantando, & le figure ancora simili“). Овде се Царлино надовезује на поједине радове Петруса Арона (Petrus Aaron), нпр. *Libri tres de institutione harmonica* (Три књиџе о успановљењу хармоније, 1516). (в. Арон<sup>2</sup>1978)

32 „Il perche è da sapere, che tanto la Consequenza, ò Fuga, quanto la Imitatione, si ritroua esser di due maniere; l'una delle quali nominaremo Sciolta, & l'altra Legata. La prima, perche è in tal maniera ordinata dal Compositore tra le parti di qual si uoglia Cantilena, che una di esse hà un certo numero di figure solamente, ouer una terminata particella di Modulatione, laquale da una, ò più dell'altre Parti può esser replicata; non essendo però il resto della Cantilena sottoposta à cotal legge; ma si bene al tutto libera: Ma la Legata chiamaremo quella, che in tal modo è ordinata & con obligo tale, che tutta la modulatione d'una parte del contento; sia poi graue, ouero acuta; da un'altra, ò più parti si può cantare, seguendo l'una dopo l'altra per un spacio di tempo determinato.“

ра на замену места гласова, хармонски интервали који се образују између њих остају исти као и приликом првобитног контрапунктског споја.

Може се слободно рећи да Царлинов рад представља најобухватнију ренесансну студију посвећену контрапункту, у којој су изложени многи аспекти композиционе технике примењивани у музици овог периода. Од осталих ренесансних теоретичара, који су у својим теоријским расправама дефинисали законитости актуелне композиторске праксе, посебно се издваја рад Винћенца Галилеа (Vincenzo Galilei), оца знаменитог астронома, који је у својим радовима насталим на самом крају XVI века, већ наговестио поједине карактеристике наредне, барокне епохе, што се посебно манифестује у трактату *Dialogo musica antica et della moderna* (*Дијалог о древној и новој музици*, 1581). Но, у контексту овог разматрања посебно се издваја његов спис: *Discorso intorno all' uso delle dissonanze* (*Дискурс у вези коришћења дисонанци*, 1588). Галилео је, заправо, теорију контрапункта покушао да прилагоди актуелној композиторској пракси, која припада сфери световне музике. Зато је код њега третман дисонанци знатно слободнији; оне не само да су подчињене консонанцама, већ носе и музичку изражајност. Тако, описују се случајеви семиминима, које, уколико се правилно воде, могу дисонирати и на наглашеном делу такта, или два, три пута узастопно према осталим гласовима; дисонантна задржица може се разрешити скоком или поступним узлазним покретом у консонанцу, а након ње може уследити покрет у нову дисонанцу; у тренутку разрешења могуће је извршити хроматски покрет у другом гласу; дисонанца на тези може бити и неприпремљена уколико након ње следи уобичајено разрешење итд. (Упор. Закс 2001–2002: 560)

Велики број ренесансних музичких теоретичара своје радове је посвећивао контрапунктској проблематици: Адам де Фулда (Adam de Fulda): *Musica* (Музика, 1490), Франкино Гафори (Franchino Gaffurio): *Practica Musice* (*Практична музика*, 1495), Јоханес Коклеус (Johannes Cochlaeus): *Musica* (Музика, 1507), Ђовани Марија Ланфранко (Giovanni Maria Lanfranco): *Scintille di musica* (*Искре музике*, 1533) Стефано Ванео (Stefano Vanneo): *Recanetum de musica aurea* (*Разматрања о златној музици*, 1533), Адријан Петит Коклико (Adrian Petit Coclico): *Compendium musices* (*Резиме о музици*, 1552), Ђовани Марија Артуси (Giovanni Maria Artusi): *L'arte del contraponto* (*Уметност контрапункта*, 1586), Орацио Тигрини (Orazio Tigrini): *Il compendio della musica* (*Резиме о музици*, 1588), Томас Морли (Thomas Morley): *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (*Јасан и лак увод у практичну музику*, 1597).

У овом чланку није могуће изложити опште карактеристике свих музичко-теоријских трактата, написаних током XV–XVI века. Зато су, у фокусу разматрања, била достигнућа само најзначајнијих музичких теоретичара овог периода, који су својим радом битно утицали на обликовање контрапунктске теорије ренесансне епохе. Управо су они дефинисали готово све законитости на којима се заснивала музичка пракса тог времена. О напредности идеја и значају достигнућа појединих теоретичара,

најбоље говори податак да неки аспекти контрапунктске технике, који су садржани у њиховим радовима, још увек нису нашли своје место у многим савременим уџбеницима вокалног контрапункта.

## Литература

Петрус <sup>2</sup>1978: Aaron Petrus, *Libri tres de institutione harmonica*, In aedibus Benedicti, Bibliopolae Bononiensis, Bononiae, 1516; reprint Broude Bros, New York, 1978.

Фаж 1864: Adrien de la Fage, *Essais de diphthéographie musicale*, Legoux, Paris, 1864.

Пареја <sup>2</sup>1901: Bartolomaeus Ramus de Pareia, „Musica practica“, у Johannes Wolf: *Musica practica Bartolomei Rami de Pareia Bononiae*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1901.

Закс 2001–2002: Klaus-Jürgen Sachs, „Counterpoint“, у Stanley Sadie (Ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 2001–2002, 551–571.

Шестаков 1966: Вячеслав Шестаков, *Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения*, Музыка, Москва, 1966.

Гафори <sup>2</sup>1967: *Theorica musice Franchini Gafuri Laudensis*, Ioannes Petrus de Lomatio, Milan, 1492; reprint Broude Bros, New York, 1967.

Тинкторис 1864–1876a: Johannes Tinctoris, „Diffinitorium musicae“, у Edmond de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, IV*, Durand, Paris, 1864–1876.

Тинкторис 1864–1876b: Johannes Tinctoris, „Liber de arte contrapuncti“, у Edmond de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, IV*, Durand, Paris, 1864–1876.

Вићентино 1555: Nicola Vicentino, *L'antica muzica ridotta alla moderna prattica*, Libro quatro, Roma, 1555.

Царлино 1589: Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venezia, 1589.

**Зоран Божанић**

## КОНТРАПУНКТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ В ЭПОХЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Резюме

Статья обсуждается теория контрапункта строгого стиля. Ее основные характеристики рассматриваются на основе анализа музыкально-теоретических трактатов, написанных в эпоху Возрождения. Таким образом, кроме знакомства с различными способами решения проблем контрапункта, можно достичь и лучшего понимания сложной музыкальной практики этого периода. В этих трактатах были определены многие законы, основанные на музыкальной практике эпохи Возрождения; некоторые аспекты ее теоретических понятий еще не представлены в преподавании контрапункта.

*Ключевые слова:* музыкальная теория, Возрождение, контрапункт

Примљен децембра 2011.

Прихваћен за штампу априла 2012.