

KNUD JEPPESEN

KONTRAPUNKT

AKADEMIJA ZA GLASBO

LJUBLJANA

Za uvod

Osnovno vodilo dobre metode naj bo preprosto umljivo, enotno načelo o umevanju in obvladanju raznoterosti pojavov. Dobra metoda potemtakem upošteva dejanska ali navidezna protislovja in v končnem namenu kvalitativno ocenjuje uspeh v rešitvah danih nalog. Najboljša pa je ona, ki postavlja največ omejitev. Vrednost take metode se kaže v doseganju najboljšega učinka z najskromnejšimi sredstvi. K temu smotru pa teži vsaka dobra umetnost.

V ta namen prihaja - čeprav s polstoletno zamudo - v roke slovenskega glasbenika prevod Jeppesenovega Kontrapunkta, delo, ki mu je čas odmeril štiristoletno razdaljo od obdobja, ki ga obravnava. Sam sebe preHITEVajoči razvoj glasbenih dogodkov ni mogel - vsaj tako izgleda - najti kdaj prej tako pronicljivega vpogleda v srž renesančne polifonije, saj je poprejšnje teoretike motila dihotomija med vertikalnimi in linearnimi pojavi. Tako opazovanje dvodimenzionalnega glasbenega sistema, ki mu ne gre odrekati zgodovinske upravičenosti, je pripeljalo v pedagoškem pogledu do cepitve na dvoje elementarnih disciplin: na nauk o kontrapunktu in nauk o harmoniji. Jeppesenu je šlo za sintetično obravnavo obeh elementov, ne opisuje le posameznih primerov kot samostojnih pojavov, temveč jih odkriva v njunem medsebojnem učinkovanju. Za umetniško predlogo sistematične obravnave polifonskega stavka je Jeppesen izbral glasbo Palestrine, eno tistih izrednih dejanj skladnosti, obrzdanosti, domišljenosti, kjer ni nič slučajnega, kjer je vse tvegano hkrati tudi utemeljeno, kjer "vse živi in diha v mirnem, klasično - hladnem ozračju". Po Jeppesenovi zaslugi nam je ta urejeni slog predstavljen kot kompozicijska tehnika določenega obdobja, hkrati pa kot model, z glasbo neločljivo povezanih osnovnih principov, neposredno udeleženi v brezkončni verigi nenehnega variriranja.

Sprejeto na seji Oddelka za kompozicijo dne 21. XII.1971.
Izdala Akademija za glasbo v Ljubljani kot skripta za
interno uporabo.

Ljubljana 1975.

V primerjavi s Fuxovim traktatom "Gradus ad Parnassum" /1725/, v katerega se je prikradla estetika 18. stoletja, so Jeppesnova pravila izluščena zgolj iz Palestrinove glasbe, ne bremenijo jih interpretacije klasicističnega in romantičnega okusa. Pravila potemtakem niso samovoljna, mnogokrat so celo strožja od Fuxovih, posebno glede gradnje melodičnih linij in modalnih sozvočij. Kljub kritičnemu odnosu do vseh doslej znanih teorij o nauku kontrapunkta, in do Fuxovega posebej, pa je Jeppesen sprejel za podlago sistematičnih vaj Fuxovo metodo o "petih načinih". Ta domiselni pedagoški prijem, ki mu v metodah drugih teoretičnih disciplin, n.pr. v harmoniji težko najdemo par, je posrečen tip vežbanja, ki ga mutatis mutandis lahko presajamo v bolj komplicirane sisteme, kar pomeni, da je v njegovi srži zajet osnovni princip kontrapunktiranja: vzročno povezovanje posameznih elementov s celostnim, končnim zvočnim učinkom. Metoda je torej preživela svojega avtorja, saj je Fux z njo želel le "otrediti navlako svojega časa", postala je preizkus kontrapunktičnega znanja celo za tista kasnejša slogovna obdobja, ki jih ni mogla predvideti.

Jeppesnova študija o Palestrinovi umetnosti kontrapunktiranja je hkrati torej učbenik za praktično izpeljavo pridobljenih pravil. V naprej načrtana smer predlaganih vaj vodi nedvoumno v bližino Palestrinovega sloga, in ker ne dopušča inovacij, je preverjanje opravljenih vežb izvedljivo in uspeh dokazljiv. Krog je na ta način sklenjen: iz teorije privzeta praktična metoda naj teorijo s prakso ponovno potrdi. Smoter te, tako vkoreninjene metode je tudi na dlani: predvidevanje najustreznejših kombinacij v omejenem prostoru. Če nam torej teoretično - pedagoška literatura o kontrapunktu ne ponuja za svojo metodo boljšega modela kot prav tip renesančne polifonije in Palestrinovega posebej - pomeni, da je v tem slogu bistroumno odkrila skladnost med umetniško - kreativno idejo in njej adekvatnim tonskim slogom. Ali je to enkratni pojav v zgodovini glasbe? Gotovo da ne. Vsak izdelan slog se odlikuje s to kvaliteto.

Za model učne metode pa je vsekakor pripravnejši tisti, ki je zgrajen na preprostejših strukturah, ali v matematičnem jeziku povedano, kjer nastopa manj parametrov. Vsaka metoda se ravna po načelu poenostavljanja, uspeh izkazuje z odkrivanjem zakonitosti, izraženimi s pravili. Če si je nauk o kontrapunktu izdelal iz teh pravil svoj "sintetični slog", ki ga v žargonu pedagoške prakse imenujemo "strogi stavek", prav gotovo ni zagrešil nasilja nad renesančno polifonijo, ona živi mimo teorij svoje življenje. Usodno pomoto pa je zagrešil takrat, ko se je istovetil z njo, in po svojih, umetno izdelanih idolih presojal poslej vsakršni tonski slog. Idoli pa so ugledna tuja mnenja, po katerih se človek ravna, kadar si razlaga tisto, česar sam ni preživel (Solženicin). Če pa ohvladuje metodo shematično mišljenje, postane cokla za ustvarjalno iskateljstvo.

Z razplamtevanjem novih ustvarjalnih idej se razraščajo tudi znanstveno - pedagoški problemi. Bolj ko sodobne kompozicijske tehnike prelamljajo s tradicijo, hitreje se podirajo mostovi med pedagoško metodo in njeno uporabnostjo za ustvarjalni proces. Eden takih problemov, ki pa ni značilen le za današnjo dobo, se kaže kot razmak v zakasnitvi med prakso in teorijo. Vse pedagoške metode, celo najboljše, so bile namreč navezane na analitični postopek. Z razstavljanjem znanega si obetajo sestavljanje novega. Takim zahtevnim obetom pa analiza ni kos, saj tudi nima namena nečesa predvideti temveč le sestavljeno umevati.

Problem razmerja med prakso in teorijo pa ni le v dimenziji prehitevanja in zakasnitve, kajti nove ideje prinašajo poleg novih spoznanj tudi nove dvome. Novo odkrita "nerazumljenost" pa ustvarja nepreglednost. Najlagodnejši izhod iz nje nikar naj se ne čudimo - pa vodi v svet novih shem in novih dogm. O tem nas prepričuje dan na dan množica takih glasbenih izdelkov.

Zastarelo je torej neuporabno, novo pa nepreverljivo. Kam torej s starim dobrim kontrapunktom?

Ko je Hindemith preučeval zakonitosti sozvočij^{x/}, je izrekel nedvomno splošno resnico: naj si bo muzika še tako preobrazila svoj zvočni svet, o kakovosti sozvočja bo odločalo razmerje posameznih intervalov med najnižjim in najvišjim tonom. Izrek velja tudi za področje linearnih pojavov, če ga takole preoblikujemo: naj bodo načela večglasja v prihodnje še tako različna od dosedanjih, o kakovosti končnega učinka vsakega večglasja bo odločalo razmerje med posameznimi glasovi, od najnižjega do najvišjega. Tako sklepanje vsebuje podmeno, da se razmerja spremenjajo in da obstaja med ustvarjalno idejo in njenimi strukturami določena kompatibilnost. Temeljni pogoj spreminjajočim se razmerjem pa je smiselno postavljen kompozicijski problem, ki naj v praksi izpelje najboljšo rešitev, teorija naj jo s svojimi metodami utemeljuje. Po takšnem pojmovanju se praktična in teoretična misel ne razhajata, saj se praksa ne odmika teoretični razlagi, niti se teorija ne zgleduje več po v naprej postavljenem vzoru. Obe sta torej udeleženi v kreativnem procesu in skrbita za ravnovesje med vrednostjo kompozicijske ideje in utemeljenostjo njene izvedbe. "Dobri, stari kontrapunkt" bo odslej izgubil svoj atribut normativnosti, pomenil nam bo uvajanje v metodo kompozicijskega dela. Brez nje pa ni uspeha, pa naj gre za probleme, ki jih rešujemo v slogu, ki je davno za nami, ali za one, ki nam jih postavlja lastna praksa.

Kar je bilo doslej povedanega v zagovor sistematičnega uvajanja v metodo ustvarjalnega oblikovanja, pa izgubi svojo veljavo, kadar glasbeno tkivo razpade v druge oblike predstavnosti, kadar celo zapušča okvir zvočnega sveta in prehaja v vidni svet gibov, ali si v imenu novih resnic ustvarja sproti privatne mitologije: te so zdaj z znanstveno akribijo preračunane strukture, zdaj spet iracionalni svet idej, od slučajnosti do absurda. Med skrajnostima, ki ju loči le krhka opna milnega mehurčka, se nam hkrati predstavlja kot igračka

x/ Hindemith: Unterweisung im Tonsatz: Poglavlje o napetosti sozvočij

v rokah otroka in temna vizija starca. Funkcija njene komunikativnosti se razteza od fanatične zagledanosti v geslo "naprej za vsako ceno", do načelnega zavračanja vsega, kar je novo.

Novo, zastarelih spon osvobojeno sporočilo o človeku? Grmada podatkov nestrpnega - toda priznajmo, marljivega - iskanja o novem, popolnejšem občilu umetnosti? Ali je njih sinteza šele pred nami?

Ta uvodni zapis bi prerasel v kritični esej, če bi se hotel temeljito soočiti z bistvenimi gibali sodobne umetnosti - pogumna in bistra beseda o njej bi bila zaželena - problema pa se je moral vsaj dotakniti, če želi brez ovinkov ugotoviti, da za uvajanje v pravkar opisano dejavnost vse doslej znane metode odpovedo, ne upoštevajoč množice receptov, ki pa ponujajo le posnemanje, kar pelje slej ko prej v manirizem. Nauk o kontrapunktu taki rabi ni kos, kajti "ta hraber polet razumske energije - kot imenuje K. Clark renesančno umetnost - ki ga obenem preveva ubranost med človekom in okolico", ima kaj malo opraviti v današnjem vse bolj odtujenem svetu.

Kam tedaj s šolo?

Namesto ugibanj - zagovorov za njo bi bilo prav toliko kot ugovorov zoper njo - navajam zgodbo, ki jo kot priliko za učenje brez sistematične metode, pripoveduje japonski filozof Suzuki:

"Sin je opazoval očeta, ki je bil tat, kako se stara. Naprosil ga je, naj tudi njega nauči spretnosti kraje, da bo družina preskrbljena, preden ga bo pobrala starost. Dogovorjeno. Neke noči se splazita skozi luknjo v ograji do bogate hiše. Sin naj bi kradel, oče pa oprezoval. Brž

x/Suzuki: Zen und die Kultur Japans

ko se je sin splazil v veliko skrinjo, v kateri je bilo obilo dragocenosti, je oče nanj poveznil pokrov in ga zapahnil. Med begom pa je še zagnal velik hrup, v hiši da so tatovi, ki jih je treba prijeti. Vsa hiša je pokonci, sin pa v strahu, da bo po njem, če si ne bo izmislil zvižaje, jame posnemati škrbljanje podgane. Dekla, ki se je s svečo v roki smukala okoli skrinje, postane pozorna in z namenom, da bi pregnala nadlego, odklene zapah in dvigne pokrov. Mladenič se hitro znajde, upihne luč, dekla obstane v temi, njega pa vzame noč.

Naslednje jutro. Oče, ko da se nič nenavadnega primerilo, sina pa kuha jeza. Ne le, da ga oče ničesar ni naučil, celo izdal ga je. Občutek krivice mu prileze v grlo in začne očeta grdo zmerjati. Ko se je iztogotil, mu oče z nasmehom odgovori: Sin, poglej, domov si se vrnil živ in zdrav, pa še s polno vrečo povrhu, zdaj res lahko v miru umrem, ker vidim, da si se odlično naučil svoje spretnosti.

Najboljša šola je torej lastno izkustvo. Vse je v njem: vztrajnost, tveganje in domiselnost. Pa ne pride samo po sebi, temveč z - delom.

Uroš Krek

1. Oris zgodovine kontrapunktske teorije

Beseda kontrapunkt je menda nastala v začetku 14. stoletja kot izpeljanka pojma "punctus contra punctum", pika proti piki, kar pomeni: nota proti noti.

Če uporabljamo ta izraz dandanes, ga povezuje s predstavami o bolj konkretnem, ostreje razmejenem pojmu, kot je bil v rabi kdaj prej. Za srednji vek in del novejšega časa je pomenil kontrapunkt kratkoinmalo večglasno glasbo. Sodobni ljudje pa pojmujejo kontrapunkt kot poseben slogovni način v vrsti večglasij in bi ga imenovali lahko tudi polifonijo - kot nasprotje homofoniji; podobno je s harmonijo, kadar iz didaktičnih vidikov pomeni nasprotujoči pojem kontrapunkta. Za nas naj bo glasba razdeljena v dve skupini: v polifonijo, kjer doživljamo vsa pomembna dogajanja v melodičnih linijskih, torej v horizontalnih dimenzijah, in v homofonijo, kjer se vse bistveno dogaja v vertikalni smeri.

Oba sloga ali načina se razlikujeta predvsem v odnosu do akordov. V harmoniji pomenijo akordi nekaj vnaprej danega, določenega; po njihovih sorodstvenih odnosih in notranjih napetostih prikrojujemo tudi zakonitosti njihove uporabe. V kontrapunktu pa je stvar drugačna. Tu ne izhajamo iz akordov, temveč iz linij. Akordi so tu rezultati več sočasnih linij, torej rezultati in ne predpostavljaja. Kot vedno, kadar gre za umetnost, ima tudi tu vsak "seveda" svoj "tudi": če hočemo namreč doseči eno, mora tudi drugo skrbeti, da zadovoljimo prvo, pa čeprav je prvo z drugim včasih težko združljivo: v vseh glasovih ustvariti lepe in samostojne melodije, obenem pa skrbeti, da ne zanemarimo sozvočij, še več, da jim omogočimo kar najbolj poln razvoj. Sveže in živahne harmonske zveze

podpirajo naravno in prepričljivo vodenje glasov. V resnici lahko trdimo o večini kultivirane glasbe, da je tako v linearnem kakor tudi v harmonskem pogledu v ravnotežju in v enaki meri ustreza najbolj ugodnim rezultatom nauka o kontrapunktu in harmoniji. Ideali za katere si prizadevamo, so pravzaprav isti in tudi snov, ki jo obdelujemo, je ista, le izhodišča so različna. Prav ta različna izhodišča pa so bila vzrok, da sta v praksi nastali dve disciplini, čeprav bi se - idealno gledano - zadovoljili morda z eno. Iz praktičnih /pedagoških/ vzrokov bo verjetno treba obe disciplini v prihodnje ohraniti in obravnavati vsako posebej. Kadar pa gre za znanstveno pojasnjevanje vzrokov muzikaličnih učinkov in zakonitosti, pa obeh načinov razumevanja nikakor ne smemo izolirati. Če hočemo n.pr. zvedeti, zakaj učinkuje določen okret v harmonizaciji elastično in živo, se bomo do odgovora redkokdaj dokopali le s harmonsko analizo, ponavadi bo treba hkrati upoštevati tudi posebne kontrapunktske faktorje, kot n.pr. vodenje glasov ali podobno, prav tako pa bi tudi brez upoštevanja harmonskih vidikov ne prišli daleč. Mnoge pomanjkljivosti in zmotna pojasnjevanja v nauku o kontrapunktu in harmoniji gredo na rovaš slabega razumevanja teh dejstev.

Kot rečeno, je iz praktičnih vzrokov zelo važno izhodišče. Nikakor ni vseeno, če rečemo, kot nas uči kontrapunkt: prvo mesto zavzema linija in šele nato je kolikor toliko dobra harmonizacija, ali kot nas uči harmonija: na prvem mestu so akordi in šele nato kolikor toliko dobro vodenje glasov.

Prvotno je pomenil pojem kontrapunkt, kot že rečeno, večglasno skladbo ali nauk o kompoziciji nasploh. Prve knjige o nauku kontrapunkta /tega izraza dobesedno takrat še niso uporabljale/ se opirajo na najstarejšo ob-

liko evropske večglasne glasbe, o kateri so ohranjeni zapisi, na tako imenovani paralelni organum /okoli leta 900/. Ta dela govore pravzaprav o muzikalnem gradbenem principu, po katerem se vodilnemu glasu - praviloma cerkveni "gregorijanski" melodiji - pridružijo drugi glasovi in ga spremljajo v paralelnih kvartah ali kvintah in oktavnih podvojitvah. Ta kompozicijska tehnika je tako slabo ustrezala kasnejšemu okusu in zakonitostim klasičističnega in romantičnega glasbenega stavka, da je strokovna literatura, ki se je prav tedaj, v začetku 19. stoletja, lotila resnega poglobljanja v zgodovino in razvoj glasbe, obsodila vso "Musico enchiriadis" in druge traktate Huckbalda, Guida ali starejših avtorjev kot spekulacijo in teoretični ništrc. Trdila je celo, da skladb, izvajanih v takšnih oblikah, sploh ni bilo, še več, da bi bilo petje v paralelnih kvartah in kvintah "moralično nemogoče". Šele novejši čas je prišel do prepričanja - k temu je pripomogla primerjalna muzikologija - da je takšno petje pri narodih, ki jih po našem vrednotenju zmotno ocenjujemo za primitivne, vsakdanji pojav. Srečujemo ga n.pr. pri vzhodnoazijskih ljudstvih, med drugim v Burmi, Siamu in na Kitajskem; slišimo ga lahko celo v južni Evropi, kadar glasbeno nevedski poskušajo improvizirati večglasno petje. Seveda je ta najstarejša "večglasna" teorija, ki ni bila brez praktične osnove, kakor tudi glasba, iz katere je izšla, zelo primitivne narave. Odkrila je, da zvenijo kvarte in kvinte dobro, in uporabljala te odkritje skrajno dosledno, sicer pa ni posvečala posebne pozornosti sozvočjem in razen omenjenih priljubljenih intervalov se ji je zdela konzonanca prav tako uporabna kot disonanca. Traktat "Musica enchiriadis", ki ga pripisujejo Huckbaldu, omenja sicer pravilo, po katerem se je treba varovati uporabe disonančne kvarte /tritona/ - s posebnim ozirom na obseg spodnjega glasu, vendar ga Huckald ne upošteva dosledno, saj prinašajo

navedeni primeri polno sekund, torej ostrejših disonanc, kot so tiste, ki bi jih naj opuščali. O obravnavi disonanc ne izvemo nič določenega. Delo smemo označiti kot navodilo, ki sicer priporoča uporabo določenih konzonanc, ne omenja pa kakega trdnejšega načela glede uporabe disonanc.

Razvoj večglasne glasbe 10. in 11. stoletja opušča polagoma paralelno gibanje. Delno ga je nadomestil enako togil in mehanični, toda muzikalično vsekakor plodnejši princip konsekventnega protipostopa, na drugi strani pa ga je nasledila težnja po svobodnejši uporabi glasov. Vse to prihaja do veljave tudi v tedanji glasbeni teoriji. Vzporedno z glasbo 12. in 13. stoletja, tako imenovano "ars antiqua", se porajajo tudi pravila glede uporabe disonanc, iz katerih se pravzaprav razvije teorija kontrapunkta. Nauk o disonancah nam namreč odkriva spoznanje, da ni mogoče govoriti o umetnosti vse dotlej, dokler se melodije nebrzdano odvijajo in tarejo druga ob drugo v ostrih in nejasnih intervalih. Tu stopa v veljavo nasprotni vidik, harmonična dimenzija, ki ji bo treba seveda ustreči. Le tedaj, kadar prihaja do napetosti med obema dimenzijama, govorimo o večglasni glasbi v globljem pomenu besede.

V "frankonični" zakonitosti iz srede 13. stoletja srečamo prvič v zgodovini glasbene teorije pravo kontrapunktično pravilo. Takole se glasi: "... in omnibus modis utendum est semper concordantiis in principio perfectionis, licet sit longa, brevis vel semibrevis" /na začetku takta mora v vseh načinih - mišljene so določene metrične vrste - stati konzonanca ne glede na to, ali je prva nota longa, brevis ali semibrevis/. To pravilo, ki se nanaša bolj na ritmično plat /saj upošteva t.i. poudarjene dobe taktov, ki so dosti bolj opazne kot nepoudarjene/, je obdržalo svojo veljavo daleč čez čas, v katerem je bilo formulirano, in obvladovalo z nekaj posameznimi izjemami sinkopiranih disonanc vso

klasično polifonijo na njeni zmagoviti poti. Šele po letu 1600, ko se poraja nova glasba, se temu pravilu zlomi moč, pa še potem spremljamo njegov vpliv, čeprav v okrnjeni meri. S tem je bila podana osnovna zakonitost v razvoju večglasne glasbe in položen temeljni kamen glasbeni teoriji.

Naslednji izredno dragoceni premik v težnji po bogatejšem, umetniško dragocenejšem slogu pomeni uvajanje terc in sekst, toda ne več v smislu naključnostnih harmonij, temveč v funkciji glavnih konzonanc kot odločilnih faktorjev, na katerih sloni vsa glasbena gradnja. "Ars antiqua" je nasprotno temeljila v svoji tehniki na kvintti. Če raziskujemo namreč kakšen motet ali večglasno skladbo iz 12. ali 13. stoletja, bomo naleteli na ritmično poudarjenih mestih predvsem na kvinte v kombinacijah z oktavami, medtem ko srečujemo terce in sekste večinoma na nepoudarjenih dobah. Uporabljali so jih torej na podoben način kot disonance, kar ustreza dejstvu, da so jih v dolgem obdobju srednjega veka v resnici obravnavali in klasificirali kot disonance. Poleg tega pa smemo sklepati, da so terce in sekste v določenem času uporabljali zlasti v Angliji, morda tudi v Skandinaviji, medtem ko so drugje, n.pr. v Franciji, kjer je bila umetnost morda prav tako visoko razvita, gradili še na kvintah in oktavah. Razglabljanja različnih angleških teoretikov kakor tudi tedanja glasbena dela, ki so prihajala na kontinent z britanskega otočja, je treba torej razumevati v tem smislu. Vsekakor pa je nastopila proti koncu 14. in v začetku 15. stoletja cela vrsta pomembnih angleških skladateljev, ki so svoj vpliv razširili tudi na kontinent, posebno na Nizozemsko in v Francijo. Najvažnejšo uslugo nadaljnjemu razvoju glasbe pa je umetnost teh mojstrov napravila s tem, da se je ustalil nov in ploden odnos do konzonanc in s tem seveda tudi do disonanc. Medtem ko gleda "ars antiqua" na zvočnost precej indiferentno in celo negativno

in se z nenehno ponavljajočimi konzonancami na poudarjenih dobah pravzaprav izčrpa, zavzema novi odnos do teh pojavov pozitivno stališče. Sozvočje kot tako postaja skrbno upoštevan faktor, med melodijo in harmonijo prihaja do napetostnih stanj, pri čemer je melodija začasno še v premoči, izgublja pa svoje prvenstvo v 15. stoletju in doseže ravnovesje med polifonimi in homofonimi faktorji šele v Palestrinovem slogu, bržčas po zaslugi harmonično-vertikalnih vplivov italijanske ljudske glasbe, kot je n. pr. frottola. V 15. stoletju se polifona umetnost razvija in pogloblja in že sredi stoletja lahko govorimo o glasbi, ki jo preveva nov duh, v kateri je vse naključno - v splošnem najnevarnejši, čeprav ne zmerom najodkritejši sovražnik vse umetnosti - potisnjeno v ozadje. Pojavijo se prvi veliki skladatelji, katerih umetnost je današnjemu človeku brez posebnih pridržkov estetsko dostopna: mojstri Dunstable, Dufay, Binchois, Ockeghem in Busnois, ter v intimni zvezi s prakso teh mojstrov tudi veliki teoretiki v dokaj bolj modernem pomenu besede: Flamec Johannes de Verwere ali Tinctoris, kot alóve njegovo latinsko ime.

Tinctoris je živel v Neaplju kot kapelnik na dvoru Ferdinanda I. Med drugim je izdal /1477/ delo "Liber de arte contrapuncti", napisano kot večina tedanje glasbene teoretične literature v latinskem jeziku. Uvod, slavni predgovor, posvečen kralju Ferdinandu, se glasi približno takole: "Preden sem se pripravil k pisanju, sem si hotel pridobiti potrebno znanje o različnih stvareh bodisi s poslušanjem drugih ali z branjem. Ne pišem torej v svojo slavo, temveč v korist tistih, ki žele glasbo študirati, pa tudi zavoljo tega, da ne bi pokopal svojega, od Boga danega talenta. Odločil sem se, da v božjo slavo in v prid tistim, ki se hočejo izpopolniti v spretnosti te imenitne umetnosti, napišem tudi nekaj o kontrapunktu, zloženem iz blagozvenečih konzonanc.

Preden grem torej na delo, ne bi rad zamolčal, da sem proučeval stare filozofe - Platona in Pitagoro ter njune naslednike: Cicera, Macrobia, Boethija in Isidora, saj sem hotel zvedeti, kaj menijo o harmoniji sfer. Spoznal pa sem, da si v svojih delih zelo nasprotujejo, in sem se bolj ogrel za Aristotela in novejšje filozofe, zato naj me nihče ne uči krive vere, da nastajajo glasbene konzonance iz gibanja nebesnih teles. Stari muziki Plato, Pitagora, Nihomahos, Aristoksenos, Arhitas, Ptolomeos in mnogi drugi, celo Boethius, so se mnogo ukvarjali s konzonancami, pa vendarle nam je povsem neznano, kako so jih urejevali in zlagali. In če se sklicujem le na to, kar sem videl in česar sem se naučil, moram priznati, da mi nekatere stare skladbe neznanih avtorjev, ki so mi prihajale v roke, prej žaliijo kot razveseljujejo uho. Ne morem pa se načuditi temu, da nastajajo šele v zadnjih 40 letih skladbe, ki so po mnenju strokovnjakov vredne poslušanja. Dandanes pa nas obžarjajo mnogi skladatelji - da o slavni pevcih ne govorim - bodi že, da je to vpliv neba ali posebno vnetega študija: Johannes Ockeghem, Johannes Regis, Antonius Busnois, Firminus Caron, Guillelmus Faugues; vsi ti se lahko ponašajo, da so jim bili učitelji pred kratkim umrli muziki Dunstable, Binchois, Dufay. Skorajda vsa dela teh mojstrov odlikuje visoko blagoglasje. Kadar poslušam njihove skladbe, se jih razveselim, obogatijo moje znanje in zaradi tega se tudi v svojih kompozicijah ravnam po njihovem preizkušenem slogu."

Kot vidimo, praktik, ki je pokazal svojo za takratni čas nenavadno neodvisnost od avtoritet priznanih klasičnih "auctores" in njihovih filozofskih spekulacij. Mož, ki sega neposredno v glasbena dela in čigar presemetljivo razumevanje za odločilni prelom med njegovim časom in skorajšnjo prihajajočo glasbo, zbuja v nas, opazovalcih teh dogodkov iz petstoletne razdalje, vse občudovanje.

Ustrezno takratnim navadam uvaja tudi Tinctoris svojo učno knjigo z definicijo o učnem predmetu in definira kontrapunkt takole: "Kontrapunkt je umetelno sozvenenje, ki nastane s tem, da postavimo kakemu tonu nasproti drug ton, iz česar izvira tudi medsebojni odnos, kar naj pove tudi beseda contrapunctus, nota proti noti. Kontrapunkt je torej družitev tonov. Kadar zveni taka vezava ali mešanje dobro, ji pravimo konzonanca, kadar zveni slabo, jo imenujemo disonanco."

Tinctoris ne podaja na tem mestu podrobnejše definicije o kontrapunktu; kar govori, pa je zanimivo. Pozornost zbuja n.pr., da govori o sozvenenjih in da besedo kontrapunkt povsem pravilno izpeljuje iz nečesa vertikalnega. O vodenju glasov in melodičnih odnosih ne črhtne nobene. Zakaj ne zgublja besed o tem, ni težko razumeti: vse, kar je v zvezi z linearnim, je bilo tistemu času nekaj samoumevnega in ni potrebovalo pojasnila, medtem ko je za sekundarni, harmonični pojav obstajala nevarnost, da bi ga bili zanemarili. Nanj je bilo treba posebej opozarjati. Iz tega sledi, da je glasbena teorija v teoretičnih predstavah zavzela do harmoničnih pojavov posebno stališče, ki pa v resnici praksi ni ustrezalo.

Po tej definiciji nadaljuje Tinctoris razlago o konzonancah, saj igrajo v kontrapunktu odločilno vlogo, medtem ko so disonance le tu in tam dopustne. Konzonance ureja nato v posamezne vrste, med drugim v popolne in nepopolne. V prvo vrsto šteje istozvočje, kvarto, kvinto in oktavo. O njih govori kot o najbolj zaznavnih konzonancah in nosilkah vsake skladbe. Nepopolne konzonance, h katerim šteje veliko in malo terco ter seksto, so zanj slabotnejše. V tem pogledu je Tinctoris začuda konzervativen in odvisen od starejših teoretikov. Tako se n.pr. izraža o seksti, ki je celo pri starejših avtorjih veljala za konzonanco: "Tudi v mojih ušesih zveni seksta nekam trdo",

najraje bi jo iz dvoglasja, kjer je najbolj očitna, izločil. Zatem Tinctoris našteva še 22 posameznih konzonanc, ki so zanj uporabne in navaja najrazličnejše možnosti njihovih zvez. Tako prikazuje n.pr. kako prehajamo iz istozvočja v terco, kvinto, seksto in oktavo in kako dosežemo iz terce drug konzonančni interval. Takšna ponazoritev se nam morda zdi nekoliko pedantna in neokretna, toda pomisliti moramo, da je bila uporaba konzonanc takrat mnogo bogatejša zato ni bilo brez pomena opozarjati na vse razpoložljive, za marsikoga presenetljive in neslutene možnosti.

V drugi knjigi so na vrsti disonance, s katerimi pa je opravil na kratko: definira jih kot sozvenenja, ki žalijo uho. K njim prišteva Tinctoris malo in veliko sekundo, zvečano kvarto, malo in veliko nono itd. Čiste kvarte ne šteje med disonance, pripominja pa na nekem drugem mestu, da učinkuje na glasbeno omikane ljudi slabo. Čeprav so jo bili obravnavali nekoč kot konzonanco, je uporabna le, kadar stoji nad kvinto. Takrat namreč ni v kvartnem razmerju s spodnjim, temveč s srednjim glasom.

Pričakovati bi bilo, da nam bo tu Tinctoris natanko razložil, kako se vežejo konzonance z disonanca-mi in katere zveze bi bile uporabne, kakor je to storil v prvi knjigi v poglavju o konzonancah. Take razlage ne najdemo bržkone zaradi tega, ker mu pomenijo disonance nekaj nebistvenega, zato bi bilo pojasnjevanje odveč. Bodi že kakorkoli, problem kratkomalo opušča in nadaljuje razglabljanje o samem kontrapunktu. Razdeli ga v dve skupini: contrapunctus simplex, kar pomeni note enakih vrednosti, postavljene druga proti drugi, in contrapunctus diminutus ali floridus, kjer sta dve /ali več not/ manjših vrednosti postavljeni nasproti eni noti večje vrednosti. Oba načina kontrapunktiranja sta izvedljiva bodisi z zapisom ali v improvizacijski obliki. V prvem primeru ga imenuje "res facta", v drugem pa govori o po-

sebnem načinu izvajanja, o t.i. "super librum cantare" /dobesedno mimo knjige peti ali peti, ne oziraje se na knjigo/. Kontrapunkt lahko gradimo na cantus firmus v enako dolgih notnih vrednostih /cantus planus/ ali na cantus figuratus, t.j. na melodijo, ki jo sestavljajo mešane notne vrednosti. V "enostavnem" kontrapunktu /nota proti noti/ so disonance prepovedane, v ritmično živahnejšem kontrapunktu pa so dopustne z določenimi pogoji. V zvezi s tem omenja Tinctoris, da je pri starejših avtorjih najti več disonanc kot konzonanc, pripominja pa, da so bile v njegovem času disonance celo v improviziranem kontrapunktu v rabi pravzaprav le kot sinkope ali kot majhne notne vrednosti na nepoudarjenih dobah. Disonanca naj bo obravnavana le stopnjema in le v redkih primerih naj bo dovoljen terčni skok. Tudi naj se ne vračamo po disonanci spet v prejšnjo konzonanco. S tem prepoveduje Tinctoris obkrožilne /menjalne/ note in formulira v tej zvezi pravilo, ki praksi na katero se sicer tako rad sklicuje, ne ustreza povsem. Govori tudi o tem, v kako velikih notnih vrednostih naj tvegamo disonance. Po njegovem glavnem pravilu sme disonirati največ polovica takta, kljub temu pa navaja primere svojih sodobnikov, n.pr.: Petrus de Domarto in Antonius Busnois ne upoštevata tega pravila in širita disonance na cel takt.

V tretjem in zadnjem poglavju svojega dela razvršča končno osem glavnih pravil kontrapunkta. Njihova bistvena vsebina je naslednja:

1. pravilo: Začeti in končati moramo le s popolnimi konzonancami. Pri začetkih s pavzo /predtaktom/ je nastop mogoč tudi z nepopolno konzonanco. V takem primeru mora biti glasbeni stavek večglasen in sekste /ali njene oktavne podvojitve/ ne smemo uporabljati v odnosu z basom.

2. pravilo: Tenorja ne spremljajmo s popolnimi,

temveč z nepopolnimi konzonancami enakih vrednosti. Nekateri dovoljujejo celo neposredno sosledje popolnih konzonanc v zgornjem glasu, tudi če so te konzonance enakih vrednosti, celo upravičujejo take paralele, kadar so pretrgane s pavzo. Tak glasbeni stavek pa je dober le, če dosežemo z njim posebno lep učinek ali če ga pogojuje stroga imitacija. - Z drugimi besedami, to pravilo prepoveduje paralelne kvinte in oktave, medtem ko so paralelne terce in sekste dovoljene.

3. pravilo: Če se melodija v tenorju ustavi na istem tonu, ji lahko pridružimo tako popolne kakor tudi nepopolne konzonance; v kontrapunktirani melodiji se toni ne smejo ponavljati. Kadar pa gre za kontrapunkt na cantus firmus v enakih notnih vrednostih, podvojitve niso priporočljive. V "res facta", v komponiranih skladbah, pa je podvojitve tona dovoljena, če zanjo obstaja smiselna uporaba besedila.

4. pravilo: Kontrapunkt mora biti kljub velikim skokom v tenorju melodično enovito oblikovan.

5. pravilo: Na nobenem tonu, bodisi višjem ali nižjem ne sme stati kadenca, ki bi ovirala polet melodije.

6. pravilo: Nad cantusom firmom v enako dolgih notnih vrednostih je "redicta", t.j. ponovitev istega melodičnega okreta, prepovedana, še posebej, če vsebuje tako ponovitev že cantus firmus. To velja tudi za komponirane skladbe, čeprav gre pri takih okretih za posnemanje zvonov ali rogov.

7. pravilo: Dva zaključka, ki bi si sledila na istem tonu nad cantusom firmom v enako dolgih notnih vrednostih, naj ne nastopata preblizu. Komponisti naj raje ne izbirajo cantusov firmov, ki bi jih navajali k takim "redictam" ali podobnim okretom.

8. pravilo: Pri kontrapunktiranju si je treba prizadevati za živahnost in spremembe: menzure ali taktovi načini naj se menjavajo in prepletajo s sinkopami in

imitacijami. Upoštevati pa je treba, da se enostavni chansoni ne prilaga uporaba tolikšnih sredstev kot motetu, spet motetu ne toliko kot n.pr. maši.

Tinctorijev nauk o kontrapunktu je, kot vidimo, rezultat samostojnega mišljenja in ga smemo šteti med bleščeča dejanja tistega časa. Tinctoris je bil muzik najvišje ravni v glasbeni tehniki tedanjega časa. Vsa bistvena dogajanja je dočkal do konca. Iz njegovih stvarnih besed spoznamo praktičnega umetnika, njegova govornica je osvobodjena konfuzne retorike, ki je strašila v delih takratne glasbene teorije. Vzrok, da se Tinctoris v svojih razpravah večji del ukvarja s sozvočji in harmoničnimi problemi, je iskati verjetno v samem občutju dobe. Pogubno pa bi bilo tako predstavnost ohranjevati in jo prenašati v poznejši čas, ki občutka za linearnost nima več v krvi. Nasploh se je nevarno ukvarjati predolgo s postranskimi stvarmi, kajti pogloblitve stvari nam kaj rade ob tem uhajajo iz rok.

S 16. stoletjem nastaja cvetoča doba zborovske polifonije. Ta umetna oblika, ki so jo v prejšnjih stoletjih strastno gojili Angleži, Francozi in Nizozemci, se je zdaj preselila v Italijo in dosegla v preizkušanih rokah velikih mojstrov, kot je n.pr. Josquin des Prez, v rimski šoli s Palestrino svoj najvišji razcvet. Z njim in njegovimi učenci so tudi mojstri drugih narodnosti /n.pr. Španca Morales in Victoria ali Nizozemec Orlandus Lassus/, ki so se vzgajali v Italiji, torej v deželi, kjer bomo v naslednjih stoletjih pričeli vsem bistvenim glasbenim dogodkom.

Če opazujemo to umetnost na njenem višku /okrog 1560 - 1590/ in jo primerjamo z glasbo zadnjih let 15. stoletja, ugotovimo precej pomembnih razlik, vendar najmanj v f o r m i . V rabi so bile namreč še vedno iste oblike: umetniško grajene maše, v katerih prihajajo do veljave

občudovanja vredne sposobnosti skladateljske tehnike, cerkveni in komorni rabi namenjeni moteti, ki slavijo po minuciozni obdelavi, in končno posvetne pesmi. V tej zadnji zvrsti daje tehnična izcizeliranost prednost ljudskemu nadihu, do veljave prihajajo eksperimenti: tu prvič srečujemo večino elementov, ki so takrat pomenili v glasbi nekaj novega in kasneje postali nosilci nadaljnega razvoja.

Bistveni razloček med obema razvojnima stopnjema te smeri je razviden torej prej iz vsebine kot pa iz oblike. Medtem ko učinkuje pogosto harmonika 15. stoletja asketsko in nekam tenko, odlikuje skladbe iz cvetoče dobe kljub jasnim sledem kvintnega in oktavnega gospostva, bogata zvočna živahnost, s katero dosegajo svojo ubrano popolnost. Prazne kvinte in oktave se umikajo v ozadje. O uporabi le-teh ne odloča toliko zvočnost, prej jo upravičuje gibanje melodije, vodenje glasov, imitacije in podobno. Ko že omenjamo imitacijo, moramo pripomniti, da je bil ta princip, po katerem glasovi oponašajo drug drugega in posnemajo isto témo, na koncu 15. stoletja manj v rabi. Imitacija pa zavzame v 16. stoletju vodilno vlogo v pogledu glasbene gradnje, uporabljajo jo malodane pedantno in učinkuje seveda tudi v Palestrinovi glasbi in v 16. stoletju povsem naravno in usklajeno.

Tu je treba na prvem mestu omeniti stališče do disonanc.

Medtem ko disonance - kot že povedano - same po sebi v prejšnjih letih niso imele posebne vloge in so jih imeli za slabo zvoneče, zaradi česar jim niso dovoljevali, da bi nastopale brez posebnih pravil na poudarjenih dobah, se v 15. stoletju uveljavlja pravilo o stopenjaki uporabi disonanc, in to ne samo v praksi, temveč tudi v teoretičnih formulacijah, za katere ima največjo zaslugo prav Tinctoris. Toda že ta navaja, da je občasno mogoče

uporabiti po nastopu disonance terčni skok navzdol. Če raziskujemo glasbeni stavek velikih mojstrov 15. stoletja, n.pr. Dufaya, Binchoisa, Ockeghema in Busnoisa, ugotovimo, da si Tinctoris pravila ni izmislil, temveč da ga je prilagodil tedanji praksi. V 16. stoletju pa se zakonitost o stopenjski uporabi še bolj izostri. Primeri, kjer terčni skoki uvajajo ali zapuščajo disonance, se pojavljajo vedno redkeje, dokler se v Palestrinovem slogu ne omejujejo na eno samo dozdevno izjemo, tako imenovano cambiato.

Medtem ko sta 13. in 14. stoletje /ars antiqua in dobršen del obdobja ars nove/ zavzemala izključno negativno stališče do disonanc, se v tem pogledu v 15. stoletju marsikaj spremeni: sinkopirano disonanco ali zadržek uporabljajo tako pogosto in na tako izrazitih mestih, da postaja zavestno učinkovito sredstvo. V teoriji jo je - verjetno prvič - obravnaval menih Guilelmus Monachus. Njegov traktat "De praeceptis artis musicae et practice compendiosus libellus" vsebuje marsikaj zanimivega in izvirnega.

Guilelmus uvaja svoj traktat s pregledom o različnih notnih vrednostih in o kompliciranih razmerjih v taktovnih načinih takratnega časa in prehaja zatem k razlagi o kompozicijskem načinu Angležev, o tako imenovanem "fauxbourdonu", sodobno izraženo, o skladanju v sekstakordih. Temu sledi poglavje o kontrapunktu, kot so ga uporabljali Angleži in Francozi, in končno devet kontrapunktskih pravil. Med njimi je predzadnje zelo zanimivo: "Čeprav smo našteali le dvanajst konzonanc /popolne in nepopolne/, ni ovire, da ne bi uporabljali glede na rabo in navado novejšega časa tudi disonance, n.pr. sekundo, ki osladi spodnjo terco, ali septimo, ki daje seksti - kakor kvarta zgornji terci - prijetno skladkobo." Tako torej Guilelmus. Niti s črko pa ne namigne, da gre tu pravzaprav za disonančno sinkopo ali zadržek. O tem

ne more biti dvoma, saj potrjujejo primeri iz traktata, da je bil Guilelmus dobro seznanjen s temi oblikami disonanc, pa tudi pravila se ujemajo z zakonitostmi, ki jih je upoštevala tedanja praksa. Če je torej treba razumeti, naj se sekunda razveže v spodnjo terco /kar je gotovo nerodno izraženo za primer, ko naj bo disonanca v spodnjem glasu/, septima v seksto in kvarta v zgornjo terco /v tem primeru mora biti disonanca v zgornjem glasu/, je Guilelmus s tem navedel primere za nedvomno najboljše in najpogostejše oblike disonančnih razvezov, ki so bili v rabi v 15. in 16. stoletju. Ko bi za taka mesta veljalo pravilo o prehajalnih disonancah, bi bila tako izčrpna razlaga za razveze teh intervalov odveč: prehajalna sekunda se namreč prav tako dobro razveže v istozvočje kot v terco in kvarta v kvinto namesto v terco itd., odvisno pač od tega, ali se gibanje vzpenja ali spušča. Zelo pomemben pa je psihološki pomen izraza, s katerim Guilelmus utemeljuje uporabo sinkopiranih disonanc. Govori namreč o "sladkobnosti", ki jo taki razvezi dajejo konzonancam. To pomeni, da so takratni ljudje slišali sinkopirane disonance prav tako, kot jih mi dandanes zaznavamo, namreč kot zavestno poudarjanje disonanc v estetskem nasprotju z konzonancam, torej ne kot nekaj, česar bi se bilo treba ogibati ali kar bi bilo treba utišati, temveč kot učinek, ki je zelo dragocen in ki ga z ničemer ne moremo nadomestiti. Zarlingo, veliki teoretik 16. stoletja, govori o vezavi teh disonanc v istem smislu: "Ne samo da nam takšne disonance ne povzročajo neugodja, temveč dosežejo zaradi miline, s katero osladijo konzonanco, ki jim sledi, posebno prijeten učinek. Posebnost tega učinka pa je v tem, da prihaja do veljave njegovo protislovje." Tak je torej nazor 15. in 16. stoletja; zadržek pa je imel v svoji specifični konsekvenci vpliv tudi na nadaljnji razvoj in pomeni v primerjavi s stališči, ki so jih do teh pojavov imela prejšnja stoletja, genialno razvojno stopnjo.

Šestnajsto stoletje pa se ponša v zvezi z uporabo disonanc še z nadaljnjim dosežkom, ki ga je znalo izkoristiti šele naslednje stoletje: z disonanco v službi pesniškega izraza kot simbolom čustvene prizadetosti. Vsekakor zanimiva povezava z razvojnim faktorjem, ki je v edinstveni obliki vplival na zgodovino glasbe.

Že mnogokrat so poskušali razložiti nastanek Palestrinovega sloga. Najbolj znana je hipoteza Huga Riemanna, ki izhaja s stališča, da je večina glasbe 15. stoletja namenjena instrumentom in iz tega sklepa, da so se zmeraj bolj zatekali k vokalnim izvedbam, pri čemer pa so se tako imenovani "instrumentalizmi" izkazali kot nepraktični /izraz, ki ga Riemann uporablja za okrete, namenjene predvsem instrumentom/ in neustrezajoči naravi človeškega glasu. Čim večjo vrednost je dosegel v razvoju človeški glas, tem bolj so izginjali "instrumentalizmi", dokler niso povsem zamrli. Morda ima Riemann prav, če pojmuje del glasbe 15. stoletja kot instrumentalno glasbo, vprašanje pa je, ali so takrat sploh razločevali vokalno in instrumentalno tehniko. Dandanes pa si glasbe sploh drugače ne moremo zamisliti. Nevarno bi bilo zagrešiti anahronistično napako in prenašati ta naš tako zakoreninjeni občutek, v dobo, ki ji je bilo tako pojmovanje tuje.

V odnosu do besede kaže iskati prej tisto ustvarjalno silo, ki je zbudila nastanek Palestrinovega sloga.

Medtem ko je glasba 15. stoletja v odnosu do besedila nedosledna in le redko zasledimo pred letom 1500 tonsko barvanje kot izrazno sredstvo, prinese 16. stoletje v tem pogledu odločilno novost. Vse kaže, da je bil madrigal tista glavna oblika posvetne italijanske glasbe, iz katere se je razvijala glasba 16. stoletja. Praviloma je vplivala na razvoj posvetna umetnost, medtem ko je cerkvena v vseh dobah zavzemala določeno konzervativno stališče. V začetku 16. stoletja je cvetela

v Italiji tako imenovana frottola, večglasna skladba kratke in jedrnate oblike, v kateri je imitacija redek gost, saj je večidel akordična, homofone narave. Gojili so jo skoroda izključno le italijanski skladatelji, čeprav zasledimo pri sodobnih Špancih podobne oblike. Ko pa so nizozemski skladatelji v začetku 16. stoletja preplavili Italijo in se začeli resno ukvarjati s frottolo, se je ta oblika spremenila. Delno je še obdržala prvotno vertikalno in akordično obliko, čedalje bolj pa jo bogati prefinjena glasbena obdelava, pa tudi imitacijski trenutki so vse pogostejši. Tudi besedilo doživlja spremembe. Sprva ga preveva še ljudska vedrina, ko pa si utira pot v dvorno umetnost, postaja vse bolj prefinjeno, vdaja se visokoletečim rimam in nabrekliemu čustveno pretiranemu načinu izražanja. Razmerje med besedo in tonom že v frottoli ni bilo posebno intimno. V madrigalu, tem prefinjenem dediču frottole, pa prihajajo izrazna nagnenja tako zelo do veljave, da ustvarjajo med robustno - patetičnim besedilom in plemenito, toda začuda abstraktno tonsko govornico očitno neskladje. O nadaljnjem razvoju odloča tudi fanatično humanistično gledanje tistega časa, ki postavlja študij antičnih pisateljev in glasbenih teoretikov demonstrativno v ospredje. Odtod tudi razlaga o čudežnem vplivu glasbe na človeško nprav v antični dobi. Med ustvarjalno inteligenco se uveljavlja geslo "dare spirito vivo alle parole" /s toni vdihniti besedam živega duha/. Izmišljali so si najrazličnejše načine, kako bi madrigal oblikovali v duhu tega gesla. Sprva so bili rezultati nenavadni, zunanji: če je v pesmi tekla beseda n.pr. o vzpenjanju ali sestopanju, je tudi glasba zavestno uporabljala ustrezna gibanja v lestvici. Skladatelji še niso bili gospodarji nad potrebnimi glasbenimi izraznimi sredstvi, toda neutrudno so si prizadevali spoštovati besedo. Od tedaj dalje si ni moč misliti, da bi si pevci sami izbirali besedila, nasprotno, vse bistveno je bilo

natanko predpisano in glasba tako komponirana, da je besedilo prišlo do popolne veljave. Zanimivo pričevanje splošnega prizadevanja, kako naj bi bila glasba besedi podrejena, veje tudi iz poslanice papeža Marcela II, izdane na veliki petek 1555 in namenjene papeškim pevcem, ki priporoča neko zborovsko skladbo, češ da je v njej doseženo žalobno razpoloženje, ki ustreza zaradi jasne izgovarjave bogoslužju v predvelikonočnem času. Podobna stališča do cerkvene glasbe je zavzel tudi tridentinski koncil v želji reformirati cerkveno glasbo. Ta težnja izvira iz madrigala, kjer je bila najprej očitna, sčasoma pa se je uveljavljala tudi v cerkveni glasbi - vsekakor prej pri bolj konzervativnih mojstrih, n.pr. pri Palestrini - v tenkočutni deklamaciji in doslednem spoštovanju do besede. Poleg frottole in madrigala pa je v Italiji cvetela v ljudskem izročilu t.i. laude, ki je v kasnejšem razvoju neposredno vplivala na cerkveno glasbo.

Nagnjenje do "dramatičnega" barvanja prihaja sicer manj do veljave, vendar nenehno išče nova izrazna sredstva in nova pota, dokler ne najde proti koncu stoletja svojo osrednjo obliko - opero, iz katere se kasneje razvije vse novo v posvetni glasbi. Do odločilnega dejanja pa ne pride šele v letu 1594 oziroma 1600, ampak s spoznanjem, da glasba ni samo dekorativni dejavnik, temveč zmora podajati človekovo duševno življenje. Ta novi način gledanja je ostro razmejil staro in novo muziko in razmerje do besede odloča nadaljnji razvoj. Ta odnos je v prvi vrsti značilen za glasbo poznega 16. stoletja, v njem je bistvena razlika s sto let starejšo umetnostjo. Tu si glasba oblikuje novo prefinjeno tehniko in uglašeno kulturo. V tonalnost bolj vključene in arhitektonsko neenake, toda obvladane melodije, bogatejše blagoglasje akordov, uglašena uporaba disonanc so vrline te glasbe. Tako bi iz našega današnjega gledališča označili

Palestrinovo glasbo, toda utegne nas zanimati, kako so jo presojali takratni teoretiki.

Kontrapunktično teorijo 16. stoletja nam odlično predstavlja Vicentinovo delo "L'antica musica ridotta alla moderna prattica" iz leta 1555. Če naslov "Antična glasba, prirojena moderni rabi" je zelo značilen. Don Nicolo Vicentino, duhovnik iz Vicenze in učenec znamenitega nizozemskega dirigenta pri cerkvi sv. Marka v Benetkah, je bil navdušen privrženec vsega, kar je po njegovem mnenju sodilo v antično glasbo. Leta 1546 je izdal zbirko "kromatičnih" madrigalov, kot jih je sam imenoval, v prej omenjenem teoretičnem delu pa razlaga po antičnem vzorcu diatonski, kromatični in celo enharmonski tonski sistem. Podrobna obravnava tega obsežnega dela, ki je v dovršenem delu eksperimentalne narave in se le drugotno ukvarja z kompozicijsko prakso 16. stoletja, bi bila tu odevč. Različne razlage, posebno tiste, ki se ukvarjajo z diatonsko glasbo, zaslužijo posebno pozornost. Vicentino namreč poudarja, da se pri komponiranju madrigalov in podobnih oblik ni treba pedantno oklepiti tonovskega načina, temveč je treba vdahniti besedilu življenje s toni in ga izraziti v strasteh in občutjih, grenkih in sladkih, vedrih pa žalostnih. Na nekem drugem mestu v svoji knjigi zagovarja uporabo zvečane kvarte v zadržkih, ki da je sicer premalo upoštevana, za izražanje grobih in neprijetnih občutij pa zelo primerna. Isto misel srečamo tudi pri drugih znamenitih teoretičnih tistega časa, n.pr. pri Zarlinu, v starejših teoretičnih delih prejšnjega stoletja pa jo zama iščemo, je pač posebnost 16. stoletja.

Poleg precej zgrešenih poskusov uvajanja kromatike in enharmonike pa prinaša Vicentino marsikaj dragocenega in novega. Splošno znana čejstva in nova opazovanja so nanizana tako zmedeno in brez sistema, da daje knjiga neprijazen videz. Kljub temu pa vsebuje toliko

duhovitih in posrečenih misli, da smemo šteti Vicentina med intuitivne teoretike in dobre poznavalce glasbe ne samo njegovega časa, temveč tudi umetnosti preteklosti. Njegov smisel za zgodovino je izreden in izjemen za takratni čas, ki se sploh ni zanimal za genetične probleme. Kot takega ga spoznavamo v poglavjih o prehodnih ali prostih disonancah /"dissonanze sciolte", kot jih sam imenuje/. Takole pripoveduje: "Bralec bo spoznal, da doživlja glasba od časa do časa razvojne premike: v staromodnih kompozicijah opazimo, da so skladatelji uporabljali prehajalne disonance v celinkah nasproti eni brevis /- dve celinki/; pri tem je bila prva celinka na težki dobi, druga pa je disonirala. Pozneje se jim je ta trdota zdela predolga v trajanju, in da ne bi ušesom prizadejala preveč bolečin, so jo skrajšali in uporabljali dve polovinki: prvo konzonantno, na težki dobi, druga pa je disonirala na lahki dobi. Ta izkušnja je bila v rabi le nekaj časa. Dandanes ta način ni več v rabi, ker je že polovinka kot disonanca preveč očiten, pa ne samo polovinka, celo četrtna učinkuje preostro kot disonanca, če je ne uporabimo pravilno. Zato prihajajo v poštev kot prehodne disonance le četrtna in osminke."

Vicentino nam tako navaja povsem zanesljive zgodovinske podatke, moti se le tedaj, ko trdi, da v njegovem času disonantne polovinke niso bile v rabi. V primerjavi s prejšnjo dobo so stopile resda nekoliko v ozadje, pogostejše so bile vsekakor disonantne četrtnke. Govori o treh oblikah sinkop: maggiore, če je sinkopa brevis, minore, če nastopa v vrednosti celinke, in minima, ko je zadržana nota polovinka. Vse sinkopirane disonance se morajo razvezati v sekundnem postopu navzdol, in če je le mogoče, v nepopolno konzonanco, kajti narava ne ljubi skrajnosti, kakor piše Vicentino, temveč srednjo pot. Popolna konzonanca bi bila torej prehud kontrast do disonance pred njo. Poleg tega po-

stavlja Vicentino modro pravilo, po katerem naj bo razvez vedno za polovico krajši od sinkope. Sinkope so lahko tudi nedisonantne, vendar le v takih primerih, ko ne nastopajo v vseh glasovih hkrati. Tako bi se namreč odpovedali učinku sinkopiranja. Po poudarjeni polovinki, naj bo že sinkopa ali ne, lahko prva od dveh sestopajočih četrtnik disonira, toda - kot rečeno - le pri padajočem gibanju. V nasprotnem gibanju pa sme disonirati le druga nepoudarjena četrtna. Da je bil Vicentino pristen sin 16. stoletja, potrjuje poglavje, v katerem navaja pravila o uporabi besedila v odnosu do not - kaj podobnega bi od prejšnjih teoretikov težko pričakovali.

Značilna poteza cinquecenta se kaže tudi v obravnavanju imitacije. V zvezi s tem je med drugim omenjeno, naj imitacije potekajo v lahkotno razumljivem razmerju med seboj, ogibati se je treba imitacijam v sekundi, septimi in noni. Z vstopom teme se ne obotavljajmo predolgo, najdlje štiri brevis takte. Poslušavcu bomo ustregli, če bomo temo, ki se začenja na težki dobi, uvedli v imitaciji na lahki dobi. Ogibati se je treba tudi previsokim vstopom soprana, ker učinkujejo nasilno in nevzgojeno. Vicentino odsvetuje rabo tekočih not na začetkih skladbe: hitra gibanja naj se razvijajo iz počasnih. Verjetno je bil Vicentino prvi, ki je vpeljal pravilo o tonalnem odgovoru teme v fugi. Kvartnemu skoku naj odgovori kvintni skok, s tem ohranjamo enotnost tonskega načina. Govori tudi o dvojnem kontrapunktu, o večzborovskih skladbah, skratka o problemih, ki prehitujejo njegov čas. Vicentino prinaša torej mnogo pomembnih opazovanj, čeprav se v načelih ni premaknil dlje od teoretikov iz prejšnjega stoletja. Časi so se spremenili in z njim tudi slog, zato je tudi glasba, ki jo Vicentino obravnava, različna od tiste, s katero se je ukvarjal Tinctoris. O dejanskih problemih kontrapunkta imata pač

oba le pomanjkljive pojme; nič čudnega, saj takšnih problemov v takratni dobi, ko se je polifoni slog šele porajal, skorajda ni bilo.

Vicentino je zaradi tega značilen le za določen čas 16. stoletja, za dobo, ki bi jo v takratnem smislu imenovali "moderno". Bilo bi napak, če bi ga prištevali k univerzalnim predstavnikom 16. stoletja, bil je prevelik individualist. Z izredno bistroumnostjo sledi razvoju, svoje ugotovitve podaja iskreno in odkrito. Za njegovo obdobje je značilno, da razpravlja o vprašanjih, ki so ljudi takrat najbolj zanimala in na katera so si žgoče, čeprav mnogokrat brez uspeha prizadevali najti jasne odgovore. Kljub temu da je bila s prodorom čustvene, subjektivno obarvane glasbe očitno pripravljena pot v 17. stoletje, se nam značilnosti 16. stoletja kažejo prej v prizadevanjih kot v dejanjih. Resnične dosežke 16. stoletja so nam razložili drugi teoretiki bolj in predvsem bolj pregledno kot Vicentino. K temu pa je treba dodati še, da so se težnje k izrazno bogatemu, subjektivnemu slogu, ki obvladuje ves cinquecento in mu daje v primeri s prejšnjimi obdobji značilen profil, križal z mnogimi nasprotnimi tokovi, usmerjenimi k objektivnim in splošno veljavnim idealom.

Šestnajsto stoletje je ustvarilo nov estetski pojem: "La musica communa", nekaj, kar je težko prevedljivo, morda nekako takole: splošno umevna, s pravili uravnavna ali kratkomalo akademska glasba. Šestnajsto stoletje ljubi jasnost, enostavnost, naravnost, hoče red, strogo zakonitost, jaseen koncept in nič odvečnega. Nespravljiv kritični duh 16. stoletja se nikakor ne bi mogel udomačiti v fantastični in razdrobljeni gotiki srednjega veka. Za originalnost, ki je po modernih, romantičnih pojmih ozko povezana z definicijo genija, se šestnajsto stolet-

je malo meni. Skladateljev ideal je bil ustvariti umetnost, ki bo splošno umljiva in v užitek čim širšemu občinstvu.^{1/}

Ni čudno, da je obdobje, ki je gojilo take nazore, obrodilo najvišji cvet prav v osebnosti Palestrine. S pravico so ga potomci oklicali za "velikega posnemovalca narave", saj veje iz vseh njegovih del genialna naravnost, nepogrešljiv občutek za enkratno, splošno umljivo, kratko malo - klasičen izraz. Njegova umetnost želi splošnost, preveva jo globoko veselje do podajanja in izpolnjevanja zakonitosti. Le malo jo zanima novo, staro ji je večno novo. Njeno bistvo je poglobljenost, eksperimentalno razširjanje umetniških sredstev ji je tuje. Z njo je "musica communa" utelesila svoj genialni izraz. Pomeni torej tisto smer, ki je bila v glasbi 16. stoletja zagledana v preteklost, po svoje enakovredna in prav tako značilna za glasbeno umetnost tistega časa kot "la musica reservata", kakor jo je krstil ob polovici stoletja Nizozemec Coclius in ki je upirala svoj pogled v prihodnost.

Če si hočemo biti na jasnem, kako so razumevali teoretiki "musico communo", to splošno uporabno kompo-

^{1/} Značilno za tako gledanje je pismo iz začetka 16. stoletja. Njegov avtor je neki Gian, podložnik vojvode Este Ercole iz Ferrare. V njem poroča o dveh največjih skladateljih stoletja, o Josquinu de Prezu in Henriku Isaacu naslednje: "Vašo visokost hočem opozoriti, da je bil pevec Isaac v Ferrari in da je skomponiral motet na temo la, mi, fa sol, si la, mi in da je zanj porabil le pičila dva dneva. Iz tega lahko sklepamo, da dela zelo hitro, njegove skladbe pa ljudem zelo ugajajo... Mislím, da bi vaši visokosti bolje ustrežal kot Josquin, ker je bolj komunikativen in piše mnogo novega. Res je sicer, da Josquin bolje komponira, a je bolj samosvoj in ni po okusu občinstva". Po našem današnjem merilu je v Josquinu več genija kakor v Isaacu. Bržkone pa je Isaac bolj ustrezal takratnim zahtevam, po katerih so vrednotili genialne sposobnosti.

zicijsko tehniko takratnega časa - ali z drugimi besedami - Palestrinov slog, se moramo najprej seznaniti z množico izjav, od katerih je nekaj precej prepričljivih. Ko pa si поблиže ogledujemo navedena pravila in jih številčno primerjamo s pravili, ki bi jih teoretiki bili morali navesti, ugotovimo, da jih je pravzaprav zelo malo. Seveda moramo jemati v poštev dejstvo, da je tem laže pisate teorijo, čim večja je razdalja, med piscem in časom, katerega teorijo hočemo definirati. Dogajanja, sredi katerih živimo, je teže pregledati, kot tista, ki jih opazujemo iz daljave.

Rezultat glasbenih zakonitosti 16. stoletja pa ni samo številčno majhen, teoretiki so celo važna pravila, po katerih se je ravnal vsak skladatelj, prezrli ali pa jih vsaj niso omenjali. Ta okoliščina daje slutiti, da so skladatelji in teoretiki /morda iz družbenih vzrokov/ svoje znanje le delno posredovali.^{2/} Mogoča pa je vseka-kor tudi drugačna razlaga: iz neke opombe nemškega teo-retika Ottmarja Lusciniusa /1487 - 1537/ vidimo, da so teoretiki prejšnjih časov o problemih disonance malo razpravljali, češ da sodi to poglavje prej v prakso kot v teorijo, iz česar smemo sklepati, da so učitelji uva-jali svoje učence v skrivnost glasbene tehnike na štiri oči. Potentakem bi bile pisane razlage ali celo knjige o tem odveč.

Znano je, da so mnogi veliki skladatelji 16. stoletja tudi poučevali. Da bi bil Palestrina nekakšen ravnatelj konzervatorija, je zgolj legenda, čeprav drži, da je poučeval in vzgojil mnogo pomembnih skladateljev mlajše generacije. Pisanih dokumentov, ki bi nam osvet-

^{2/} O kremskem skladatelju Constanzu Porti pripoveduje-jo na primer, da je ogorčeno vzkliknil, ko je prvič zagledal Zacconijevo knjigo *Prattica di musica*: "Niti za 1000 dukatov ne bi izdal skrivnosti, ki jih ta menih tu objavlja!"

lili način njegovega poučevanja, ni v njegovi zapuščini. Edini pisani podatek, ki bi nam bil v pomoč, je pismo, ki ga je slavni mojster naslovil na vojvodo iz Mantove - Guilelma Gonzago. Vojvoda je bil namreč goreč ljubitelj glasbe in je Palestrini pošiljal svoje skladbe v kritični pregled. Palestrinove opombe o njih so splošne narave in se ujemajo z Zarlinovo doktrino, s tem pa ni rečeno, da bi se bil Palestrina morda zatekal k delom velikega teoretika. Čemu takemu se sicer ne bi smeli čuditi, saj je zgodovina dokazala, da so bili veliki skladatelji često le poprečni teoretiki in da so bili možje, katerih praksa kaže neverjetno samostojnost in drznost, po na-vadi zelo naivni in nerodni, kakor hitro je šlo za teore-tična vprašanja, ter nekritično ponavljali pravila, ki so jih bili svoje dni izbrskali iz knjig. Ne Palestrina ne kdo drug od takratnih velikih mojstrov ni napisal teoretičnega dela. V bogati knjižnici "Liceo musicale" v Bologni pa je shranjenih nekaj doslej prezrtih roko-pisov teoretične vsebine izpod peres pomembnih praktikov Palestrinovega sloga. Neki rokopis, avtor je Constanzo Porta /1530 - 1601/, začinja z razpravo o intervalih in nadaljuje s pregledom o konzonancah in disonancah. Temu sledi kot ponavadi odstavek o gibanju popolnih konzonanc v nepopolne, od nepopolnih v popolne, od po-polnih konzonanc v popolne itd. Celinki sledi najbolje polovinka, po njej pa četrtinka. Četrtinka pa lahko sledi celinki, vendar naj bo v takih primerih punktirana. Snov je precej nepregledna in pisano razmetana: zdaj govori o krožnem kanonu, o cerkvenih tonovskih načinih, zdaj spet o intervalnih gibanjih, o pravih notaciji, o menzuralni teoriji in podobnem. Traktat ne vsebuje nič novega ali izrednega. Kar je pravil, jih poznamo iz jasnejših in bolj sistematičnih formulacij tedanjih ali prajšnjih teoretikov.

Podobno je z drugim rokopisom, shranjenim prav tako v Bologni. Pripisujejo ga bratoma Giovaniju Mariji in Bernardinu Naninijevima, slavnima skladateljema iz časov Palestrine. Čeprav rokopis ne preseneča, ima nekaj pomembnih mest, ki kažejo samostojno mišljenje. Tako trčimo tam prvič na pravilo, ki prepoveduje uporabo dveh osamljenih četrtnik na poudarjeni dobi polovinke. Najdemo tudi druga pomembna pravila o melodiki in ritmu, na katera naletimo šele v poznem 17. stoletju, kot n.pr. na pravilo, naj se stopenjsko gibanje v četrtnikah konča na nepoudarjeni polovinki, ta pa naj bo zvezana s prihodnjo in s tem naj ustvari sinkopo. Najdemo tudi pravilo, ki priporoča po kvartnem, kvintnem in oktavnem skoku navzgor enega ali dva sekundna koraka navzdol. Kolikor poznam literaturo, je ta važna zakonitost o ravnotežju v melodiji navedena na tem mestu prvič, pa čeprav še v primitivni obliki. Drugje spet lahko izvemo, da ni priporočljivo začenjati gibanja četrtnik /navzgor ali navzdol/ na prvi poudarjeni dobi takta, temveč naj se tako gibanje začne na nepoudarjeni dobi polovinke.

Če izvira ta rokopis res iz Palestrinovih časov, pomeni tedaj pomemben način obravnavanja tistih stvari, ki so se jih lotili šele teoretiki 17. stoletja. Nasploh pa med tem virom in drugimi - uradnimi - teoretičnimi deli iz 16. stoletja ni nikakršne bistvene razlike, saj le malo podatkov govori za to, da bi bili možje praktične umetnosti kdovekako bolj oboroženi z znanjem kot pravi teoretiki, razen če ni šlo za tih dogovor, ki je dovoljeval objave zgolj osnovnih obrtnih pravil.

Čeprav se nauk o kontrapunktu 16. stoletja še od daleč ni dotaknil pozitivne strani kontrapunktskih problemov, lahko vendarle sklepamo, da značilnosti skladanja v polifonem slogu teoretikom le niso bile neznane. Zarlino, ta najpomembnejši teoretik 16. stoletja, pojas-

njuje, da nastaja harmonija iz več hkrati zvenceh melodij. Tudi o pojmu melodije premišljuje več kot marsikateri teoretik pred njim. V splošnem obravnava vse plati tehnike podrobneje kot drugi. Kakor je znano, je veljalo za Palestrinov slog pravilo, da prihajajo za melodije v poštev le čisti veliki in mali intervali, ki jih uporabljamo brez omejitve do kvinte v obeh smereh, medtem ko so bili drugi skoki - z izjemo male sekste navzgor - prepovedani. Zarlino piše o tem naslednje: "Uporabljamo oktavo, kvinto, kvarto in terco pa tudi decimo, ki jo srečamo pri Josquinu. /V "Inviolati" je uporabil celo duodecimo./ Prav tako pa sta nam na voljo disonanci, velika in mala sekunda. Res je, da se tu in tam pojavljajo celo none in septime, kar zasledimo tudi pri dobrih skladateljih in mojstrih preteklega časa. Vsekakor pa je treba opuščati zvečano kvarto, zmanjšano kvinto in podobne intervale, čeprav je raba le-teh dandanes v modi pri modernih skladateljih". Takoj spoznamo, da se Zarlino ukvarja predvsem s prakso nizozemskih skladateljev, s katero se je seznanjal v Italiji v prvi polovici stoletja. /Njegovo delo je izšlo namreč leta 1558/. Zarlino torej ne razlaga pravil Palestrinovega sloga, ker mu to ob tistem času pač še ni bilo mogoče. Skoki v melodijah niso bili pri zgodnjih skladateljih nič nenavadnega, medtem ko so pri Palestrini in njegovih vrstnikih največja redkost. Možnosti rabe male sekste Zarlino ne omenja, kljub temu da je o tem že leta 1547 pisal švicarski teoretik Glarean v svojem delu "Dodekachordon", znanem zaradi dragocene zbirke številnih zanimivih primerov. Kar pravijo Zarlino in drugi teoretiki tega stoletja o melodičnih razmerjih, ni presenetljivo. Omejujejo se na splošne stvari, kot n.pr. - da se morajo glasovi gibati mirno in stopnjoma /Zarlino/, ker je lepota skladbe v dobri meri odvisna od takega gibanja. Zahtevo po izrazito stopenjskem

odvijanju melodije so zagovarjali predvsem zaradi lažje pevnosti. Artusi pravi n.pr., da se morajo melodije gibati v glavnem v sekundnih intervalih, češ da se to sklada z naravo, pa tudi pevcem s tem ugodimo. V kontrapunktskem delu "Dialogo del Don Pietro Parmigiano" iz leta 1595, napisanem po takratni šegi v obliki dialoga med učiteljem in učencem, sprašuje učenec: "Kako naj ravnam, če želim, da bo pevec z lahkoto in veseljem pel, kar sem skomponiral?" "Tako, da se bodo glasovi gibalí stopnjema in da bodo v prehodih iz ene harmonije v drugo pravilni in pretehtani intervali". Tudi Artusi navaja podobno misel, ko prepoveduje kromatični korak, češ da povzroča pevcu težave. Če upoštevamo, da se je umetnost te dobe izražala izrecno z vokalno glasbo, so take motivacije vsekakor sprejemljive, čeprav jim lahko očitamo določeno površnost. Trdovratno vztrajanje pri zahtevah po čim bolj umirjenem in neskokovitem vodenju glasov lahko utemeljimo prej s psihološkimi kot s praktičnimi vzroki. Ob tem bi kazalo omeniti silno težnjo naravnosti in preprostosti, ki je na eni strani lastnost tega stoletja, po drugi pa nezavedno nagnjenje k utrjevanju polifonega bistva nasproti akordičnemu, ki je že v tistem stoletju pridobivalo veljavo.

Če usmerimo pozornost na uporabo disonanc, presenečeno ugotovimo, da so jih v glavnem obravnavali kot ornamente h konzonancam. Značilno je, kaj meni o tem Zarlino: "Čeprav sestavljamo sleherno skladbo, sleherni kontrapunkt, skratka sleherno harmonijo v prvi vrsti iz konzonanc, uporabljamo v nič manjši meri tudi disonance, da bi z njimi še bolj poudarili lepoto in okrasili glasbeni stavek. Kljub temu da zvenijo neprijetno, dokler so same, jih kaj lahko prenašamo, saj celo razveselijo naše uho, če jih uporabimo na primernem in pravilnem mestu. Glasbeniku ponujajo med drugim dve dragoceni

prednosti, prvo: disonanca nam daje možnost za prehod med dvema konzonancama, in drugo: disonanca poveča ugoden učinek ob nastopu njeje neposredno sledeče konzonance, zato jo uho sprejme in spozna z večjim veseljem, podobno kot je očem svetloba prijetnejša in prijaznejša, če zasije po temi, in sladkoba slajša po grenkobi. Izkušnja nas uči, da sprejema uho konzonanco po ostrini disonance z večjo slastjo. Stari glasbeniki so prav zato priporočali uporabljati poleg konzonanc, popolnih in nepopolnih, tudi disonance. Spoznali so namreč, da z njimi dosežemo še več lepote. Skladbe, sestavljene le iz konzonanc, utegnejo same pō sebi zveneti urejeno, vendar ne dosega jo popolnosti niti v pevskih glasovih niti v harmonijah; primanjkuje jim mikavnosti sprememb. Če sem prej povedal, da prihajajo v poštev v prvi vrsti konzonance in šele v drugi naključno disonance, ni razumeti, da bomo slednje uporabljali brez vsakršnega pravila in urejenosti, nastala bi prehuda zmeda." Kar zadeva obravnavo disonanc postavlja Zarlino glavno pravilo, da ne smejo nastopati v načinu nota proti noti, prav tako ne na poudarjenih taktovih dobah, ker bi bile preveč poudarjene. Po navadi je polovinka najdaljša notna vrednost, ki sme disonirati, dovoljena pa je le na lahkih dobah, torej na 2. in 4. polovinki in še tam le v stopenjskem gibanju, t.j., kadar disonanco stopnjema uvajamo in z njo stopnjema v isti smeri nadaljujemo. Pri gibanju v skokih polovink se disonance ne smejo pojaviti. Za četrтинke veljajo približno ista pravila kot za polovinke. Za gibanje v skokih so primerne le konzonance, če pa gibanje poteka stopnjema, smejo nepoudarjene, t.j. 2.4.6.8. četrтинke disonirati.

Bolj jedrnato in jasneje je to formuliral Vicentino: "V vsaki skladbi naj bo prva četrтинka v taktu konzonanca, druga lahko disonira, tretja je spet

konzonanca in četrta spet lahko disonira. Kadar pa imamo na voljo le dve četrtniki, ki sledita sinkopirani celinki ali polovinki in nadaljujeta svojo pot v padajočem gibanju, mora /more?/ druga in ne prva od obeh četrtnik konzonirati. Če pa je gibanje rastoče, mora konzonirati prva četrtnika, druga pa disonirati".

Kar sta Zarlino in Vicentino učila o disonancah, je razširil Artusi: "Praktiki postavljajo pri stopenjskem gibanju ponavadi dve disonančni četrtniki drugo za drugo in dosežejo s tem odlične učinek". Oratio Tigrini, kanonik iz Arezza, ki je leta 1588 izdal odlično delo "Compendio della musica", piše: "Praktični glasbeniki radi uporabljajo ob zaključkih vrsto štirih četrtnik, od katerih tretja po navadi disonira". Ne glede na priložene notne primere navaja le skromne podatke, komaj to, da so bili okreti take vrste v splošni rabi in da se Artusiju zdi disoniranje v tej zvezi omembe vreden pojav. Tigrinijeva opazka pa je zanimivejša, ker navaja, da disonančne četrtnike nastopajo večinoma ob zaključkih. Danski glasbeni teoretik Hans Mikkelsen Ravn /Corvinus/, ki je leta 1646 izdal delo "Heptachordon danicum", se opira verjetno na Artusija. Takole piše: "Pri stopenjskem gibanju naj konzonirata prva in četrta četrtnika". K temu navaja nekaj primerov, ki se z Artusijem povsem ujemajo. Bržčas pa jih je prevzel iz "Compositionsregeln des Herrn..." "Kompozicijskih pravil gospoda M. Johana Peterseena Sweelinga", znamenitega nizozemskega orgelskega skladatelja in učenca Zarlina. Navedeni primer se nanaša na stavek: "Če sta že 2. in 3. četrtnika disonančni, morata biti prva in zadnja konzonanci. Ta formulacija, ki temelji bolj na površinskih opazovanjih, je verjetno mnogo starejšega datuma. Srečamo jo v delu "Toscanella in Musica" /Benetke 1523/, v katerem je razmerje med konzonanco in disonanco razloženo na zelo

presenetljiv način. Avtor namreč zahteva, naj prva in zadnja nota - obe se lahko končata v brevis ali celinki - konzonirata, medtem ko smeta srednji dve disonirati.

Zadovoljiv podatek dobimo na tem področju mnogo pozneje, daje nam ga Pietro Cerone z delom "El Mellopeo" /1613/, napisanim v španščini, saj je bil vrsto let dvorni pevec v Madridu. Tu se srečamo z množico bistroumnih spoznanj in najdemo za uporabo disonance na tretji od štirih četrtnik dober podatek: "Le v primerih, kjer sestopa pevski glas v štirih četrtnikah in kjer uvajajo te četrtnike zaključek /končnico/, je dovoljeno, da obe skrajni četrtniki konzonirata, medtem ko druga in tretja disonirata. Zapomniti pa si je treba, da to velja le za padajoče gibanje in da mora biti nota, ki sledi zadnji od štirih četrtnik, njena zgornja sekunda." Ceronejevo pravilo se povsem ujema z zakonitostjo Palestrinovega sloga. Stopnjema padajoče gibanje štirih četrtnik in z njimi sekundni korak navzgor daje ta tole notno aliko:



Ceronejevo opazovanje pa vendarle ni

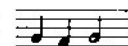
povsem izčrpno, to pa zaradi tega, ker se ta figura pojavlja v praksi vedno v zvezi z zadržano disonanco, ki nastopa v kakem drugem glasu. Kakor Tigrini omenja tudi Cerone, da nastopa omenjena figura četrtninskih disonanc le v zaključkih, da pa nima v mislih zaključkov z zadržki, se da z gotovostjo sklepati iz priloženih primerov.

Glede obravnave četrtnik kot disonanc nasploh, pa je presenetljivo, da so teoretiki posvetili obkrožujočim notam, ki jih je tedanja praksa polna, le malo pozornosti. Z obkrožujočimi notami je mišljen okret, v katerem obkroži zgornja ali spodnja sekunda glavni ton

in se vanj povrne:



ali



O naslednjih okretih



pravi Artusi: najbolje je, če konzonira v prvem primeru najvišji ton, v drugem pa najnižji, in ne, kakor se je mnogim dozdevalo, da bi omenjena tona morda smela disonirati. Čudno je nadalje, da v teoretičnih razpravah navzlic pogostni rabi ni omenjena portamento - disonanca,^{1/} od zgoraj uvedena nepoudarjena nota, ki se ponovi, pri čemer trajanje disonance ponavadi ustreza eni četrtniki. Še bolj presenetljivo pa je dejstvo, da o najbolj priljubljeni figuri 15. in 16. stoletja, tako imenovani "cambiati", ne govori noben takratni teoretik. Očitno je, da je še 17. stoletje ni opazilo. Cambiato predstavlja od zgoraj uvedena nepoudarjena četrtnika, ki ne nadaljuje svojega gibanja stopnjema nizdol, temveč skoči za terco niže, temu skoku pa sledi sekundni korak navzgor in s tem je dosežen, čeprav z zamudo, razvezni ton. Kot rečeno, so se k učinku cambiate zatekali z največjo ljubeznijo. Posamezni teoretiki, med njimi Angelo B e r a r d i , navajajo različne "note cambiate" /dobesedno menjalne note/. Berardi sicer piše o njih /1689/, razumeva pa cambiato kot okret, ki smo ga omenili prej, kjer je prva od dveh šestopajočih četrtnik, ki sledita poudarjeni polovinki, disonančna ali pa disonira tretja v vrsti štirih četrtnik. Šele leta 1725, ko je izdal znameniti operni dirigent Johann Joseph Fux svoj nauk o kontrapunktu "Gradus ad Parnassum", je, kolikor vem, ta okret s terčnim skokom posebej označen kot cambiata in prvokrat omenjen v teoriji. Glede obravnavanja osmink

1/



ne prinaša teorija 16. stoletja nič omembe vrednega, tudi o vezanih disonancah ne poročajo teoretiki tega stoletja nič bistvenejšega od Vicentina, pač pa dajejo množico nasvetov glede kompozicijskih oblik. Ti podatki so sicer za študij sloga Palestrinovega časa zelo pomembni, s posebnimi problemi kontrapunkta pa nimajo neposredne zveze.

Če povzamemo, moramo reči, da glasbena teorija 16. stoletja prakse svoje dobe ni zajela in izčrpala. Enako bodo nekoč morda še z večjo pravico ocenjevali teorijo 20. stoletja. Jasnost in stvarnost, ki označuje ta težnje tistega časa na področju glasbenega opisovanja, pa je treba vsekakor občudovati: bolj zgovorna in znanstveno dragocenejša dela bi v 16. stoletju težko našli na kateremkoli podobnem področju. Učbeniki v modernem pomenu besede te razprave niso, kajti pedagoški vidiki so še v ozadju. Ta posebnost se razvije šele v naslednjem stoletju, ko uvajajo pouk v tako imenovanih "različnih načinih" kontrapunkta.^{1/}

V 16. stoletju se uveljavljata, kot smo že omenili, dve smeri: prva, musica communis, je bila zagledana bolj v preteklost in je bila v veljavi posebno v cerkveni glasbi, njen najodličnejši predstavnik je Palestrina; druga smer pa je posvetna glasba in tisti del cerkvene glasbe, na katero je imel madrigal najmočnejši vpliv v poudarjenem prizadevanju po izrazitosti. Ta druga smer pripravlja glasbi 17. stoletja nove oblike: opero, solo kantato, concerto in podobno.

Svojčas so menili, da je treba dogodke okoli leta 1600 ocenjevati kot radikalen preobrat v glasbi.

1/ Op. prev.: Avtor misli s pojmom "Artenlehre" sistematično razdelitev posebnih vaj v načinih: 1 : 1, 1 : 2, 1:3: sinkopam itd.

Revolucijo pomenijo vsekakor prej v svojih težnjah kot pa v začetnih pojavih, kajti glasbena situacija na koncu 16. stoletja in začetku sedemnajstega kaže - gledano od blizu - precej izanačen prehod iz enega stanja v drugo.

Tisto odločilno, kot smo povedali, se je namreč dogajalo že na začetku 16. stoletja, ko se je geslo - podrediti glasbo poetičnemu izrazu - prvič jasno uveljavilo. To strastno nagnjenje pa se v začetku ne more ponášati z kdove kako presenetljivimi rezultati. V začetku 17. stoletja prejme od zunaj - s področja literature - ponovne, in to odločilne okrepitve in ustvari opero, dramatično obliko, sprva opremljeno z glasbo, ki je prav tako malo, kot nekoč madrigalna glasba, zmogla podajati tisto, kar so hoteli z njo izraziti. Toda volja je tu, njena moč prihaja vedno bolj do veljave, dokler si ne pribori gospostva nad umetniškimi glasbenimi sredstvi in doseže cilj: ustvarila je subjektivno glasbo, ki zmore izražati čustva in strasti posameznega človeka.

Do tega cilja je peljalo več poti: najprej je bilo treba opustiti stroga pravila glede disonanc in nato nadomestiti polifono - večglasno - tkivo z bolj akordičnim slogovnim načinom. Poleg tega so začeli opuščati stare cerkvene modalne lestvice, na njihovo mesto pa sta stopala dur in mol. Izostril se je čut za zvok, tudi razlika med vokalnim in instrumentalnim slogovnim načinom postaja vedno bolj očitna, v rabo prihajajo krajše notne vrednosti in bolj energična gibanja ter krepki ritmični akcenti.

Kam pelje tak razvoj, so teoretiki spoznali presenetljivo hitro najbrž zaradi tega, ker je bila pot zanj pripravljena že davno prej. Tako naletimo sorazmerno zgodaj, že kar leta 1689 v teoretičnem delu "Miscellanea musicale" prej omenjenega kanonika Angela

B e r a r d i j a iz Viterba na zgodovinski pregled, ki je po mojem mnenju bistvo tedanjega položaja bolje predstavil kot večina novejših avtorjev. Berardi piše tam takole: "Dvoje je slogovnih načinov glasbe: prvi temelji na Platonovih besedah, glasba naj gospoduje besedi, drugi slog pa pomeni moderno glasbo. Njeno načelo je prav nasprotno od prve: glasba bodi služabnica besedi. Ta glasba sodi v drugo slogovno prakso zaradi tega, ker uporablja drugačne konzonance in disonance kot starejša glasba iz obdobja prve slogovne prakse. Naši predhodniki namreč niso uporabljali disonančnih intervalov kot n.pr. zmanjšane kvinte, tritona in drugih. Ti intervali so se uveljavili pred kratkim šele v drugi slogovni praksi in omogočajo nove učinke, saj so za izražanje besede pripravnejši. Na pripravnih mestih zmorejo izraziti učinke, ko so daleč od sleherne banalnosti, o čemer nas prepričajo dela velikih mojstrov. Monteverdi uporablja n.pr. na začetku žalostinke Arianne ob besedah, 'Lasciate mi morire' /Naj umrem/ zmanjšano kvinto v tako uspeli zvezi, da gane vsakega poslušalca. Nenna /madrigalist Pompeo Nenna/ sega v prvem izmed svojih štiri-glasnih madrigalov ob besedi 'umiltà' /ponižnost/ po istem intervalu. Cipriano de Rore uporablja v svojem madrigalu 'Poiche m'invitta amore' ob besedah 'Dolce mia vita' /Moje sladko življenje/ zvečano kvarto in Giaches de Wert isti interval v madrigalu 'Misera non' ob besedi 'essangue' /brez življenja/. Poleg tega najdemo oba omenjena intervala še pri Luki Marenziu in drugih odličnih mojstrih. Tudi nepripravljeno septimo uporabljajo moderni skladatelji na poudarjeni dobi. Sodobni muziki nasploh radi iščejo ganljive izraze za besede, da bi poslušalca čim bolj spodbujali v njegovih čustvih. S tem se seveda oddaljujejo od prakse starih časov in izražajo, česar naši predniki niso zmogli.

Takrat je bil v rabi le en slog in en splošno veljavni način uporabe konzonanc in disonanc. Za primer vzemimo Palestrino, tega kneza in očeta glasbe: nikakor ga ne moremo prištevati k izrazito starim skladateljem, pa vendar je v njegovem slogu komaj opaziti razliko med cerkvenimi moteti in posvetnimi madrigali.

Vzemimo v roke posvetne pesmi na francoska in flamska besedila, ki so jih natisnili v letih 1545, 1546, 1549 in 1552. Pisali so jih mojstri Crequillon, Janluys, Petit, Jean de Lattre, Baston, Clemens non Papa, Ricourt, Josquin, Adrian, Verdelot in mnogi drugi skladatelji različnih narodnosti. Tudi pri njih skorajda ni razlike med posvetnimi pesmi in cerkvenimi skladbami, razen morda pri Jannequinu in Verdelotu, ki uporabljata pri veselih in šaljivih besedah živahnejše gibanje kot n.pr. v pesmih "La bella Margarita", "La Gironetta" in "La Battaglia". Če pa je besedilo madrigala resnobno, sta slog in uporaba konzonanc in disonanc malodane enaka kot v mašah in motetih. Iz tega vidimo, da so stari mojstri poznali za cerkveno in posvetno glasbo le en način pisanja in en slog. Modernim skladateljem pa so danes na izbiro trije načini slogov: cerkveni, komorni in dramatični - za gledališče. Kot rečeno, pa razlikujemo le dve praksi: prvo, glasba naj besedi gospoduje, in drugo, glasba bodi besedi podrejena.

Tako torej Berardi. Kljub temu da je bistro-umno spoznal razliko med glasbo svojega časa in glasbo prejšnjega stoletja, se pravzaprav čudimo, da so k o n t r a p u n k t i č n a pravila, ki jih formulira, v resnici enaka tistim, ki jih poznamo pri teoretikih 16. stoletja, in da imajo le malo opraviti z novo prakso, za katero se prav Berardi goreče zavzema. Ta očitek pa ne leti le na Berardija, temveč na vse teoretike 17. stoletja: pridigajo novo, drže pa se starega, le tu in tam se prikrade v njihove notne primere nekaj glasbenih

utrinkov iz življenja tedanjega časa. Soočamo se torej z n a s p r o t u j o č i m si razmerjem med teorijo in prakso, ki mu ga v zgodovini starejše in mlajše glasbe ni enakega. Po vsej priliki bi se razočarali, če bi to razmerje jemali preveč resno in iskali za to nasprotje kak globlji vzrok. Lahko bi si namreč razlagali, da se je zdel teoretikom 17. stoletja novi slog kljub dragocenim lastnostim neprimeren za pedagoške namene. Morda je iskati vzroke v splošni človeški lenobi, v zakonitosti inercije ali v čem podobnem? Kontrapunktični nauk se je v 16. stoletju tako močno organiziral, da ga je bilo pač težko izpodriniti. Neodvisen od prakse živi svoje življenje še dolgo časa.

Kljub temu da so kontrapunktična pravila v glavnem enaka tistim, ki so jih zapisali Zarlino, Vicentino in Artusi, pomeni njihova sistematična uporaba v učne namene nekaj novega. Povezala je takratne teoretike intimneje s pojmom, s katerim dandanes označujemo - v didaktskem pomenu besede - kontrapunkt.

Za moderne glasbenike je kontrapunkt pedagoški pojem, ozko povezan z idejo o "cantusu firmu" in s tako imenovanimi "načini". Misel o cantusu firmu ni nastala šele v 17. stoletju, temveč jo zasledimo že pri teoretikih prejšnjih časov. Prvotno je niso pogojevali pedagoški vzroki, temveč so jo zaradi pomembne vloge, ki jo je cantus firmus imel v starejšem večglasju, vpeljali tudi v teorijo. V intimnem odnosu z bistvom glasbe pomeni cantus firmus najgloblji in najstarejši glasbeni pojem. Kot splošno pravilo za razvoj glasbe bi lahko postavili pravilo: oblika A dospe do oblike B s tem, da se A venomer variira vse dotlej, ko se A tako oddalji od svoje prvotne oblike, da doseže obliko B. Pod tem zornim kotom smemo z določeno pravico razumevati vso glasbo v njenih tisočletnih spremembah kot veli-

kanško variacijsko gradnjo, kot neskončno verigo variacij, ki so bolj ali manj v bližnji zvezi s temo in ki jih veže ena skupna poteza - viden ali neviden, predmeten ali umišljen "cantus firmus", iz katerega rastejo in se spet dalje gradijo. Večglasje temelji samo po sebi v svojih zgodnjih oblikah v heterofoniji na istem variacijskem principu. V heterofoniji nastaja namreč določeno, naključno večglasje že s tem, da izvajajo različni glasovi isto melodijo, pri čemer pevec ali instrumentalist melodijo poljubno spreminja. V že omenjenem órganu, najstarejši ohranjeni obliki zahodnoevropskega večglasja, so gradili skladbe tako, da so gregorijanski melodiji dodajali enega ali več zgornjih glasov. Ta konstrukcijski princip velja še za umetnost motetov 12. in 13. stoletja; njegova moč seže celo tja v 15. stoletje. Cantus firmus - naj bo že cerkvena ali ljudska melodija - je večinoma zaupana tenorju, včasih pa ga prelagajo tudi v druge glasove. Še v 16. stoletju se je ta princip močno obdržal, le da je v takih primerih tehnika cantusa firma večinoma idealna. Izključno pravico do cantusa firma odslej nima več le en glas, temveč prevzemajo posamezne motive iz glavne melodije tudi drugi glasovi drug za drugim. Ni torej čudno, da so se teoretiki srednjega veka te tehnike oprijeli, saj je bila za takratno praktično rabo nekaj samoumevnega. /Globlji vzrok za to je najbrž v glasbi sami, ki razodeva določeno težnjo po počasnejšem razvoju in se očitno oklepa svojih zastavljenih domnev./ Bolj nenavadno pa je dejstvo, da se je novi način obravnave cantusa firma uveljavil v teoriji kontrapunkta, in sicer v času, ko je bila svobodnejša uporaba cantusa firma pri skladateljih nekaj izjemnega. To pa se ujema s tem, da se nauk o kontrapunktu usmerja iz želje po opisovanju sloga v pedagoško disciplino. Ne zadovoljuje se le s postavljanjem pravil, ki so

nastala iz bolj ali manj natančnih opazovanj tedanje prakse, temveč želi uvajati doraščajoče skladatelje čim hitreje in temeljiteje v mojstrsko obvladanje glasbene tehnike. Tehnike pa niso več posredovali iz opazovanj sloga velikih skladateljev, ki bi naj bili učencem za zgled in ki jih naj učenci posnemajo, temveč so si izmišljali posebne težavnostne stopnje, posebne vaje, ki sicer niso bile privzete iz prakse, obetali pa so si od njih uspešnejšo pot do zaželenega cilja. Ta prizadevanja se kažejo najbolj jasno v tako imenovanem sistemu "načinov".

Najbolj razširjeno in popularno je tisto umevanje kontrapunkta, ki ga enačijo s pojmom o "pêtih načinih". Tako gledanje je seveda zmotno, kajti sredstvo je zamenjano s ciljem, kaže pa, kako močno je bil nauk o "načinih" v zadnjem stoletju zraščeno z definicijo pojma o kontrapunktu. Dandanes je le malo knjig o kontrapunktu, ki ne bi snovi razdeljevale po "načinih". Kakorkoli si že mnenja različnih avtorjev nasprotujejo, so si v nauku o "načinih" z redkimi izjemami enotna.

Ta princip, oprt na podobne motivacije tudi v novejših učbenikih, najdemo prvič v delu "Gradus ad Parnassum", izdanem na Dunaju leta 1725. Njegov avtor je znameniti skladatelj J.J. Fux. Kljub nekaterim spremenjenim točkam v kasnejših izdajah Bellermannna, Hallerja in drugih je knjiga še danes v rabi. Nedvomno pomeni to delo za kontrapunkt veliko praktično vrednost ne samo zato, ker je snov iz pedagoškega vidika smotrno razdeljena in da si težavnostne stopnje sledijo progresivno, temveč tudi zaradi tega, ker je bil Fux prvi, ki je zavzel do problemov kontrapunkta moderno stališče. Medtem ko se teoretiki 16. in 17. stoletja opirajo večinoma na glasbo, ki jih je obdajala, in le priložnostno opozarjajo na določene okrete, ki se nekaterim zde lepi in moderni, drugim spet staromodni in manj uporabni, je

Fux zapustil glasbo svojega časa, torej epoko Bacha in Händla, ter zavestno in jasnovidno izbral za predlogo svojim razlagam Palestrinov slog. Tu ne gre za naravno konzervativnost, kot jo srečujemo pri starejših ljudeh - Fux je imel res 65 let, ko je izdal Gradus ad Parnassum. Ne smemo ga šteti med konzervativce, ki se trdovratno oprijemajo vsega, kar je bilo v njihovi mladosti spoznano za edino zveličavno. Čeprav se zelo kritično izraža o svoji dobi, saj piše v svoji nemški izdaji, "da je postala sodobna glasba samovoljna", je v dejanjih svoboden duh, praktičen in neodvisno preiščujoč mož, ki do podrobnosti pozna slabosti svoje dobe in skuša z jasnim pogledom raziskati, kar bi bilo drugim v pomoč. Mnogi mu pomena niso priznali. Nemški teoretik iz dobe razsvetljenstva Kirnberger je napisal leta 1782 študijo "Misli o različnih zvrsteh pouka kompozicije", kjer kritizira Fuxovo gledanje. Oponaša mu "čistost", s čimer hoče Kirnberger braniti tedanjo sodobno umetnost, češ da Fuxovo stališče ne ustreza tej glasbi. Iste pomisleke so ponavljali tudi kasnejši teoretiki vse do današnjega časa.


Fux je izbral torej za podlago Palestrinov slog, in sicer zelo demonstrativno. V uvodu imenuje Palestrino "tisto sijajno luč v glasbi, ki ji dolgujem vse, kar vem o tej znanosti". Kljub temu da je Fuxova starost in volja po prisvojitvi Palestrinovega nauka večja od sposobnosti, s katero bi morda preiskoval elemente glasbe svojega časa, pomeni "Gradus" dragoceno delo, predvsem zaradi načina, kako je razporedil in uredil snov.

Fux izhaja postopoma od preprostega k zamotanemu, od lažjega k težjemu. Svoj praktični del knjige začneja z dvoglasnim stavkom in nadaljuje po izdatnem obravnavanju tri-in štiriglasnega stavka z imitacijo

in fugo ter konča z dvojnimi kontrapunktom. Za vsak poseben način pisanja dvo, tri ali štiriglasja predpisuje pet vaj ali "načinov". V prvem postavlja nasproti cantusu firmu en zgornji in en spodnji glas v celinkah. Še tem dobi stavek obliko "note proti noti", ali kakor so ga njegovi predhodniki imenovali, "contrapunto semplice". V tem načinu se Fux strinja z zahtevo prejšnjega stoletja in prepoveduje uporabo disonanc. Fux ne nadaljuje, kakor je bila navada pri teoretikih 15. in 16. stoletja, s tako imenovanim diminuiranim kontrapunktom, kjer nastopajo različne notne in ritmične vrednosti v svobodni obliki, temveč izbira za drugi način obliko, kjer stojita dve polovinki nasproti eni celinki v cantusu firmu. Disonance so na nepoudarjenih dobah dovoljene, toda le v funkciji prehajalnih not. V tretjem načinu postavlja dosledno štiri četrтинke nasproti eni celinki v cantusu firmu. Tu smeta - podobno kot v drugem načinu v polovinkah - šibkejši četrтинki, t.j. druga in četrta, disonirati, toda le kot prehodne note. Po Fuxovem mnenju lahko tretja četrтинka disonira, če sta obe četrтинki, ki jo obkrožata, konzonančni. Kje je Fux našel to pravilo, mi ni znano, najbrž ga je formuliral sam. V praksi Palestrinovega sloga ga pač ni najti. V tem načinu omenja Fux prvič v zgodovini teorije tako imenovano cambiato. V četrtem načinu so na vrsti zopet polovinke, tokrat kot sinkope. Vsaka nepoudarjena polovinka je zvezana z naslednjo poudarjeno. Ta zvezana poudarjena polovinka sme disonirati, razvezati pa se mora stopnjema navzdol v nepoudarjeno konzonanco. Pêti način je t.i. "contrapunctus floridus" /cvetoči kontrapunkt/ in je enak obliki, ki so jo starejši teoretiki imenovali "contrapunto diminuito". Fux za ta način ne postavlja novih pravil, pripominja pa, da se tam, kjer naj bi stala poudarjena polovinka, ne smeta pojaviti brez premisleka dve osamljeni četrтинki.

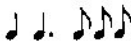
Ta ritmična razdelitev omenjenih načinov pa ni povsem Fuxova iznajdba. Zarodek take ureditve lahko ugotovimo že na koncu 16. stoletja. V znanem teoretičnem delu, avtor je Girolamo Di R u t a , "Il Transilvano" iz leta 1597 je omenjen najprej kontrapunkt v polovinkah, torej Fuxov drugi način, zatem v sinkopiranih polovinkah, v četrtnkah - in končno sledijo vaje z mešanimi notnimi vrednostmi. Leta 1614 je v Benetkah izšlo drugo tako delo "Cantella musicale"; v njem navaja avtor Adriano Banchieri podobno razdelitev vaj kot Fux: najprej kontrapunkt - nota proti noti, zatem dve polovinki nasproti celinki v cantusu firmu, dalje štiri četrtnke in nato sinkopirane polovinke. Namesto 5. načina nastopa tu tako imenovani "contrapunto fugato", kar pomeni kontrapunktiran glas, ki posnema fugo. Têmi sledi ponavadi odgovor na kvinti, s čimer ustvarja dozdevni vtis fuge. Naposled je omenjen še "contrapunto ostinato", kontrapunktiran glas se giblje ritmično svobodno, vendar je vezan na določen ritmični obrazec, na šesttonsko vzpenjajočo se lestvico, ki mora biti tako variirana, da ustreza cantusu firmu.


Z a c c o n i j e v a "Prattica di musica", odlično in obsežno delo /1622/, prinaša v drugem delu vse Fuxove načine natanko v istem zaporedju: celinke, polovinke, četrtnke, sinkope in mešane vrednosti. Poleg teh petih načinov ima Zacconi obilo drugih vaj: primere za kontrapunkt, v katerem se sme pojavljati gibanje le po stopnjah, kontrapunkt v nasprotnem smislu, kjer sme uporabljati le skoke, primere za "imitazione per diretto", kjer padajočemu gibanju kontrapunkta odgovarja v istem glasu /po zgledu fuge/ ista tema, ter "imitazione per contrario", kjer naj padajoče gibanje posnema /prav tako v istem glasu/ gibanje v obratni smeri, in mnogo podobnih primerov. Očitno so bili izmišljanju takih umetnih in premetenih vaj v 17. stoletju močno naklonjeni.

V enem najbolj reprezentativnih teoretičnih del tega stoletja "Documenti armonici" /1687/ prej omenjenega Angela Berardijsa najdemo tudi podobne umetnije, ki so po vsej verjetnosti razvemale fantazijo učenca, za boljše rabo pa slej ko prej niso prihajale v poštev. Berardi začenja s "šepavim kontrapunktom" /contrapunto alla zoppa/, v katerem je ritem  najstrože izpeljan. Temu sle-

di kontrapunkt v stopenjskem gibanju, kjer se skoki sploh ne smejo pojaviti, dalje "skokoviti" kontrapunkt, kjer je gibanje po stopnjah prepovedano. Naslednje poglavje prinaša kontrapunkt, ki uporablja le eno notno vrednost, in sicer punktirano polovinko, temu sledi kontrapunkt, ki se giblje vseskozi v ritmičnem obrazcu:



pa spet kontrapunkt, ki obdrži do konca obliko: 

Berardi navaja /podobno kot Banchieri/ dva kontrapunkta: "contrapunto fugato" in "contrapunto ostinato", dalje kontrapunkte, v katerih so določeni intervali, kot n.pr. kvinte, oktave in decime prepovedani, kjer se disonance sploh ne smejo pojavljati, kontrapunkt v 3-delnem taktovem načinu in kontrapunkt "in saltarello", ki se giblje v določenem plesnem ritmu: , kratkomalo,

njegov iznajditeljski duh je neizčrpen. Naj je snov podana še tako pisano in zamotano in naj smo še tako malo naklonjeni temu, da bi jo povezovali neposredno s kontrapunktsko teorijo, zasluži takoj ravnanje vendarle pozornost: teoretike je vodila pri tem želja po pedagoškem urejanju snovi. Primeri, ki jih navajajo v knjigah, niso neposredno privzeti iz prakse, temveč so si jih posamezni pisci sami konstruirali. Razumljivo je, da ni skla-

datelja, ki bi napisal daljši stavek, sestavljen iz samih polovink ali četrtink. Koristno pa je morda, da učenec sprva ne upošteva ritmičnega elementa, če hoče svojo pozornost posvetiti melodiji in disonancam. Nadaljnjih težavnih problemov, ki izvirajo iz urejanja ritma, pa se bo lotil šele tedaj, ko bo poprejšnjo snov temeljito obvladal. Prav tako bomo težko našli skladatelja, ki bi uporabljal izključno gibanja po stopnjah, in vendar smemo upravičeno sklepati, da si je tisti, ki se uri v kontrapunktu v stopenjskem gibanju in se je tega načina pisanja tudi naučil, nabral obilno zalogo, ki mu bo v korist, ko bo poskušal na cantus firmus ustvariti svobodno, tekočo in somerno melodijo. Ob tem pa ne moremo tajiti, da je v učbenikih 17. stoletja dobršen del odvečne aktivnosti in glasbenoteoretičnega igračkanja. Tedaj šele, ko se je za stvar zavzel Fux in skrčil število načinov na pet ter se težavnostne stopnje progresivno večajo, je kontrapunkt dosegel za pedagoške namene uporabno obliko.

Teorija o kontrapunktu je imela potemtakem v prvi polovici 18. stoletja primitivno razvojno stopnjo že za seboj. Pravil, ki so jih bolj ali manj prepričljivo presajali iz opazovanj tedanje prakse, ne pišejo več nekritično in brez pridržkov. Če jih spoznajo za smotrne, jih pretresajo in urejajo, izbirajo in zavračajo. Saj je tudi položaj mnogo bolj zapleten kot v 16. stoletju. Medtem se je namreč razvila izrazito harmonično pogojena umetnost, njen rezultat pa je povsem nova teoretična disciplina: nauk o g e n e r a l n e m b a s u , ki se kmalu oblikuje v nauk o h a r m o n i j i i n s t e m v n a s p r o t n i p o j e m kontrapunkta. V primerjavi s prejšnjimi časi, ko je bil na voljo le en prijem, se je treba zdaj odločiti za eno od obeh metod.

Hkrati pa doseže polifona glasba v prvi polo-

vici 18. stoletja z J. S. Bachom svoj drugi višek. In tu stojimo na področju kontrapunktične teorije pred novo odločitvijo: Bach ali Palestrina? Odslej se kontrapunktična teorija d e l i v d v e s m e r i : večina teoretikov se je odločila seveda za Palestrino, pa tudi Bach ni brez privržencev. K njim prištevamo precej pomembnih osebnosti. Eden prvih, ki je pritegnil Bachu, je bil Kirnberger.

Johann Philipp K i r n b e r g e r je študiral v Leipzigu pri Bachu. Za vse življenje si je ohranil v spominu, kako globok vtis je nanj napravila osebnost tega velikega moža. Svojim vrstnikom se je Kirnberger zdel celo smešen, ker se je s tolikšno fanatičnostjo zavzemal za vse, kar je bilo združeno z Bachovo častjo in veličino. Ostro je zavračal sleherno drugo umetnost, kritična presoja pač ni bila njegova odlika. Vse, kar je v njegovih teorijah dragoceno, je večinoma le pozitivne narave. Z vrsto neprimernih ugovorov napada v svojem delu "Osnovne misli o nekaterih načinih pouka v kompoziciji" Berardija, Bononcinija in Fuxa, torej tiste, ki celo po njegovem mnenju zaslužijo hvalo za najboljša in najčistejša dela o glasbeni teoriji. Berardiju sicer priznava enotnost njegovega pisanja, očita pa mu preveliko strogost, predvsem pa pogrěša razlag o modernejšem razvoju glasbe; Bononcini da je širši v svojem načinu razlaganja, vendar ne upošteva pomembnosti začetne teme, ki je za potek skladbe predvsem odločilna. O Fuxu pa trdi Kirnberger, da so njegova pravila prestroga in da je prehod k fugi, najtežji obliki kompozicije, prehiter. Kot vidimo, Kirnbergerjeva kritika ne kaže načelnega preudarka. Zanj je samo po sebi umevno, da je Bachov slog edino pravilen, teoretike, ki se s tem slogom ne strinjajo, pa bodo pokopali njihovi lastni nauki. O svojem velikem učitelju piše takole: "J. S.

Bach piše vseskozi čisti stavek, vsaka njegova skladba je enovita. Ritem, melodijo, harmonijo, skratka vse, kar oblikuje lepoto skladbe, si je popolnoma podredil, o čemer nam zgovorno pričajo njegova dela. Njegova metoda je najboljša, napreduje korakoma - od lažjega k težjemu - in prav zaradi tega prehod k fugi ni težji od prehodov med posameznimi težavnostnimi stopnjami. Sodim potemtakem, da je metoda J. S. Bacha e d i n a i n n a j b o l j š a . Obžalujem, da ta véliki mož ni napisal nič teoretičnega o glasbi in da so njegov nauk posredovali le njegovi učenci. Poskušam torej metodo pokojnega J. S. Bacha urediti v pravila in jo po svojih najboljših močeh podati v obliki čistega stavka."

Delo, ki ga Kirnberger omenja, pomeni v resnici poizkus in nas utegne zaradi primerjave s starejšo kontrapunktično teorijo zanimati.

Kot ponavadi začenja tudi Kirnberger z opisovanjem akustičnega tonskega materiala in intervalov. V naslednjih odstavkih govori o akordih, njihovih oblikah, obratih tri- in štirizvokov ter o pravilih za uporabo le-teh. Tudi disonančni zadržek navaja, disonanc pa, ki s tem nastanejo, ne omenja, in da ne bi prišlo do napak in netočnosti, jih imenuje "nebistvene" disonance. "Bistvene" so po njegovem tiste, ki sestavljajo akord, n.pr. septima v štirizvoku. Kirnberger piše zelo izčrpno tako o uporabi "bistvenih" kakor tudi o "nebistvenih" disonancah, o harmoničnih periodah in kadencah, o modulaciji v sorodne in oddaljene tonovske načine, o harmoničnih in neharmoničnih /t.j. konzonantnih in disonantnih/ skokih v melodiji; nasploh obravnava celotno snov nauka o harmoniji, dokler se ne loti v 10. poglavju problema, ki ga imenuje enojni dvo- ali večglasni kontrapunkt. V tem odstavku naletimo kmalu na opombo, ki je za Kirnbergerja zelo značilna. Takole piše: "Enojni kontrapunkt je lahko

dvo-, tri- ali štiriglasen. Najbolje je začeti s štiriglasnim, ker je dvo- ali triglasje nepopolno. Harmonija pa je popolna šele v štiriglasju, dvo- ali triglasje nas torej ne zadovoljuje, kajti dokler se dodobra ne seznanimo s štiriglasnim stavkom ne moremo natanko ugotoviti, kaj je v takih primerih v harmoniji opuščeno. Pripomba, ki z enim samim zamahom razkrije vso premeno, ki je nastala v 17. in 18. stoletju v polifoni umetnosti. Kirnberger ne začenja več z linijo kot njegovi predhodniki, temveč z akordom. In vendar si želi polifonije. Pri tem pa ravna popolnoma pravilno: polifonija, za katero se zavzema, je harmonično utemeljena glasba linij poznega baroka, glasba Bachovega sloga. Prelom z dotedanjim izkustvom, ki je izhajalo iz dvoglasja in postopoma prehajalo v večglasje, ter novo, diametralno nasprotno izhodišče dokazujeta dosleden in izvrsten kirnbergerjev dar za opazovanje. Tudi tisto, s katerim utemeljuje svojo razlago, so zelo značilno: zanj je akord prvobiten, interval mu je razumljiv le kot del akorda. Terca je n.pr. nepopoln trizvok, ki mu manjka bodisi osnovni ton ali pa kvinta. "Prazna" kvinta je res prazna, ker ji manjka v sredini terca, s katero je šele mogoče oblikovati trizvok. Od tod je le korak do Riemannove definicije disonance kot o harmonično tujem elementu.

Kirnberger nadaljuje z opisovanjem štiriglasnega stavka "note proti noti" in se šele kasneje ukvarja s triglasnim in končno z dvoglasnim načinom pisanja. Slednji je zanj, sodeč po njegovih pretresanjih, najtežji, brez podrobnega poglobljanja v znanje štiriglasnega stavka ga je skorajda nemogoče obvladati. Nato govori o pet- in šestglasnem stavku in kasneje prehaja k tako imenovanemu "okrašenemu" kontrapunktu. Tako namreč imenuje obliko, ki jo pri prejšnjih teoretikih poznamo z imenom "contrapunto diminuito" /torej Fuxov 5. način/. To vrsto razdeli v tri skupine, od katerih je prva tako imenovana

akordna figuracija, šestnajstemu stoletju povsem neznan tehnika. Druga skupina obsega prehajalne note, ki so lahko pravilne ali nepravilne. Prve poznamo že pri Fuxu in italijanskih teoretikih. Nastopajo na lahkih dobah in izpolnjujejo ponavadi razdaljo terce. V nasprotju s prakso Palestrinovega sloga pa jih lahko vpeljujemo s skoki in z njimi tudi nadaljujemo. "Nepravilne" prehode imenuje Kirnberger tište poudarjene disonance, ki jim pravimo v modernem izrazoslovju disonance s predložki. Tu se Kirnberger ukvarja s pojmom, ki je Palestrinovemu slogu tuj /kjer takih disonanc ni ali pa jih vsaj na izrazito poudarjenih mestih ne srečujemo/, za Bachovo polifonijo pa so take disonance izredno značilne. Kjer se gibljeta dva ali več glasov hkrati v prehajalnih notah, si lahko sledijo neposredno druga za drugo celo štiri disonance, seveda s pogojem, da je gibanje živahno in melodija lahko umljiva. S temi okreti pa je treba ravnati previdno. V takih primerih je bolje, pravi Kirnberger, da se zgleđujemo po skladatelju Graunu, kakor pa da posnemamo Bacha ali Händla, kajti Graun piše bolj preudarno in dosega v vokalni zasedbi kar najlepše blagglasje. Bach je v tem pogledu tvegäl več kot katerikoli skladatelj, zato zahtevajo njegove skladbe poseben način izvajanja, ki naj se natanko prilaga njegovemu slogu, saj bi bila sicer njegova dela zaradi ostrine večkrat neprijetna. Kdor ne razume harmonske urejenosti, naj se nikar ne loti težjih del. Če pa zadenemo pravi način izvajanja, zvenijo izvrstno tudi Bachove najbolj učene fuge. Kirnberger je s tem odkril svojevrstno bistveno potezo bachovske tehnike. V njej so poudarjeni linearni elementi kljub izrazitemu prvinskemu razmerju do akordov v določenih trenutkih tako izrazito in samostojno, da je ostrina sozvočja razumljiva le zaradi logike vodenja glasov. Tretja skupina, ki jo Kirnberger navaja, je tako imenovani "neenaki tek". Z njo hoče prikazati razmerje

med dvema glasovoma, ki sta bila prvotno namenjena sočasnemu gibanju "nota proti noti", z obojestransko premaknitvijo pa nastaja nekakšen način sinkopiranja v zelo majhnih notnih vrednostih. S temi razlagami končuje Kirnberger prvi del svoje knjige.

Drugi del se začneja s pojasnilom o štiriglasni harmonizaciji soprana. Zatem sledi odstavek o različnih starejših in novejših tonovskih načinih in lestvicah. Tretje poglavje je zanimivo zaradi obravnave melodičnega gibanja in "tekočega" petja. Kirnbergerja zanima ton, s katerim naj se začne melodija, da bi tonovski način kar najhitreje spoznali. Glede na nadaljnji razvoj melodije pa pripominja, naj ima vsaka dobra melodija za podlago pravilno harmonijo. Melodije brez lahko umljive harmonične podlage ne morejo gladko steči. Kirnbergerjeva teorija je v tem kajpak časovno omejena na določen čas, ujema pa se docela z njegovimi temeljnimi spoznanji. Iz previdnosti pa dodaja, da bi bilo napak sklepati narobe: ni posečena namreč le tista melodija, ki temelji na jasni in ustrezni harmoniji. Poleg tega ugotavlja, da so tekočim melodijam po volji prej manjši intervali, n.pr. sekunde ali terce, kot pa sekste, septime, oktave itd. Slednje uporabljamo torej tam, kjer si želimo močnejših poudarkov ali kjer se gladko tekočemu gibanju odpovemo v prid izraznosti. Kadar izražamo srd in radost, so skoki uspešnejši, ko pa gre za blaga razpoloženja, je stopenjsko gibanje najustreznejše izrazno sredstvo. Vendar ne pretiravajmo: nenehno vzpenjanje in sestopanje po lestvici postaja enolično in dolgočasno. Melodije, ki v daljših periodah uporabljajo tone izključno iz tonovskega načina, so kaj rade omledne. Med uglajenim in prostaškim je le za dlan široka meja. Enoličnosti se torej ogibamo, če uporabljamo sem in tja tonovskemu načinu tuj ton, še posebej, če želimo z njim doseči glavni akcent v stavku.

Kirnberger navaja pregled različnih intervalov glede na uporabo le-teh v melodiji. S tem pa ne prinaša nič pomembno novega, kajti svoja izvajanja izpeljuje iz čustvenih učinkov, ki jih posredujejo intervali, kar se ujema s tako imenovanim - za razsvetljenstvo značilnim - naukom o "afektih". Zvečana prima navzgor učinkuje na primer "grozljivo", navzdol pa "izredno žalostno". Zmanjšana septima zveni "boleče", mala septima "nežno, žalostno", velika septima "divje, obupano" - intervale je treba razumeti v rastočem gibanju. V smeri navzdol pa učinkuje zmanjšana septima "tožeče", mala "nekoliko grozljivo", velika "zelo grozljivo" itd.

Četrty odstavek druge knjige obravnava takt in ritem ter prinaša mnogo zares dragocenega in novega: oba zadnja, posebno obsežna razdelka pa se končno ukvarjata z dvojnim kontrapunktom.

Če povzamemo, lahko ugotovimo, da je Kirnberger navzlic temeljitosti in marljivosti izluščil le malo tistih polifonskih vrednosti, ki dajejo Bachovi edinstveni umetnosti svojevrsten profil. Izhodišča Kirnbergerjevega dela večinoma ustrezajo resnici, in po vsej verjetnosti je Bach, ki je bržkone priznal Fuxovo metodo, pri pouku svojih učencev uporabljal izkušnje, ki so podobne Kirnbergerjevim. Pričevanja Kirnbergerja in Ph. E. Bacha potrjujejo domnevo, da je veliki Bach začel res pouk o kontrapuntu s štiriglasno harmonizacijo koralov šele po temeljitem študiju celotne harmonije. Njegov učenec Heinrich Nikolaj Gerber je n.pr. moral preštudirati najprej invencije, nato nekaj suit in "Dobro temperirani klavir", generalni bas je prišel na vrsto kasneje, ko mu je Bach dal nalogo harmonizirati razne base iz Albinoni-jevega violinskega koncerta. Podobno izkušnjo je uporabil pri drugem učencu Johannu Friederichu Agricoli; le-tega je sprva učil orgle in klavir in ga šele kasneje uvajal v nauk o harmoniji.

Preučevanje Bachovega sloga pa se neposredno ni nadaljevalo. Ob koncu 18. in na začetku 19. stoletja so se kontrapunktiki opirali pravzaprav na Fuxa - tako je n.pr. Haydn poučeval mladega Beethovna po knjigi "Gradus ad Parnassum". Razvoj glasbene teorije temelji torej na obnovljeni in opiljeni izdaji "Traité de l'harmonie" /Oris harmonije/, s katerim je 1722 Rameau dosegel odločilni prodor. Nadaljevanje Kirnbergerjevega dela pomeni šele E. F. Richterja "Učbenik o enojnem in dvojnem kontrapuntu" /1872/. Že v letu 1838, torej dosti prej, je berlinski profesor A. B. Marx v 2. zvezku svojega nauka o kompoziciji na široko obdelal punktske oblike z vidika Bachove polifonije. Vsekakor pa je čudno, da na novo oživljeno zanimanje za Bacha, za katero ima zaslugo predvsem Mendelshonova generacija, ni priklicalo v življenje nadrobne delo o Bachovem slogu. Vzrok za to je iskati najverjetneje v skromni vlogi, ki jo je imela polifonija v romantični dobi.

Richter uporablja do določane mere enako metodo kot Kirnberger, saj pričakuje od učenca v prvi vrsti popolno obvladanje harmonije, iz katere je šele mogoče preiti k štiriglasnemu stavku "nota proti noti". Osnovno pravilo dovoljuje uporabo vseh akordov, tudi septakordov in njihovih obratov. Richter razvršča snov v tri načine in se s tem bolj približuje Fuxu kot Kirnbergerju. Prvi način je "nota proti noti", v drugem načinu stojita dve polovinki nasproti eni celinki v cantusu firmu. Na poudarjenih taktovih dobah se smejo pojaviti le konzonance ali disonance z zadržki. Na nepoudarjenih dobah pa smejo nastopati tudi prehajalne disonance, toda le s pogojem, da so disonance sestavni deli korektno uporabljenega septakorda. V takih primerih, posebno če melodia poteka v harmoničnem pogledu mirneje, smejo nastopiti take disonance tudi v skokih in se

z njimi nadaljevati. Podobno kot Fux uporablja tudi Richter v tretjem načinu štiri četrtinke nasproti celin-ki v cantusu firmu. Začetni ton vsakega takta mora pripadati določeni harmoniji, nadomeščata ga le korektni zadržek ali menjalna nota. Nasploh je mogoče povsod s pridom uporabljati prehodne in menjalne note, toda vselej v stopenjskem gibanju. Z določenimi omejitvami so dovoljene disonance tudi v skokih, če so sestavni deli septakordov. Nadaljnji Richterjevi načini obsegajo kontrapunkt s tremi ali šestimi notami nasproti eni v cantusu firmu. Te načine utemeljuje že praksa 16. stoletja, ki je poznala tridobni takt, zato lahko upravičeno očitamo Fuxu, da teh načinov ni upošteval v svoji metodi; pomanjkljivost so popravili šele poznejši prirejevalci. Podobno obravnava Richter še triglasni in dvoglasni kontrapunkt. Pozneje sledijo temu še večje kontrapunktične oblike in dvojni kontrapunkt.

Na podobnih načelih je sestavljen "Učbenik o kontrapunktu", ki ga je izdal leta 1883 S. Jadassohns. Obe deli, tako Richterjevo kot Jadassohnsovo, pomenita v primerjavi s Kirnbergerjevim korak nazaj. Z njima se še manj približamo Bachovemu slogu. K temu moramo še dodati, da je njuna metoda negotova: s pravili o harmonično orientiranem kontrapunktu se kopičijo stvari, ki sodijo pravzaprav v metodično obravnavanje Palestri-novega sloga. Rezultat tega je mešanica harmonije in kontrapunkta.

Hugo Riemann je ubral v svojem "Učbeniku o kontrapunktu" /1888/ enako pot, kot sta si jo izbrala Richter in Jadassohns, čeprav je imel o bistvu Bachovega sloga precej več pojma. Tudi zanj je nauk o harmoniji prvi pogoj, iz česar sledi, da so /po njegovem mnenju/ vsa dosedanja pravila o vodenju glasov nepotrebna, kajti tudi dvoglasni kontrapunkt pozna le tiste zakonitosti,

ki ustrezajo hkrati tudi štiriglasnemu harmoničnemu stavku. Te zakonitosti pa morajo podzavestno voditi melodično invencijo, fantazija naj teče v okviru teh možnosti svobodno in brez preišljevanja. Vendar Riemann pozneje pripominja, da ima harmonično pojmovanje cantusa firma svoje omejitve, saj pogostokrat dopušča celo eno samo možnost, ki jo je treba poskušati najti. Riemanna očitno skrbi, da ne bi pretesno povezoval kontrapunkta s harmonijo, zato bi najraje potisnil občutje za akordičnost v podzavest. Doslednost, ki se ji je Riemann izognil, je do kraja drzno izpeljal Štefan Krehl v svojem žepnem učbeniku o kontrapunktu /1908/. Krehl meni, da se je bil učenec, ki prehaja iz študija harmonije k nauku o kontrapunktu, tako zelo navadil povezovati harmonijo z melodijo, da mu je tako rekoč že v krvi dojemati tone kot zastopnike določenih akordov. Zaradi tega mu ne bo težko oblikovati harmonije zgolj iz dveh tonov, manjkajoče tone si bo pač miselno predstavljajal. Potentakem bi morali vsako melodijo ali cantus firmus najprej štiriglasno harmonizirati, če bi hoteli doseči najboljšo predstavo ali zastopstvo določenega akorda. Pri dvoglasnem stavku moramo torej izbirati tiste tone, ki harmonijo najboljše in najjasneje zastopajo, obenem pa moramo skrbeti, da zadovoljimo zahtevam vodenja glasov. Bolj nazorno formulacijo za harmonično fundirani kontrapunkt bi bilo pač težko najti!

Omenimo naj, da oba, tako Riemann kot Krehl, ubirata pri svojih akordično usmerjenih izhodiščih isto pot kot Fux: začeti je treba z dvoglasnim kontrapunktom in postopno večati število glasov. Tudi njuni "načini" upoštevajo eno, dve, tri, štiri in šest not nasproti eni v cantusu firmu. Pri obeh ugotovimo neke vrste atavizem: oba uporabljata tako imenovani "ritmizirani" kontrapunkt, v katerem se vsak posamezen glas ravna po

posebni obliki gibanja, torej prav tako kot pri Fuxu. Čeprav je prišel Riemann do svojih sklepov po drugačni zvezi kot Fux in je v splošnem samostojnejši od Krehla, se novi glasbeni teoriji vendarle ni posrečilo razložiti zakonitosti Bachove polifonije.

V tem pogledu zasluži posebno pozornost delo Ernsta Kurtha "Osnove linearnega kontrapunkta". To sicer ni učbenik v glasbenoteoretičnem pomenu, temveč prej slogovno - psihološko delo. Kurth je izredno dobro doumel Bachovo širokopotezno drznost in umetniško silo ter zmožgel svoje ugotovitve tudi prepričevalno podati. Domiselno ustvarja povsem nove simbole za glasbeno znanost in spodbuja k bolj intenzivnemu raziskovalnemu delu o melodičnih problemih. Njegovo osnovno razumevanje zgodovinskih dejstev pa ni docela neoporečno: linearnost je namreč preveč osvetlil, torej le eno stran Bachovega sloga, in spregledal ali celo skušal ovreči, da so Bachove linije tudi harmonično utemeljene, o čemer dandanes ne more biti več dvoma. S Krehlom smo pravzaprav prišli h koncu tiste kontrapunktične teorije, ki je izhajala iz Bacha. Na tem področju želim omeniti še dvoje imen. Leta 1927 je izdal Ilmari Krohn "Učbenik o kontrapunktu", žal, dostopen za sedaj le v finskem jeziku. Krohn je obogatil "Bachovo smer" s svežimi razglabljanji o ritmu in oživil smisel za muzikalčno urjenje kontrapunkta. Zanimiv odnos do stvari kaže Grabnerjevo delo "Linearni stavek". Knjiga je izšla hkrati kot pričujoče delo v danščini /1930/ in skuša tako kot moje poudariti linearne prvine.

"Palestrinova smer ne kaže v svojem razvoju od Fuxa dalje bistvenega napredka. Padre Martini, veliki učitelj kontrapunkta 18. stoletja, ni zapustil za seboj izrecno didaktičnega dela. Njegov "Saggio fondamentale pratico di Contrappunto" /1774 - 76/ je prej duhovita in zanimiva zbirka primerov iz klasične polifonije kot

pa učbenik kontrapunkta. Večina teoretikov 18. in 19. stoletja se je pridružila Fuxu, ne da bi njegov nauk pomembno spreminjala. Svojevrstno stališče zastopa Cherubini s svojim znanim delom "Cours de contrepoint", ki se v splošnem drži Fuxa z izjemo nekaterih priložnostnih svoboščin, prikrojenih tedanjemu okusu, posebno glede disonanc na poudarjenih dobah. "Gradus" doživi 1862 z Heinrichom B e l l e r m a n n o m pomembno predelavo. Avtor je delo obogatil z različnim zgodovinskim gradivom o notaciji, tonovskih načinih in drugem. Palestrinovemu slogu pa se Bellermann ni bolj približal kot Fux. Bellermann sledi Fuxovim pravilom; prav tako se njegova naslednika Haller in Hohn nista potrudila, da bi bila ugotovila, ali se Fuxova pravila resnično ujemajo s Palestrino.

Če se ozremo na potek razvoja kontrapunktične teorije, prihajamo do sklepa, da lahko izluščimo iz vsega, kar so skladatelji in teoretiki v različnih obdobjih ustvarili in si izmislili, dvoje osnovnih misli: prvo misel je izpovedal najčisteje Zarlino s stavkom: "L'Harmonia nasce dal cantare che fanno insieme le parti delle cantilene" /harmonija nastaja s petjem večglasnih melodij/; drugo misel pa je najverjetneje prvi formuliral Rameau: "La mélodie provient de l'harmonie" /melodija izhaja iz harmonije/. Iz teh dveh misli izvirata obe obliki polifonije in nanju se navezujejo tudi teoretične discipline. Obe imata pravico do obstoja, obe veljata za določena obdobja glasbene zgodovine.

Z zgodovinsko - biološkega vidika pa je resnična le prva misel: začelo se je z melodijo in šele kasneje je prišlo do harmonije. Nedvomno je to tudi pot, ki jo mora najprej prehoditi vsakdo, ki se hoče poglobiti v bistvo kontrapunkta.

2. Cerkvene lestvice

Glasba 16. stoletja temelji na takoimenovanih cerkvenih lestvicah, na sistemu tonovskega načina, ki obstaja od nastanka latinske Cerkve in prevladuje vse do 17. stoletja, ko se začenja dolgo pripravljeni prehod k durmolovem sistemu.

Najstarejše priče o obstoju cerkvenih lestvic najdemo že v gregorijanskem petju, v tistih prastarih melodijah katoliške Cerkve, ki pomenijo po vsej verjetnosti obenem tudi najzgodnejšo umetno glasbo naše zahodne kulture.

Napačno bi si bilo predstavljati, da je sprožil ta razvoj neki svečani sporazum o posameznih tonovskih načinih, ki naj bi veljal za skladatelje gregorijanskih melodij. S podobno pravico bi smeli potemtakem trditi, da so pogovorni jeziki nastali šele z abecedo. Podobno drugim področjem, je tudi v glasbi hodila praksa pred teorijo: tonski cerkveni zaklad je v svoji najstarejši obliki izročilo preteklosti. Kolikor smemo sklepati iz zapisov pa to izročilo ne sega dlje kot v 9. ali 10. stoletje in ne kaže, da bi mu bile cerkvene lestvice v krvi. Zdi se, da jih moramo razumeti kot določena, od zunaj privzeta urejevalna načela, s pomočjo katerih so v prvotni divjaški in nebrzdani material skušali uvesti enakovrstnost in umirjenost.

Načelo, ki so ga privzeli iz antične grške glasbene teorije in ga imenovali "oktoechos"; temelji na sistemu osmih tonovskih načinov.

Sprva so se omejili le na štiri tonovske načine, označevali so jih z grškimi črkami: protus /prvi/, deuterus /drugi/, tritus /tretji/ in tetrardus /četrti/. Te štiri tonovske načine so pozneje razdelili v dve

skupini: 1. v nižjo, plagalno /t.j. izvedeno iz prvotne/ in 2. v višjo, imenovano avtentično /prvotno/. Kljub različnim obsegom /izhodiščni ton plagalne lestvice je bil vedno za kvarto nižje od ustreznega avtentičnega/, sta imela oba tonovska načina isti osnovni ton.

Izgleda, da je bil ta sistem osmih tonovskih načinov v veljavi že za časa papeža Gregorija Velikega. /Vladal je od 590 do 604; gregorijansko petje je bilo imenovano bržkone po njem./ Sistem je imel že takrat obliko, ki jo je ohranil v vsej svoji kasnejši življenjski dobi.

1. tonovski način
/avtentični protus,
pozneje dorski/



3. tonovski način
/avtentični deuterus,
pozneje frigijski/



5. tonovski način
/avtentični tritus,
pozneje lidijski/



7. tonovski način
/avtentični tetrardus,
pozneje miksolidijski/



2. tonovski način
/plagalni protus,
pozneje hipodorski/



4. tonovski način
/plagalni deuterus,
pozneje hipofrigijski/



6. tonovski način
/plagalni tritus,
pozneje hipolidijski/



8. tonovski način
/plagalni tetrardus,
pozneje hipomiksolidijski/



V okviru tega sistema so teh osem tonovskih načinov prvotno označevali le s številkami, v 9. ali 10. stoletju pa so jih po zgledu antičnih grških lestvic krstili z imeni, le da se niso ujemala s tistimi iz starega veka. Medtem ko je v srednjem veku pomenilo zaporedje: dorske - frigijske - lidijske - miksolidijske lestvice štiristopenjsko rastočo tonsko vrsto z izhodiščnim tonom d, so isto zaporedje v antiki označevali s padajočo vrsto od e navzdol.

ANTIKA	SREDNJI VEK
miksolidijski	
lidijski	
frigijski	
dorski	dorski 
	frigijski 
	miksolidijski 

Ustaljeni princip je izhajal torej iz zmote. Kdaj in kako se je ta pomota prikradla, je vprašanje, ki ga na tem mestu opuščamo. Bržkone pa je zamenjava nastala že v 9. ali 10. stoletju zaradi napačnega pojmovanja grških "transponiranih lestvic", s katerimi

so hoteli označevati gregorijanske tonovske načine.^{1/} Kljub temu pa je vprašljivo, ali ni do zamenjave prišlo morda že prej, v Mali Aziji ali v Bizancu.^{2/}

Suho navajanje obsegov cerkvenih lestvic pa nam ne pove mnogo. Postati nam mora namreč jasno, da sta skala /lestvica/ in tonovski način dva povsem različna pojma: tonovski način je živa glasba, medtem ko je lestvica mrtvi element, gradivo tonovskega načina, odrejeno s tonsko višino. Kot bi bilo nebogljeno razlagati idejo šahovske igre s tem, kako naj predstavljamo

^{1/} Razen prvotnih /originalnih/ tonovskih načinov so Grki poznali sistem tako imenovanih transponiranih lestvic, ki so jih oblikovali tako, da so transponirali v okviru oktave e - e originalne tonovske načine in razširili na ta način nastalo osem tonsko vrsto v obliko, ki ustreza našim naravnim molovim lestvicam v dveh oktavah.

dorski	
frigijski	
lidijski	
miksolidijski	

Kot je razvidno, pomenijo dorska, frigijska, lidijska, miksolidijska lestvica - podobno cerkvenim lestvicam - po stopnjah rastočo vrsto štirih tonov, čeprav so izhodiščni toni različni.

^{2/} Prim Peter Wagner: Elementi gregorijanskega petja str. 11 /1971

figure, tako bi bilo pomanjkljivo definirati pojem tonovskega načina z mrtvo abstrakcijo tonske vrste. Skale je treba razumeti kot zbirke gradiva, iz katerega zajema določeni tonovski način svoje tone in jih uporablja v določene namene. Tako izbiramo na primer iz dvanajst-tonske kromatične skale, razdeljene v oktavo, tiste tone, s katerimi upravlja naš durov in molov tonovski način. Skala je, kot rečeno, abstrakcija, tonovski način nekaj živega. Prav zaradi tega ga je težko dojeti in nikdar temeljito pojasniti. Najbolje bi ga bilo morda definirati kot določen skupek tonov z melodičnimi in harmoničnimi impulzi, z večjo ali manjšo težnjo k osnovnemu tonu. Tonovski način spoznamo že po tem, da so določeni toni v ospredju, drugi zopet v ozadju. Nekatera razmerja znotraj gregorijanske glasbe nam odlično osvetljujejo razlike med skalo in tonovskim načinom. Tako imata n.p.r. dorska in hipomiksoliidska lestvica isti obseg, od d - d in uporabljata isto tonsko gradivo. Kako naj torej vemo ali je melodija v tem ali onem tonovskem načinu? V dorskem sta tona d in a očitno v ospredju, medtem ko daje miksoliidski tonovski način prednost tonoma g in c. Podoben zanimiv primer, ki nam pojasnjuje razliko med skalo in tonovskim načinom opazimo pri hipodorskem tonovskem načinu. Skala tega tonovskega načina sega od a - a. Čeprav je drugi ton h lestvično enakovreden, ga tonovski način le malo upošteva. Podobno je v hipofrigijskem načinu. Njegova skala sega od h do h in vendar se melodije v tem načinu redko dotaknejo najnižjega tona. Tonovske načine in skale torej ne gre enačiti med seboj. Kdor se hoče bliže seznaniti z gregorijanskimi tonovskimi načini, naj se nikor ne ukvarja zgolj s toni, temveč naj upošteva melodične zakonitosti, ki tone urejajo. Najvažnejšo vlogo pri tem opravljata dva oporna tona melodije, ki določata obenem tudi tonovski način: tonika kot osnovni ton /lahko bi ga imenovali

tudi razrešni ton/ in dominanta kot napetostni ton.

Splošno je znano, da sta oba pojma nepogrešljivo povezana s predstavo gregorijanske glasbe. Ob poslušanju neke melodije je naša pozornost nehote usmerjena na osnovni ton, ki se nahaja nekje v spodnjih tonih in bo melodijo razrešil. Manj pozornosti bomo v tej zvezi posvetili zgornjim tonom. Vzrok temu je iskati slej ko prej v tem, ker občutimo osnovni ton kot pojem umirjenosti, razrešitve, počitka. Če bi si mogli zamisliti, da bi neka melodija končala drugje kot na toniki ali trizvoku, bi bili za občutek konca opeharjeni. To dejstvo je utemeljeno delno v tradiciji, ki je tako zelo utrdila tonični zaključek, da učinkuje kot simbol, ki naznanja, da se je glasbeno odvijanje končalo. Nastanek take tradicije sloni brez dvoma v umevanju glasbenega poteka kot praznjenju energije, ki nastaja iz stanja miru in se vanj povrne, ter šele s to vrnitvijo utemeljuje konec skladbe. Povežimo sedaj rastočo vrsto tonov z občutjem kopičenja energije, pri višjih tonih je vtis napetosti v splošnem močnejši kot pri nižjih. Dejstvo izvira iz naravnih psiholoških vzrokov: pomislimo le na popuščanje govornih mišic, ki se na koncu stavka mehanično umirijo. Posledica tega je znižanje glasu. Kaj lahko si je torej razlagati, zakaj stoji dominanta, ton, okoli katerega se energija nabira, nad toniko, nad razrešnim tonom. Čeprav velja ta ugotovitev tako za cerkvene tonovske načine kot za dur ali mol, obstoji vendarle razlika med novejšimi in srednjeveškimi tonovskimi načini. Medtem ko je razmerje med toniko in dominantno v duru in molu konstantno, so ta razmerja v cerkvenih tonovskih načinih svobodnejša in dopuščajo več sprememb.

O povedanem nas prepričajo psalmodične melodije, kratke, recitativom podobne gregorijanske melodične oblike. Navezujejo se na introitus, prvi del katoliškega

mašnega petja, izvajajo pa se v doksologiji.^{1/} Spevi introita nastopajo v vseh osmih gregorijanskih tonovskih načinih, zato morajo biti tudi psalmični verzi, ki se nanje navezujejo v istih tonovskih načinih. Intonacija za vsakokratni način je s tem sama po sebi podana.

V 1. tonovskem načinu se glasi takole:



Zaključni ton, po pravilih tudi tonični ton, je kot vidimo, ton d. Ton, okoli katerega pa nabira melodija svojo "napetost" pa je a, dominanta 1. tonovskega načina. Tu je torej razdalja med toniko in dominantno ista kot v novejših tonovskih načinih - kvinta.

^{1/} Doxologia: Način vznesenega petja slavospevov na imena: Bog, Kristus, sv. Trojica i.p. /op prev/

Razmerje pa se spremeni v 2. tonovskem načinu:



Osnovni ton je podobno kot v 1. tonovskem načinu tudi tu d. Vedeti je treba, da imata plagalni in njemu ustrezni avtentični tonovski način vedno isto toniko. Dominanta je torej v tem primeru f, in ne več a, razdalja med toniko in dominantno je torej terca.

V 3. načinu



je tonika e. Melodija konča nepravilno, kar se pri recitacijskem načinu petja rado dogaja. Dominanta je c in ne h, kot bi pričakovali. Dominantno veljavo so verjetno okoli leta 1000 prenesli na ton c, bržkone zaradi disonantnega razmerja h - f /zv. kvarta, zm. kvinta/, ki občutljivemu ušesu zaradi tritona takrat ni dovoljevalo uporabe dominante na tako pomembnem mestu.

V 4. tonovskem načinu je e tonika, a pa dominanta. Prvotno je bil ton g dominanta, preložili pa so jo pozneje iz prej povedanih razlogov.



Ton f je tonika 5. tonovskega načina. Intonacija neha tu neobičajno na tonu a; dominanta je ton c.



V 6. tonovskem načinu je osnovni ton f, dominanta pa a:



V 7. tonovskem načinu je tonika g, dominanta pa d:



Osmi tonovski način ima svojo toniko na tonu g. Dominanta je c. Podobno kot v 3. tonovskem načinu je bila prvotna dominantna na tonu h, preložili pa so jo istočasno kot dominantno frigijskega tonovskega načina na ton c:



Razmerja med toniko in dominantno so torej naslednja:



Iz teh primerov bi se dalo postaviti pravilo, ki naj olajša zapomnitev omenjenega, ne da bi imelo kakršnokoli zvezo z zgodovinskim razvojem. 1. V avtentičnih tonovskih načinih stoji dominanta za kvinto višje od tonike, vendar ton h kot dominanta ne prihaja v poštev, nadomestuje jo ton c. 2. V plagalnih tonovskih načinih pa je dominanta preložena za terco pod dominantto ustreznega avtentičnega tonovskega načina. Tudi tu nadomestuje ton c kot dominanta ton h.

Poleg razmerij med toniko in dominantno pa velja upoštevati tudi pomen p e n t a t o n i k e v glasbi gregorijanskih tonovskih načinov. Pentatonska glasba pomeni slog, ki se naslanja zgolj na petstopenjsko lestvico. Zaporedje pentatonske lestvice opušča poltonski korak. Pojavlja se v dveh oblikah: c-d-f-g-a in c-d-e-g-a. Vsaka od njiju lahko uporablja enega od petih tonov za svoj začetni ton.^{1/}

Gregorijansko petje preveva v precejšnji meri

1/ Avtor navaja primer madjarske ljudske pesmi kot dokaz, da je pentatonika razširjena ne samo v vzhodni Aziji, temveč tudi v Evropi. Raziskave zadnjih 30 let pa so pokazale, da je pentatonika razširjena po vseh kontinentih, posebno pa tam, kjer je kmečka kultura nasledila pastirsko in lovsko. Tudi slovenska ljudska pesem pozna čisto pentatoniko. Ker je prevod tega dela namenjen slovenskemu glasbeniku, si dovoljujem objaviti namesto madjarskega primera transkripcijo pentatonske pesmi iz Prekmurja:

Spejvaj na-ma Ka-li-ca, ve-se-lo sr-ce naj-na.
 Kak bom na-ma spej-vo-ti — od žalo-sti ne ma-rem.

pentatonsko občutje, saj je iz pentatonike zraslo. Še celo v srednjeveških pesmih naletimo na sledi čistih linij pentatonskega sloga.

Kljub temu, da je razmerje tonika - dominanta značilno za cerkvene lestvice in se še ogiblje poltonskega postopa e - f in h - c, naletimo na posebne melodične motive, s katerimi je kaj lahko ugotoviti tonovski način.

V 1. tonovskem načinu najdemo n.pr. tale okret:

Naslednji postop je zelo značilen za 3. tonovski način:

5. tonovski način pa kaj rad uporablja tole figuro:

V teh obrazcih učinkuje tonika praviloma tako odločilno, da je z lahkoto ugotoviti tonovski način, zato tudi zaključni ton ne učinkuje kot presenečenje. Vendar pa naletimo pri gregorijanskih melodijah na zaključke, ki se obnašajo do obrazcev, značilnih za vsakokratni tonovski način, dokaj samovoljno. Kot primer navajam melodijo "Fons bonitatis". Njen osnovni ton je e in pripada torej 3. tonovskemu načinu. Njen

začetek se glasi:



Figura d - a - c igra važno vlogo, zato pričakujemo, da se bo melodija zaključila povsem naravno na tonu d. V resnici pa je njen končni ton e. Zanimiv primer nam v tem pogledu nudi ofertorij Invocavit, ki je sicer v 6. tonovskem načinu in ima svoj osnovni ton f, pa vendarle zastavi svoj začetek v tipično dorskem načinu:



Takih primerov celo v gregorijanskih melodijah ni malo. Iz njih spoznamo, kako dolgo pot je morala prehoditi ta glasba, predno se je občutek za toniko docela utrdil.

S prehodom od gregorijanskega enoglasja k večglasju srednjega veka pa pride v razvoju cerkvenih lestvic do važnega preokreta. Gregorijanski tonovski načini ohranjajo na videz svojo podobo, podlegajo pa vedno bolj močnim vplivom harmonije in končno sprejmejo obliko, ki temelji na durovem in molovem akordu. Večglasne cerkvene lestvice predstavljajo torej prehod med gregorijanskimi tonovskimi načini in dur - molovim sistemom. Čeprav so bili pri tem harmonični vplivi zelo odločilni, je vseskozi čutiti melodični princip.

Definicijo "večglasnih" tonovskih načinov bi bilo mogoče postaviti le ob upoštevanju obeh dejavnikov: melodičnega in harmoničnega.

Bistvena sprememba pa se zgodi v cerkvenih lestvicah ob prehodu k večglasju z uvajanjem poltonskega zaključka, s poltonskim sklepom med 7. in 8. stopnjo. Čeprav so gregorijanski tonovski načini poznali od vseh predznakov le nižaj, so imeli nekateri tonovski načini sami po sebi /n.pr. 5. in 6./ pod osnovnim tonom poltonsko zvezo, ki je omogočala sklepe z vodilnim tonom. Šele večglasna glasba je vzbudila smisel za uporabo takih zvez. Sklepi s celotonsko zvezo med 7. in 8. stopnjo niso več učinkovali prepričljivo;



Šele zvišana

terca a - mol trizvoka je dala močnejšo zaključno obliko. Kmalu je postala uporaba velike terce dominantnega trizvoka pravilo, ki je veljalo tudi za tiste tonovske načine, kjer takega tona ni bilo pri roki. V te namene so vpeljali različna, gregorijanskim lestvicam tuja kromatična zvišanja. Kot je bilo omenjeno, so dorski c spremenili v cis, in miksolidijski f v fis, v eolski pa so 7. stopnjo g zvišali v gis. V frigijskem tonovskem načinu so obdržali d, zvišani dis so uporabljali le v izjemnih primerih. Poleg tega so se začeli ogibati zaključnih akordov z malo terco. Vse to je pripravljalo še zvišanja dorskega f v fis, frigijskega g v gis in eolskega c v cis. V končni fazi je prišlo namesto h. Če je rastoče gibanje po stopnjah doseglo ton c, h niso zniževali v b, razen če se ga je gibanje

le dotaknilo in zavilo spet navzdol. Tudi v primerih, ko se je bilo treba ogniti disonantnim intervalom, n.pr. f - h, so uporabljali b. Če pa je težil ton f k tonu g, so ga običajno zviševali v fis. Za razumevanje teh kromatičnih alteracij in sprememb v cerkvenih modusih nasploh, si oglejmo nekaj zaključnih oblik. Navajam jih v avtentičnih tonovskih načinih, ker je razlika med plagalnimi in avtentičnimi pri večglasnem stavku komaj zaznavna, čeprav jo nekateri teoretiki trdovratno zagovarjajo.

Konec moteta "Adoramus te, Christe"

dorski

Palestrina



V četrtem taktu smo v zgornjem glasu opazili nižaj pred noto h. Palestrina ga je gotovo predpisal zaradi sestopajočega gibanja. V istem taktu je izdajatelj nadpisal nad zadnjo noto v basu še en nižaj. Splošno pravilo pravi namreč, naj se uporablja pri zgornjih obkrožujočih notah, če je le mogoče, mala zgornja sekunda. To pravilo je bilo tako zelo razširjeno, da so skladatelji nižaj pogosto opuščali, ker so predvidevali, da

ga bodo pevci pri izvajanju tako ali tako upoštevali. V četrtem in petem taktu ima tenor zvišano 7. stopnjo v cis, v zadnjem akordu je v altu zvišan f. S tem je dosežena velika terca zaključnega akorda.

Iz moteta "Domine non sum dignus"

frigijski

Ludovico Victoria



V tem tonovskem načinu so uporabljali ton b zelo redko, v "enoglasnem" frigijskem načinu ne bi bilo to nič nenavadnega. V zaključnem akordu je terca alterirana v gis, kar potegne za seboj tudi alteracijo tona f v fis, sicer bi nastal korak zvečane sekunde. Razen takih primerov srečujemo v frigijskem tonovskem načinu tudi naslednje zaključne oblike:



ali
še pogosteje:



Lidijski tonovski način obstaja pravzaprav le v „enoglasnem“ cerkvenem petju; kakor hitro je prišlo do večglasja, ni bilo mogoče oblikovati konzontanega trizvoka na 4. stopnji. Zaradi tega so spremenili ton h v b in s tem omogočili trizvok na spodnji dominantni. S tem pa se je tonovski način prelevil v jonskega na F /s stalnim nižajem, transponirani C - dur/. Ob tem je vredno omeniti, da uporablja Palestrina v "Magnificat" /Canticum Mariae V/ v 5. tonovskem načinu kadenco na a - v gregorijanski osnovi je a osnovni ton -, v 6. tonovskem načinu pa predpisuje nižaj in s tem pravzaprav obide lidijski značaj lestvice.

Iz moteta "Lapidabant Stephanum"

Miksolidijski

Palestrina

Palestrina uporabi med 2. in 3. taktom sklep z vodilnim tonom, v predzadnjem taktu pa postop IV - I, plagalno kadenco, kot jo je imenovalo 19. stoletje. Ta oblika zaključkov je bila zelo priljubljena v vseh to-

novskih načinih.^{1/}

Pozornost vzbuja pogostna uporaba tona b v miksolidijskem načinu, kar ustvarja nihajoč, med duro in molom lebdeč učinek. Taki so zaključni takti "Benedicta" iz Palestrinove maše "Dies sanctificatus":

Z zlitjem avtentičnih in plagalnih lestvic so cerkveni tonovski načini utrpeli številčno škodo. V polifoniji sta jo izravnala eolski in jonski način, katerih uradna gregorijanska teorija še ne pozna.

^{1/} Zanimivo je, da se je plagalna kadenca udomačila tudi v slovenski ljudski pesmi. Malodane vse koroške in gornjesavske 4 in 5 glasne pesmi končujejo z njo. N. pr.

3 Se že svi-ta bo den, daj mi črev-lje, da grem

Čeprav so ju v praksi že davno uporabljali, ju je teorija priznala šele v 16. stoletju. Prvi, ki ju je priznal kot zakonita člana v družini ostalih modusov, je bil Švicar Glareanus. Leta 1547 je izdal svoje znamenito delo "Dodekachordon", v katerem skuša dokazati, da obstaja 12 tonovskih načinov in ne le osem, kot je doslej trdila teorija. K osmim je prištel še naslednje:

9. eolskega



10. hipoeolskega



11. jonskega



12. hipojonskega



Oblike teh štirih tonovskih načinov se namreč ujemajo s prakso večglasja 16. stoletja in so čedalje bolj izpodrivale prejšnje tonovske načine ter s tem uvajale nehote dur in mol. Primer za eolsko zaključno obliko:

Iz moteta "Hic est vere martyr"

Palestrina



Nižaj pred h bi bil v eolski sicer možen,
čeprav komaj uporabljiv.

Iz maše "Ave Regina coelorum"

Jonski

Palestrina



Jonski tonovski način uporablja nižaj pred h pogosteje in v značilni obliki, kot kaže primer iz istega dela:

Iz tega sledi, da je večglasje 16. stoletja uporabljalo le pet tonovskih načinov /lidijski je namreč prešel v jonskega/:

dorskega
frigijskega
miksolidijskega
eolskega
jonskega

Vse te originalne tonovske načine so transponirali za kvarto višje, pri tem pa je bilo treba predpisati na začetku skladbe nižaj, edini stalni predznak, ki je bil takrat v rabi. Tako dobimo naslednje lestvice:

dorsko transponirano:

frigijsko " :

miksolidijsko " :

eolsko " :

jonsko " :

Te transpozicije so bile v 16. stoletju zelo pogosto v rabi, z njimi so skladatelji dosegli ustrezno zvočnost in pevno lego.

Če si hočemo pojasniti bistveno razliko med "večglasnimi" lestvicami in duro ali molom, se moramo posvetiti predvsem problemu vodilnega tona. Moderno uho, navajeno na polton med 7. in 8. stopnjo, občuti kot poseben mik, ko posluša na tem mestu v cerkvenih lestvicah zdaj celotonske zdaj poltonske zveze. Svoboda, melodično utemeljena uporaba nižaja in alterirana terca pri nekaterih akordih pospešujeta harmonično pestrost, ki učinkuje osvežujoče in nevsakdanje.

Vsak cerkveni modus razpolaga s številnejšimi zvočnimi možnostmi kot durove ali molove skale. Pri-merjajmo n.pr. dorskega z d - molom, - oba imata precej enakih tonov - in spoznali bomo, da ima dorski tonovski način na prvi stopnji lestvice dva trizvoka /D - dur in d - mol/, medtem ko ima d mol le enega. Tudi na drugi stopnji sta v cerkvenem modusu na voljo dve možnosti, itd.



Dorski modus razpolaga torej z nič manj kot šestimi čistimi trizvoki - najdragocenejšimi zvočnimi oblikami: D - dur, e - mol, F - dur, G - dur, a - mol in C - dur.

Velikemu bogastvu, s katerim razpolaga vsak posamezen modus na svojem področju, se pridruži še ostalo število tonovskih načinov. Novejša glasba pozna le dva: dur in mol, ki ju je sicer mogoče transponirati na vseh stopnjah kromatične skale, obdržita pa pri tem isto tonsko zaporedje. Staro večglasje razpolaga s petimi načini, od katerih pa ima vsak svoj osebni značaj.

Če je potemtakem novejša glasba v tem pogledu siromašnejša, pa je zato bogatejša z modulacijskimi možnostmi. Vprašljivo je, ali smemo tudi v okviru cerkvenih lestvic govoriti o modulaciji. Spreminjanje stalnih predznakov na začetkih skladb je bilo polifoniji 16. stoletja tuje, ker prehajanja iz transponiranih v netransponirane tonovske načine, in obratno, ni bilo. Kontrastni učinek med transpozicijami, kot ga pozna novejša glasba, ji je bil neznan, čeprav ji moramo priznati določeno težnjo k menjavam. Ker bi bilo utrudljivo in neumetniško, če bi se v isti skladbi ponavljale zaključne oblike, so stremeli k čim pestrejši uporabi različnih kadenc, čemur dandanes pravimo "odmik od tonalitete". Pojav ne pomeni modulacije, se pravi, prelaganja tonične teže v nove akorde, temveč hoče z bežnimi obhodi na področja drugih tonovskih načinov osvežiti občutek za osnovno tonaliteto.

Vsaka "večglasna" cerkvena lestvica pa kaže nagnenje do teh odmikov na svoj način. Načelno bi se

dalo kadencirati na poljubnih stopnjah skale, vendar se posebnosti kažejo v tem, kako in kdaj, in katerim kadencem dajejo določeni modusi prednost in katere zamenjajo. Tako zaključuje n.pr. dorski - poleg tonike seveda - najraje na dominantni - a. Spodnja dominantna igra v dorskem modusu manjšo vlogo. Prednost imajo vse-kakor kadence na 3. stopnji - f. Tudi sklep na c je manj uporabljiv, medtem ko sklep na e ne prihaja v poštev.

V frigijskem modusu ima poleg tona e prednost ton a kot kadenčni ton, tudi zaključni sklepi na g so izredno priljubljeni. Razen tega so uporabljali kadence na d /z malo ali veliko terco/ in na c. Redkeje pride do kadenc na f. V miksolidijskem modusu so zelo priljubljeni sklepi na d in c, ton a je manj uporabljiv, f in e pa sta silno redka.

V eolskem dajejo očitno prednost spodnji dominantanti /dorski/ pred dominantno e, zaključkov na e skoroda ne zasledimo. Poleg teh so radi uporabljali sklepe na c, g in f. Jonski modus daje prednost svoji dominantni g. Prav tako so v rabi kadence na d in a, sklepi na e in f pa so redki.

	Uporabljivi sklepi	Manj uporabljivi	Redki
Dorska	d,a,f	g,c	e
Frigijska	e,a,g	d,c	f
Miksolidijska	g,d,c	a	f,e
Eolska	a,d,c	g,f	e
Jonska	c,g,a	d	f,e

Iz navedenega torej spoznamo, da se "večglasni" cerkveni modusi ne prilegajo niti gregorijanski glasbi niti dur-molovem sistemu, temveč da živijo svoje lastno življenje. Pravzaprav bi bili pričakovali, da bo dominanta gregorijanskega frigijskega modusa na tonu c prevzela tudi v večglasnem frigijskem modusu vodilno vlogo kadenčnega tona. Navzlic predvidevanju prevzame to vlogo ton a. Prav tako zmotno bi bilo presojanje modusov s stališča dura in mola: tonika, dominanta, subdominanta in paralelne tonalitete se v modusih niso razvijale v harmonično pojmovane stopnje. V dorskem in jonskem subdominanta še zdaleč ne doseže pričakovane veljave: frigijskemu modusu se dominanta izneveri, prav tako je miksolidijskemu tuj medianten tonovski način.

Za vse cerkvene lestvice bi mogli postaviti splošno pravilo, da je dominanta /zgornja kvinta tonike/ poleg tonike glavni kadenčni ton. Tam, kjer dominantnega akorda ne moremo oblikovati zaradi zmanjšane kvinte /to je n.pr. na tonu h/, prevzame to funkcijo subdominanta, pa čeprav nima iste vloge kot v novejših tonovskih načinih.

Za cerkvene tonovske načine je predvsem značilno, da se odlikujejo prej z bogatimi možnostmi kot pa z doslednostjo. Prav to nedoslednost, ki jo srečujemo tudi sicer na drugih področjih srednjeveške glasbe, pa občuti dandanašnji človek kot posebno draž: kot izraz prisrčne, podzavedne naravnosti in nezavrtega doživljanja glasbe.

Večglasje Palestrinovega sloga temelji v bistvu na istočasnem odvijanju melodičnih linij, njihova podlaga so melodije.

Te melodije se v marsičem razlikujejo od pojmov, ki jih v novejšem času /za 18. in 19. stoletje/ povezujemo z besedo melodija. Ravnanje z intervali je tu neprimerno bolj enostavno in strožje - ogiblje se vsakršne kromatike kakor tudi disonantnih zvokov -, njen odnos do ritmično - metričnega je zato manj enostranski. V nasprotju s poetično ritmiko 18. in 19. stoletja /posebno dunajskega klasicizma/ in njeno natanko odmerjeno simetrijo /njen gradbeni material sestoji v glavnem iz 2 - 4 taktnih skupin/, ki učinkuje v skrajni doslednosti neprebavljivo konvencionalno in malomeščansko, se giblje Palestrinova glasba v svobodnih prozaičnih ritmih.

Njeno vodenje glasov izdaja močno notranjo skladnost in v pravem pomenu besede razumevanje za organičnost. Odklanja vse, kar je oglato ter ceni, kar se odvijata svobodno in prirodno. Ogiblje se močnih in pretiranih akcentov in neposrednih nasprotij vseh vrst, razodeva se vedno v nenavadno preprostih in plemenitih melodijah, ki učinkujejo na prvi pogled morda enolično, v njih pa kmalu spoznamo bogato niansiran izraz preudarne kulture.

Tudi za Palestrinovo glasbo velja definicija, ki jo je izrekel slavni italijanski renesančni arhitekt Leone Battista Alberti: Lepota je soglasje, harmonija med različnimi podrobnostmi, ki ne dovoljuje, da bi bilo nekaj izpuščenega ali dodanega ne da bi celota utrpela škodo. To je stališče visoke renesanse, pod njenim vplivom je bil tudi smisel za oblikovanje, ki ga kaže Palestrino-

va glasba. V nasprotju s čisto fantastičnim, v daljavi blodečim srednjim vekom, se drži Palestrinov slog tega načela: Nobene note preveč, nobene premalo. Vse posameznosti naj se v popolni neskaljeni harmoniji srečujejo in strnejo kljub svoji osebni samostojnosti v višjo celoto. Zahteva absolutno, popolno, neokrnjeno ravnotežje med posameznostmi, en trenutek ne sme biti na račun drugega privzdignjen, vse naj se odvija igranje lahkotno in harmonično. Oglejmo si tedaj eno Palestrininih melodij: Predlagam začetek zgornjega glasu iz 5. glasnega ofertorija: Ave Maria.

The image shows a musical score for the beginning of the Ave Maria. It consists of three staves of music. The first staff has the lyrics 'A VE MA RI A A VE MA RI' underneath. The second staff has 'A A' underneath. The third staff has 'VE MA RI A' underneath. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is simple and melodic, with a clear rhythmic pattern.

Tekst sestavlja trikratna ponovitev Ave Maria. Ta 15 taktov dolga melodija se od prvega do poslednjega tona ujema v skladnosti. Nemogoče bi bilo, če se izrazim v podobi, zasadijo noževno konico med dva tona: v neprekinjeni organski strnjjenosti se vrstijo deli drug za drugim. O natančni simetrični sestavi skupin ni govora: če bi hoteli računati, bi se izkazalo, da prvi tretjini teksta pripadeta 2 in 3/4 takta, drugi tretjini 5 in 3/4 taktov in poslednji 6 in 1/2 takta.

Sekvenc pravzaprav ni. Palestrina jih sploh zelo redko uporablja /največ v zgodnjih delih/, saj bi

s preobtežbo enega določenega motiva podrl ravnovesje.

Potek zgorajje melodije ustvarja krivuljo, ki začne razmeroma visoko s tonom e, skoči navzdol na a in se ponovno vzpne na e ter se odtod /preko f/ zopet polagoma spušča. V sedmem taktu se obrne navzgor in doseže v osmem taktu svojo najnižjo točko /f/, stopa precej strmo do svoje kulminacije g /11 takt/ in se nato spusti končno po majhnem obratu /12 - 13 takt/ do zaključnega tona a. Kot je razvidno, je melodija zanesljivo obvladana in dobro odtentana. Kot je pri Palestrini običajno, sta si gibanja navzgor in navzdol v ravnovesju. Bach rad začne svoje krivulje v nižini in jih v naraščajoči napečnosti pelje do kulminacijske točke, in ko jo doseže, jo v strmem skoku navzdol skoroda eksplozivno pretrga. Tu pa je nastop daleč najvažnejši in najširše obdelani del. Nasprotje temu, za Bacha tako značilnemu tipu krivulje, srečujemo v gregorijanskem petju: tam se melodija hitro in lahkotno vzpne in nato podobno ptičjemu letu, počasi lebdeč skoroda neopazno pada. Srednji tip med obema nasprotjema je melodična forma Palestrinovega časa, ki se sklada z vsemi težnjami po ravnovesju in harmoničnem miru.

Ko si ogledujemo gornjo melodijo, opazimo, da stopenjski postopi prevladujejo. Od večjih intervalov imamo na začetku le kvinto /tako navzgor, kakor navzdol/ in skok kvarte navzgor v devetem taktu. Sicer srečujemo le terčne postope navzgor in navzdol. Prednost, ki jo uživajo postopi v sekundah je za Palestrinovo melodijo /kakor tudi za gregorijansko petje/ izredno značilno. Seveda bi melodija, ki bi se gibala le v sekundah in tercah učinkovala topo in uspavajoče, bila bi nestvor. Medtem ko se zadovoljuje gregorijansko petje običajno z velikimi in malimi sekundami, čistimi kvartami in čistimi kvintami, je uporaba naslednjih intervalov v Palestrinovem slogu melodane pravilo.

Navzgor in navzdol					Samo navzgor
velike in male sekunde	velike in male terce	čiste kvarte	čiste kvinte	čiste oktave	mala sekata

Vidimo torej, da so zvečani in zmanjšani intervali izključeni. Prav tako se Palestrinova melodija praviloma ogiblje veliki seksti in septimi, kakor vsem intervalom, ki prekoračijo oktavo. Poslednji sploh ne prihajajo v poštev. Tudi kromatični poltonski postop /mali sekundni postop, ki nastane v prehodu od tona do svojega kromatičnega zvišanja ali znižanja, n.pr. c-cis ali h-b/, so temu slogu tuji. Opazili bomo tudi, da so večji intervali predmet posebnega načina uporabe, s tem da se z nadaljnjimi postopni po stopnjah "izravnavaajo". Skok v kvinto na začetku melodije bo n.pr. v naslednjih taktih izravnani, prav tako /precej pozno/ skok kvarte v devetem taktu itd. Kakor je s tem podana norma, da se skoki z nadaljnjim stopenjskim potekom, ali - kar je večkrat uporabljeno - s skoki v nasprotni smeri izravnavaajo, se mnogokrat zgodi, da se gibanja po stopnjah in skoki v isto smer med seboj razrešujejo /bodisi, da pride do skoka po nadaljnjem stopenjskem postopu, ali da enemu skoku sledi drugi v isto smer/. Preveč bi zoževali meje, kot navajajo nekateri učbeniki kontrapunkta, če bi prepovedovali zaporednost dveh istosmernih skokov. Strogo so prepovedani le skoki v četrtrinkah. Bolj posrečeno definiramo prakso Palestrinovega sloga, če si pravila določimo takole:

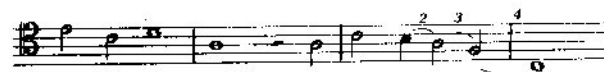
1/ Pri gibanju navzgor stojijo večji intervali najboljše na začetku melodične krivulje, veliki koraki naj gredo pred malimi. N.pr. v uvodnem tematu iz Palestrinovega 4 glasnega moteta "Ad te levavi oculos"



ali v motetu "Surge propera"



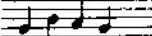
2/ V gibanju navzdol postavljamo s posebno skrbjo male intervale pred velike. N.pr. v naslednjih taktih iz Palestrinovega ofertorija "Dextera Domini"



Če se giblje nadaljni potek v večjih notnih vrednostih /v celinkah in polovinkah/, velja to pravilo le kot tendenca, ki pa je ne kaže prezirati. Za primer gibanja v četrtrinkah pa je veljavnost teh pravil bolj obvezna, ne nanaša pa se na vrstni red intervalov. Vsi melodični zakoni Palestrinovega sloga bodo četrtrinke najstrože obravnavali, ker je v njih najbolj intenzivno izražena melodična zveza, medtem ko jo naraščajoči razmak med toni vse bolj zabrisuje.

Eden glavnih melodičnih zakonov Palestrinovega sloga svari pred skoki navzgor na poudarjenih notnih vrednostih. Tudi to pravilo zadeva le četrtrinke, za celinke je brez pomena, pa tudi pri postopih v polovinkah ga ne upoštevamo, kljub temu, da je taka tendenca povsem očitna. Za četrtrinke, kot rečeno, ostaja pravilo brezpogojno v veljavi. Če so naslednji okreti v Palestrinovih

melodijah najgolj v rabi,  je njihov obrat

 tako redek, da ga lahko označujemo kot

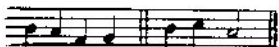
slogovno tuj element. Če se želimo kretati v okviru norm sloga, potem ne uporabljajmo skokov od poudarjenih četr- tink navzgor, skoki navzdol pa so povsem korektni. Na- slednji ornamenti, izbrani iz Palestrinovih del, kjer jih več ali manj srečujemo, naj bi potrdili pravkar povedano:




Prav tako moremo skočiti /kot je razvidno iz zgoraj na- vedenih primerov/ iz nepoudarjenih četrtnik navzgor:



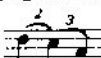
Tu je možen vsekakor tudi skok navzdol, - toda le terčni:



Iz predhodnega sledi, da obstajajo med obravnavanjem in- tervalov v Palestrinovem slogu in med gregorijanskim pet- jem odločilne razlike. Medtem ko je gregorijanska bogata s pentatonskimi okreti, kot je n.pr. naslednji,

kot je n.pr. naslednji, 

ali  se Palestrinov slog ogiba takšnih figur,

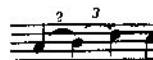
saj bi bil vrstni red intervalov v nasprotju z njegovimi načeli. Lahko je razumeti, da je naslednji okret 

/priljubljena "cambiata" figura/ bolj v rabi kot tale

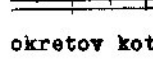


in da je obrat cambiate /ki je v večjih not-

nih vrednostih uporabna/ v četrtnikah nepriljubljen



Prav tako je umljivo, da se moramo ogibati





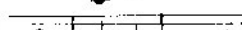
okretov kot  ali  Naslednja

figura  je uporabna, toda le s pogojem,

da sledi najnižjemu tonu njena višja sekunda /Obersekunde/. Če bi sledila namesto nje spodnja sekunda /Untersekunde/ bi bil večji interval /v gibanju navzdol/ pred manjšim. Večji skoki kot terce so neuporabni, čeprav si intervali korektno sledijo. Primeri take vrste so temu slogu tuji:



Prav tako slabo si sledijo skoki v poteku četrtnik v isto

smer. N. pr.




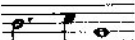

Pač pa si lahko zelo dobro sledita /tudi v gibanju četrtnik/ dva neposredna skoka v nasprotno smer. Naslednja zaključna oblika sodi k najbolj priljubljenim figuram /z vso pravico, saj je tenkočutno odtehtana/:




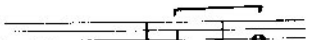
Skoki navzgor, ki sledijo sestopajočemu gibanju v četrtnikah, so pogosto uporabljeni, učinkujejo pa naj- bolje, če skočimo po /največ/ treh zaporednih četrtnikah

na nepoudarjeno polovinko:  manj pri-
ročljiv pa je tak okret: 

Najbolje skočimo v takih primerih na naslednjo navezujočo
se polovinko: 


Tu je treba pripomniti, da so take figure, ki
jih s pridom uporabljamo pogoste, kadar je skok navzgor
dosežen po poteku od zgoraj pripeljane četrтинke, medtem
ko je obrat /po poteku od spodaj vpeljane četrтинke s sko-
kom navzdol/, zelo redek. Okret kot n. pr. 
pogosto srečujemo, čeprav ne tako pogosto kot njegov obrat,
medtem ko so taki  ali  popolnoma
izključeni.

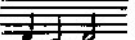


V Palestrinovi glasbi moremo v splošnem kaj lah-
ko dokazati razliko med obravnavanjem poteka dvigajočih
in padajočih intervalov. Lahko trdimo, da so skoki navzgor
dosti bolj izravnani ali izpolnjeni kot skoki navzdol. Med-
tem ko so okreti kot n. pr. 

v polovinkah zelo pogosti, se pojavljajo obrati kot ta-le
zelo redko:  Večjemu skoku navzdol

odgovori često drug skok navzgor /seveda v nasprotni sme-
ri/ velikemu skoku navzgor pa sledi običajno vrsta padajo-
čih postopov. Ton, ki ga dosežemo v skoku, je v prvem pri-
meru "najgloblji" ton /Tiefton/, v drugem pa "najvišji"
/Hochton/. Izgleda, da dojema poslušavec skok navzgor
z večjo pazljivostjo kakor skoke navzdol. Vsled tega je
treba skrbeti, da učinke pri skokih navzgor ublažimo z
manj energičnimi značilnimi intervali, skokom navzdol pa,

sme slediti drug skok v obratno smer, saj učinkujejo manj
prodorno in ne zahtevajo kakršnekoli "ublažitve". Pri
četrтинkah je stopenjska, ali bolje rečeno, po stopnjah
se gibajoča oblika najbolj uporabna. Dogaja pa se, da
pride pri poteku po stopnjah do tkzv. "kroženja" /drehen/,

ki najde svoj izhod v izhodiščnem tonu. N. pr. 

ali  Obe figuri sta enako uporabljivi kot nam
kaže primer. Če pa je nota, do katere pridemo z menjalno
zgorajo ali spodnjo sekundo, četrтинka, nastane vsled te-
ga razcepljenost. Medtem ko je menjalna nota s spodnjo
sekundo popolnoma uporabna,  spada menjalna
nota z zgornjo sekundo med največje redkosti Palestrino-
vega sloga:  Najbrž so prvo četrтинko enačili

s tretjo in zaradi tega občutili "kroženje" zgornje me-
njalne note okrog izhodiščnega tona kot vsebinski ništrc.
Berardi /17. stol./ je mnenja, da so take menjalne note
prepovedane posebno v primerih, kjer lega drugega glasu
privede oba glasova do sozvočja.



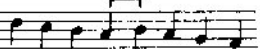


Za Palestrinov slog naj velja pravilo, po katerem naj zgornja menjalna sekunda uvede polovinko, nikakor pa ne četrtinke. To pravilo ostane v veljavi tudi takrat, ko

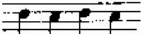
gre za 2. in 4. četrtniko. 

Take figure prihajajo mnogokrat v poštev. Naslednji primer pa bi bil za Palestrino tako redek, da ga moremo


označiti kot neuporabnega:  medtem

ko njen obrat stalno srečujemo: 

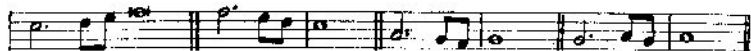
Prav tako moremo najti posamič pri Palestrini figure ta-

ke vrste:  na njihove obrate pa ne naletimo

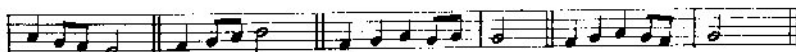
niti pri drugih skladateljih zgodnjega 16. stoletja niti

pri Palestrini. N. pr. 

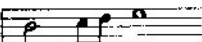

Osminke so v 16. stoletju uporabljali vedno v skupinah po dve, in sicer kot menjalne ali prehajalne:



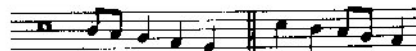
Kvartni interval se more potemtakem izpolniti z dvema osminkama. Ni potrebno, da je predstoječa nota vedno punktirana polovinka, tudi četrtnike so dovoljene, prav tako so lahko tudi drugi intervali izpolnjeni ali "obkroženi" z osminkami:



Kroženja so prav tako možna, toda le z menjalno noto spodnje sekunde. Dvema zapored si sledečima osminkama naj sledi sekundni postop v isti smeri naprej, nikakor pa naj ne bo druga osminka zgornja menjalna nota k naslednji polovinki ali celinki. ^{x/}

uporabljivo:  toda ne: 

Biti si moramo na jasnem, da smejo osminke nastopiti le na nepoudarjenih četrtninskih dobah. Okreti, kjer bi osminke nastopile po noti večje vrednosti ali na poudarjenih dobah so nesprejemljivi:



Posvetimo zopet našo pozornost melodiji, ki je bila izhodišče našemu razmotrivanju. V vseh dosedanjih primerih nismo omenili ponavljanj istega tona. To je bil zgolj slučaj. Ponavljanje istega tona je v melodijah Palestrine vsakdanji dogodek, posebno v daljših notnih vrednostih, kakor brevis, celinkah in polovinkah. V takih

^{x/} Da si pravila ne bi napak razlagali, si dovoljujem dopolnilo: gre za osminke, ki jim predstoječa nota že nakazuje smer gibanja. Če sta se razvil iz intervala pod njima, in hitita navzgor, naj pristaneta v intervalu nad njima. Isto velja za nasprotno smer. Kadar pa predstavljata osminki le opis četrtnike, je dovoljena tudi zgornja menjalna nota. /op.prev./

primerih je ponavljanje zvezano s tekstno predlogo. S tem, da se pejejo različni zlogi na istem tonu, se ton pač sam po sebi deli. N.pr.

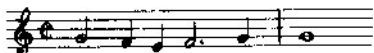


DO NA MI NO BIS

Kar zadeva četrтинke /če si stojijo druga za drugo kot polovične časovne enote/, ki običajno niso nosilke zlogov, pozna glasba Palestrine le eno obliko tonskega ponavljanja: to je portamentov v smeri navzdol. Kako je uporabljen, nam kaže primer naše izhodiščne melodije v 7. in 13. taktu. Praviloma stoji pred sinkopirano noto /kakor v 13. taktu/, pojavi pa se tudi takrat, kadar naslednja nota ni sinkopirana. N.pr.



Portamenti se smejo uporabljati le na nepoudarjenih taktovih četrтинkah in pred nepoudarjeno polovinko ter v stopenjaki postopu navzdol. Pri italijanskih skladateljih v začetku 16. stoletja in pri njihovih nizozemskih sodobnikih, opazimo v nasprotju s tem tudi portamente v smeri navzgor:



Tudi portamenti s spodnjo terco so bili tam zelo v rabi, posebno pri Josquinu de Prez-u, ki ga po takih okretih kaj lahko spoznamo.



STA BAT MA TER DO LO RO SA

Stremljenje po harmonični umirjenosti melodije ne privede Palestrinovo melodijo nikdar do dolgočasne togosti ali zastoja. Nasprotno, navdaja jo posebna, čeprav do skrajnih meja obvladana svežina, v vodenju glasov je krepka, ter se ogiblje vsakršnega "lepljenja" in notnih

ponavljanj. Posebej skrbi, da ne bi bil učinek najvišjega tona v melodičnih kulminacijskih točkah s ponavljanjem tega tona zmanjšan, saj bi kulminacija s tem izgubila na moči. V pričujoči melodiji opazimo, da je najvišji ton g /v 11 taktu/ le enkrat uporabljen in da ostali viški ne prekoračujejo tona f. Potrebno je omeniti, da kulminacijski višek ne učinkuje rezko in čezmerno poudarjeno, čeprav nastopi sveže in v vsej svoji veljavi. Tu se nam kaže Palestrina v svoji najodličnejši, pristni in slogovno čisti obliki. Kot nasprotje tega se pojavljajo po njem posnemavci, ki so ga napak ali le napol razumeli. Vsakdo, ki ima vsaj malo občutka za bistveno in odločilno prvine Palestrinega sloga bo ob naslednji temi iz moteta J.J. Fuxa /takoimenovanega "Palestrino 18. stoletja/ postal oprezen.



AD TE DO MI NE LÉ VA - -

Čeprav se dozdevno vse odvija v najboljšem soglasju s pravili Palestrinovega sloga in kljub temu, da imamo tu opraviti z izvrstno in lepo melodijo, se ne moremo ubraniti splošnega vtisa, da gre za medel, modernosentimentalen, velikemu stilu bistveno tuj namaz. Ta vtis ne temelji le na intervalnih zaporedjih. Enaka gibanja, ki uvajajo melodijo, srečamo /v istem vrstnem redu/ v eni izmed prej navedenih tematov iz Palestrinovega moteta: Surge propera. Ritem je tu tisti odločilni dejavnik: spremenimo Fuxovo temo v ritmičnem pogledu:



in takoj smo slogu Palestrine že bliže. Neposrečen učinek Fuxovega primera bi se dal takole razložiti: tema doseže v prvem zamahu svoj najvišji ton b s premočnim poudarkom, saj je ritem $d. \dot{d} \dot{d}$, ki že sam po sebi prvi ton krepko

podčrtuje /bržkone, ker se na račun naslednjih tonov pre-
več razšopiri/, postavljen v takšni obliki, da se nam rit-
mično že tako močno izpostavljena najvišja nota predstavi
tudi kot melodično najvišji ton b. Na začetku 3. takta se
situacija še bolj zaostri: ritmičnemu in melodičnemu
akcentu se pridruži še tretji, na prejšnji višek spominja-
joči akcent na najvišjem tonu d. /Motiv iz 2. takta doživi
tu svojo ponovitev in s tem še bolj opozori nase, ter
učinkuje vsled višje lege še bolj vsiljivo./ Ta poslednji
najvišji ton je v določenem pomenu s tem "privit" na 3.
potenco in učinkuje zaradi tega trikratnega poudarka kot
napeto jekleno rezilo, - učinek, ki je po svoji ostrini
in veselju do akcentuiranja, uglajeni in prirodni liniji
Palestrinove glasbe popolnoma tuj. Iz te majhne primerjave,
bo razvidno, kakšno odločilno vlogo igra ritem v glas-
bi Palestrine in kako oprezno in skrbno se je treba ogiba-
ti poudarjanju viškov, skratka vsemu, kar utegne učinko-
vati surovo in vsiljivo. Primerjava s človeško govorico
mi je tu blizu. Na tem mestu bi rad postregel s citatom
iz "Fonetike" danskega filologa Otta Jespersen-a: "Govor-
ico divjakov označujejo veliki, neobvladani tonski pre-
hodi, civilizacija pa nadene izrazom strasti v kretanjah
in govoru dušilce. Vljudnost zahteva, da ne uporabljamo
surovih sredstev, kadar hočemo opozarjati nase. Fino obru-
šeni okus se kaže tudi v ljubezni do majhnih izraznih
odtenkov, iz katerih bi zunanji opazovalec utegnil razbra-
ti le sivo enoličnost."

Sveda ne bi rad trdil, da bodi melodija kar
najbolj žametasta in dušena, če se hoče približati vzoru
Palestrinovega sloga. Nasprotno: nikoli ni dovolj življen-
ska in zgovorna. Tej zahtevi kar najbolj pravično ustre-
žemo, če mojstrsko obvladamo predvsem en odtenek - rekel
bi mu - "melodični piano". Kot ne zmore izražati resnič-
ne moči orkester, ki igra nenehno le fortissimo, tako
tudi nebrzdane melodije ne zmorejo izraziti resničnih

čustev. Podobno kot na drugih področjih, doseže tudi tu
pristen in globok izraz le tisti, ki razume umetnost
obvladovanja.

4 . S O Z V O Č J A

Čeprav je temeljila glasba 16. stoletja na me-
lodičnih linijah, bi bilo napak misliti, da ni posvečala
dovolj pozornosti akordiki, melodiki nasproti postavljeni
dimenziji.

Smemo pa vsekakor trditi, da se je harmonija
bolj zanimala za učinek poteka melodičnih linij, kakor
pa da bi bila sama sebi namen. Iz težnje, da bi zmogli
poteku sočasnih različnih melodij neprisiljeno slediti,
je nastala zahteva po jasnih in lepih akordih. V cvetočem
16. stoletju se rojeva namreč občutek za polno in samo-
stojno blagoglasje v harmoniji. Že Zarlino uči v svojem
delu "Istitutioni harmoniche" /1558/, naj stoje terce in
kvinte /ali sekate/ po možnosti nad basovskim tonom.
Artusi gre še dlje in predlaga, naj bi v tonskem stavku
z več kot dvema glasovoma uporabljali le popolne trozvoke,
ker s tem doseže - kot sam pravi - "la ricchezza dell'Har-
monia". Ta smisel za harmonično bogastvo je nedvomno
globoko in odločilno posegel v glasbeni razvoj. Ko pre-
gledujemo literaturo nizozemskih skladateljev 15. sto-
letja in zgodnjega 16. stoletja tja do Palestrine, opazimo,
kako število nepopolnih in praznih zvokov nepretrgoma
pada, ob tem pa se bogastvo sozvočij s tercami in sek-
stami vse bolj veča. Pri Palestrini opazimo, - če ne
upoštevamo nekaj izjem, kjer se melodija podreja harmo-
niji - genialno razmerje med melodičnim in harmoničnim

elementom.

Načelo, po katerem so se ogibali robotim in nejasnim učinkom, kot se nam kaže v Palestrinovi melodiki, se je preneslo tudi na področje sozvočja. Disonance nastopajo na mestih, kjer ne učinkujejo vsiljivo, zanje veljajo torej strožja pravila. Glede na njih uporabo jih razvrščamo po treh glavnih vidikih v:

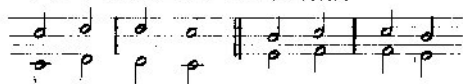
- 1/ prehajalne disonance,
- 2/ disonance z zadržki in v

3/ menjalne disonance, ki se pojavijo stopnjama na nepoudarjenih taktovih dobah in se vračajo v ton, iz katerega so izšle/.

K disonancam štejemo poleg vseh zvečanih in zmanjšanih intervalov tudi sekunde, kvarte, septime, none itd. Kvarta zavzema med njimi posebno mesto. Niha med disonanco in konzonanco in jo moremo - v posebnih okoliščinah, ki jih bomo kasneje obravnavali, - šteti med konzonanco. To velja tudi za vsa druga "mehko" disonantna sozvočja, kakor sta zmanjšani in zvečani kvarti ali kvinti.

Po starem običaju so tudi v 16. stoletju uvrščali konzonance med popolne in nepopolne. Popolne konzonance so prima, kvinta, oktava, duodecima itd.; nepolne pa terca, seksta, decima itd. Na začetku in koncu skladbe dajemo prednost popolni pred nepopolno konzonanco.

Eno teoretičnih pravil 16. stoletja prepoveduje zvezo dveh popolnih konzonanc. Z drugimi besedami: paralelne oktave in kvinte niso dopustne:



Tu je potrebno dopolnilo: pravilo velja le za - rekli bi jim - "paralele na papirju", kajti če jih obidemo s križanjem glasov, zgubi to pravilo svojo veljavo, pa čeprav take paralele tudi s sluhom zaznavamo. Zelo dober primer o pravkar povedanem nam posreduje odlomek

iz Credo Palestrinove štiriglasne maše "In Te Domine speravi", ki bi na klavirju takole zvenel:



na papirju pa ne kaže paralelizmov, ker je takole notiran:



Paralelne kvinte so z obojestranskim križanjem zgornjega glasu s tem razveljavljene. Tu ne gre za obravnavo problema "pro forma" kakor bi se morda mislilo, nasprotno, gre za globlje razumevanje bistvenega v pravilu: barva različnih glasov namreč omogoča razlikovati posamezne melodije, s tem je jasno in umljivo, da si kvinte ne slede v vzporednem gibanju.

Med slabosti glasbenega stavka tega sloga bi šteli tudi zaporedje dveh ali treh vzporednih kvart. Edino izjemo predstavlja primer, ki bi ga lahko z modernjšim izrazom imenovali vrsto vzporednih sekstakordov.



Okreti take vrste pa so Palestrinovemu slogu tuji:



Pri francosko - burgundskih skladateljih 15. stoletja pa srečujemo take učinke pogosteje; tem mojstrom

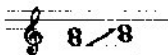
najbolj priljubljene končnice izgledajo takole:



Šestnajsto stoletje pa spremeni take kadence takole:



Tudi z velikimi tercami je treba ravnati previdno. Pri vzporednem gibanju dveh glasov v tercah, sledi v večini primerov veliki terci mala ali obratno. Dve vzporedni veliki terci vzbujata vtis tritona, saj napravi spodnji glas postop velike sekunde.



Pri tem bi ravnali prestrogo, če bi sosledje dveh velikih terc povsem prepovedovali. Sam Palestrina uporablja pogosto sosledje dveh, celo treh velikih terc. Primer je iz Glorie štiriglasne maše "Lauda Sion", kjer zvenita tritonalno le zadnji dve terci:



Tako imenovane prikrite kvinte in oktave se pojavljajo zelo redko v Palestrinovem dvoglasju, pa še takrat le v zvezi z imitacijo. Primer iz Palestrinovega Moteta "In diebus illis":



Taka mesta najdemo - celo v dvoglasnem stavku - tudi takrat, ko jih ne povzročijo imitacije. Za take primere pa je značilno, da se eden od glasov premika stopnjema. N.pr. naslednje mesto iz litanij:



Zelo redko se zgodi, da skočita v dvoglasnem stavku oba glasova v istosmernem postopu v kvinto ali oktavo. V splošnem tudi ni dobro, če skočita dva glasova, od katerih ni nobeden srednji glas, v isto smer.

Kar je bilo doslej o harmoniki Palestrinovega sloga povedanega, bi se dalo takole povzeti: čeprav jo obvladuje v določeni meri akordično občutje, se kaže v vsej lepoti šele v zvezi z melodiko. Kakor se nam melodija, omenjena v prejšnjem poglavju /iz Palestrinovega ofertorija "Ave Maria"/, ne pokaže kljub samostojni lepoti v svoji polni veljavi, dokler stoji sama zase /v nasprotju z večino novejših melodij si to lahko privoščim/. Še tako lep in sam po sebi logičen potek gibanja, ki ga v tej skladbi zasledimo, ne vzbudi globljega vtisa, če ne bi bil s tematičnim razvojem v tesnem sožitju. Umetnina je bila rojena kot celota in zahteva, da jo kot tako tudi predstavimo.



Opazujmo, kako vse živi in diha pod mirnim in morda nekoliko klasično-hladnim sopranom, ki šele sedaj pridobi v barvi in življenju.

II KONTRAPUNKTIČNE VAJE

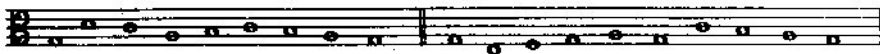
Večji del naslednjih vaj zastavlja učencu nalogo, dodati dani melodiji, tako imenovanemu cantusu firmu, en ali več glasov. Ta tehnika, čeprav zelo stara, predstavlja še dandanes pomembno praktično vrednost.

Pričujoče melodije se morejo smotno uporabiti kot cantusi firmi. Učitelj ali učenec si moreta take osnovne melodije izdelati sama. Tu predstavljene melodije lahko transponiramo za kvinto navzgor ali kvarto navzdol /s predznakom ♭/, in jih predstavimo za oktavo navzgor ali navzdol, kakor jih pač želimo uporabiti: za zgornji ali za spodnji glas. Ker sta jonska in lidijska lestvica v večglasju identični, posredujemo tu le jonske cantuse firme, učencu pa je seveda na voljo, da se preizkusi tudi v lidijski, pri tem pa naj ve, da ima ta lestvica le omejeno praktično veljavo. Prav tako opuščamo razliko med avtentičnimi in plagalnimi cantusi firmi, ker so v večglasju brez pomena.

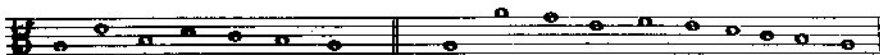
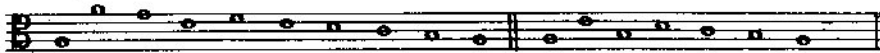
DORSKI

FRIGIJSKI

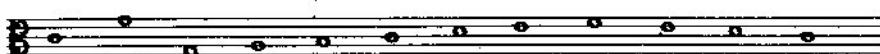
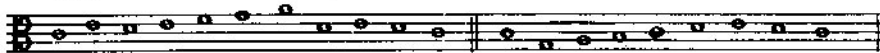
MIKSOLIDIJSKI



EOLSKI



JONSKI



Dvoglasni stavek

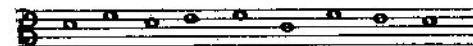
Prvi način

V tem načinu, ki ga imenujemo tudi "nota proti noti", dodamo cantusu firmu en zgornji in en spodnji glas. Gibljeta se podobno kot cantus firmus, v celinkah. Posebno skrb posvečamo novo izdelani melodiji /imen. kontrapunktu/ ki naj predstavlja samostojno in lepo melodično linijo.

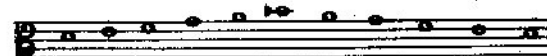
Predvaja: Poskusimo napisati melodijo v celinkah, pri čemer se opiramo na cerkvene tonovske načine. Začetek in konec melodije bo na toniki ali kvintni dominantni.^{1/}

^{1/} še enkrat poudarjamo, da velja dominanta v cerkvenih tonovskih načinih zgornja kvinta nad toniko.

Kot smo doslej omenili, so nam na razpolago vsi čisti, veliki in mali intervali do kvinte, tako v postopu navzgor kakor navzdol, tudi oktava je v obeh smereh dovoljena, medtem ko se sme mala seksta pojaviti le v smeri navzgor. Pravila, po katerem naj si v vzpenjajočem se gibanju mali intervali slede velikim in v padajočem gibanju veliki malim, ne gre jemati preveč pedantsko, vendar je pametno, da ga upoštevamo. Melodija naj se odvija v sigurnem in mirnem gibanju, občutiti jo je treba kot samostojno oblikovan izdelek, ki si je na jasnem, kaj hoče, in ki se ne sme prepuščati zmotnemu slučajnostnemu opotekanju. Takšna melodija učinkuje n.pr. nejasno in nesvobodno, manjka ji "usmerjenosti":





Melodija vzbuja medel vtis predvsem zaradi tega, ker "obvisi" na svojem kulminacijskem tonu f, ki se ga ne more znebiti. Če zamenjamo 6. ton s tonom g, že pridobi nekaj ne svežosti. Povsem dobra pa s tem še vedno ni, /f se preveč ponavlja/ toda vsaj nekaj več muzikaličnega vzgona je v njej. "Smer" sama pa še ni jamstvo za lepo in umirjeno melodijo: nezmotljivega izkustva za dosego dobrih melodij /lahko bi rekli, na srečo/ ni! Razume se, da deluje naslednja strofa kljub jasnim konturam dolgočasno in neumetniško:

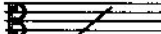


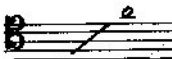
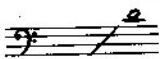
Gibanje po stopnjah je samo po sebi dobro, toda posnemanje lestvic mu ne ustreza. Melodijo, čvrsto v svoji liniji, naj odlikuje izmenjalna uporaba "tonske zaloge". Pri tem pa je zelo važno, da nastopi najvišji ton sveže in učinkovito, in da se pojavi samo enkrat, posebno ker gre, kakor v naših vajah, za dokaj kratke melodije. Tudi uporaba najnižjega tona zahteva preudarnost. Čeprav ne uživa naj-

nižji ton takšne veljave kot najvišji, je potrebno da ga upoštevamo: najbolje ga je zaradi tega uporabljati v isti melodiji zelo poredko in v dovolj velikih razmakih.

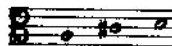

Potrebno je, da se vsak glas giblje v sebi primernem t.j. pevnem obsegu. Naše vaje si namreč predstavljajmo kot zbarske glasove in zato naj sopran ne prekorači

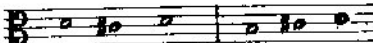
v zgornji legi  in ne uporabljajmo ga pod 

Alt se najbolje giblje v obsegu  tenor med

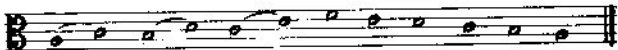
 in bas med 

Kakor smo omenili že v poglavju o cerkvenih tonovskih načinih, zvišujemo 7. stopnjo v vseh tonovskih načinih, razen v tistih seveda, kjer je poltonski postop med 7. in 8. stopnjo že pri roki. Skoki k 7. stopnji navzgor učinkujejo slabo, sprejemljivi pa so skoki v nasprotno smer. Stopnjema pripravljen vodilni ton je v kadencah pač najboljši:

Torej ne  temveč 

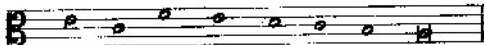
najbolje pa: 


Kar zadeva melodijo, si velja zapomniti, da so pogosti skoki nezaželeni; nepretrgoma skakajoča melodija sploh ni melodija. Ogibajmo se tudi sekvenc, ker učinkujejo v tem slogu trivialno. Fuxov eolski cantus firmus je prav zaradi tega manj uporabljiv.^{1/}



^{1/} Razen tega spominja začetek na figurirane akorde.

Dobre, v razliko z njim, so naslednje melodije:

eolska 

dorska 

miksolidijska 

V prvem načinu /toda le v njem/ se smejo toni ponavljati. Te svoboščine se poslužujemo le v izjemnih primerih.

K o n t r a p u n k t : Z daljnosežno preudarnostjo o pravkar povedanih stališčih glede melodije poskusimo cantusu firmu dodati en zgornji in en spodnji glas in pri tem upoštevati naslednja pravila:

- 1/ Uporabljati smemo le konzonančna sozvočja /ponavljam, da sodi kvarta med disonance/.
- 2/ Začetek in konec melodij morata biti v popolni konzonanci /čista oktava, kvinta itd./. Če je kontrapunkt v spodnjem glasu, sta začetni in končni interval le oktava ali prima.
- 3/ Istozvočja smejo nastopiti le v prvem in zadnjem taktu.
- 4/ Odprte /vzporedne/ in prikrite kvinte ter oktave so prepovedane. Ne dosežajmo oktav ali kvint z istosmernim postopom.
- 5/ Cantus firmus in kontrapunkt naj se ne oddaljmeta preveč; le v primerih, kjer upoštevamo posebno lepo vedenje glasov, se smeta oddaljiti za več kot decimo.^{1/}

^{1/} Križanje glasov t.j. občasni dvig spodnjega glasu nad zgornjima ali obratno, nadvse priporočam. Brez pretiravanja bi mogel trditi, da polifonije brez križanja dejansko ne bi bilo.



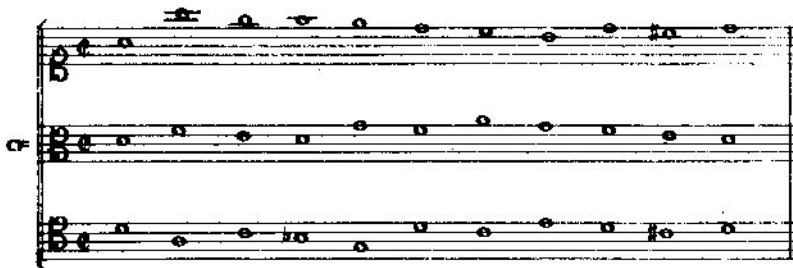
6/ Kontrapunkt in cantus firmus naj se ne gibljeta na predolgih progah izključno v paralelnih sekstah ali tercah, s tem izgublja kontrapunkt svojo samostojnost. Mejo je tu vsekakor težko odmeriti,^{2/} vendar dopuščamo v primerih, kjer se dva glasova gibljeta v celinkah, največ štiri take zaporedne paralele.

7/ Izogibajmo se istočasno skokom obeh glasov v isto smer. Če pa pride do njih, naj ne bodo večji od kvarte. Oktavni skok občutimo kot določen način podvajanja tona in je zaradi tega dovoljen.

8/ Bistvu polifonije najbližja oblika vodenja glasov je protigibanje. Dajmo mu prednost, če ne stoji njegovi uporabi nič na poti.

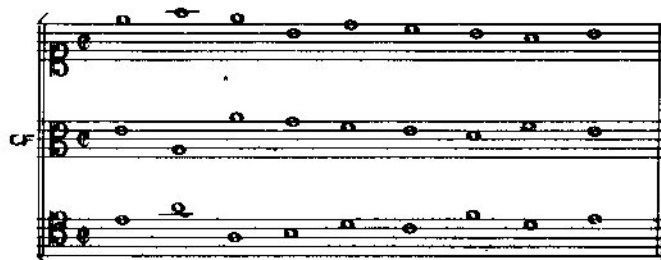
P r i m e r i :

DORSKI

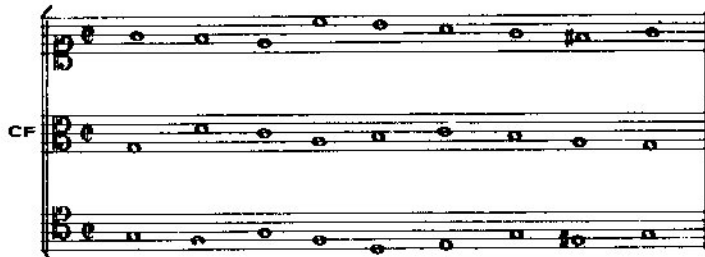


^{2/} Dva terčna skoka v isto smer sta dovoljena in ju ne presojamo kot razložen akord. /Op. prev. Pravilo velja le za kontrapunkti/

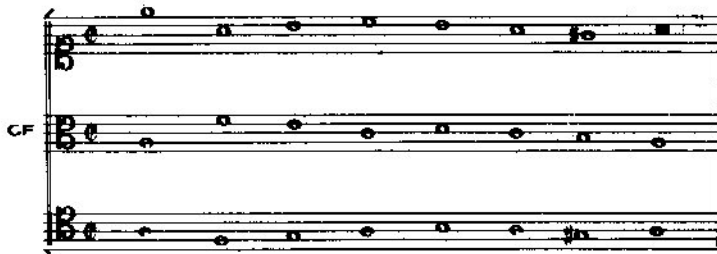
frigijski.



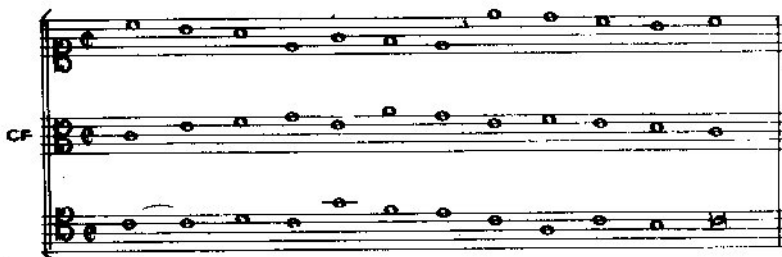
Miksolidijski



Dolski



Jonski



drugi način, dvoglasno

V teh vajah postavljamo nasproti eni noti cantusa firma po dve v kontrapunktu.

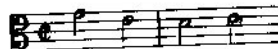
Predvaja: Piši melodije v polovičnih vrednostih. Kontrapunkt lahko začne s predtaktom, toda prva nota mora biti v takem primeru osnovni ton ali kvintna dominantna tonovskega načina. V predzadnjem in predpredzadnjem taktu smejo namesto polovink nastopiti tudi celinke, medtem ko je zadnji takt tako v cantusu firmu kot v kontrapunktu vedno brevis. Prej omenjeno pravilo, ki se nanaša na vrstni red večjih in manjših, v isti smeri nastopajočih intervalov, moramo odslej še bolj skrbno upoštevati kot pri prvem načinu, kjer nastopajo le celinke. Okret, ki ga tu navajam, je sicer uporabljiv, toda najbolje s pogojem,

da sledi nepravilno uporabljenemu skoku terce ⁶skundni

postop navzdol



Vsekakor slabši je obrat:



toda tudi ta je sprejemljiv. Popolnoma brez načrta in oblike pa učinkujejo /v takratnem slogu/ tako oblikovane

melodije:



Oglejmo si sedaj en kontrapunkt:



Predvsem nas ne zadovoljuje, ker se zadeva venomer ob d^2 in ne izpelje sproščene linije do viška. K temu se pridruži še nepravilno uporabljen vrstni red intervalov /pri A/ in B/, ter enolična uporaba tonskega materiala: od 22 tonov pričujoče melodije se ponavljajo naslednji toni: h, a, g, f, po tri-, pet-, šest- in štirikrat. Dolgočasno učinkuje tudi ponavljanje vsebine 7. takta v osmem taktu. Takim zgovornim nerodnostim /tudi sekvencam/ se moramo izogibati. Pri tako kratkih melodijah se je pač treba poslužiti "klasičnega" prijema in nuditi poslušavcu najčistejša zrna, vse pleve naj odpade. Z naslednjimi spremembami nas utegne zgornja melodija zadovoljiti.



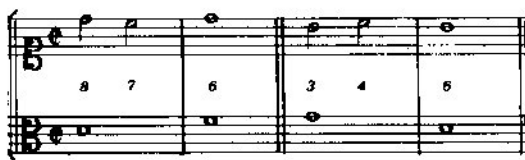
K o n t r a p u n k t : Povezovanje take melodije s cantusom firmom poteka po naslednjih pravilih:

1/ Na poudarjeni taktovi dobi /arsis/ smejo nastopiti le konzonance.

2/ Na nepoudarjeni taktovi dobi /thesis/ pa se lahko pojavijo poleg konzonanc tudi disonance.^{1/} Medtem ko ravnamo z nepoudarjenimi nastopi konzonanc svobodno, smejo nastopiti disonance na nepoudarjenih dobah le stopnjema in nadaljevati svoj potek stopnjema v isto smer naprej. /Na ta način izpolnjujejo terčni prostor med dvema poudarjenima dobama./ Dovoljeno je torej:



nikakor pa:



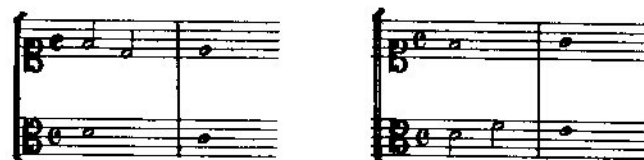
Tu nastopi disonanca res stopnjema in tudi nadaljuje svojo pot stopnjema, toda v nasprotno smer. Takšni postopi, kot

^{1/} Rad bi opozoril enkrat za vselej, da veljajo ta pravila le za polovinke.

jih kažejo naslednji primeri so povsem neuporabljivi:



3/ Istozvočja na arsis so dovoljena le v prvem in zadnjem taktu. Uporabimo pa jih lahko na nepoudarjenih dobah, vendar najbolje, kadar nastopijo v poteku kontrapunkta v skoku in jih stopnjema vodimo v nasprotno smer. N.pr.:



4/ Poudarjene kvinte ali oktave /t.j. kvinte in oktave, ki nastopijo na neposredno si sledečih poudarjenih dobah/ obravnavamo oprezno, najraje pa se jim ognemo.



Primeri:

Dorski

Musical notation for Dorski example, showing three staves with notes and rests.

Prigijski

Musical notation for Prigijski example, showing three staves with notes and rests.

1/ Ker so taktnice v cantus firmus-vejah nepotrebne, jih tudi v tem učbenku izpuščamo. Predznak velja v takih primerih le za posamezno noto.

Musical notation for Miksolidijski example, showing three staves with notes and rests.

Bolski

Musical notation for Bolski example, showing three staves with notes and rests.

Jonski

Musical notation for Jonski example, showing three staves with notes and rests.

Če je v tridelnem taktu enota polovinka, zahteva Palestrinov slog konzonance na vseh treh polovinkah. V nasprotju s slogovnimi principi pa bi bile /kot to dovoljujejo Bellermann, Haller in drugi/ disonance na 2. in 3. polovinki. Pravilo dovoljuje torej disonance le na 2. polovinki v tridelnem taktu. V 3/1 taktu more biti disonanca le druga polovinka in v 3/2 taktu le vsaka druga četrtnina. Takta: 3/1 in 3/2 sta si torej ne glede na notacijo enaka. Ker pa bo o tridobnem taktu kasneje več povedanega, je na tem mestu razlaga odveč.

tretji način, dvoglasno

V naslednjih vajah postavljamo nasproti vsaki noti cantusa firma štiri note v kontrapunktu.

Predvaja: Poskusimo najprej napisati melodije v četrtninah. Podobno prejšnjim načinom, tudi tu lahko začne kontrapunkt s predtaktom, s četrtninsko pavzo /lahko tudi z dvo ali tročetrtninsko pavzo/. V predzadnjem taktu nadomestimo četrtninke lahko tudi s polovinkami ali celinko. Zadnji takt pa izpolnjuje, kot v vseh dosedanjih načinih, nota brevis. Pri sorazmerno tako kratkih notnih vrednostih kot so četrtninke, je potrebna še večja pozornost kot pri počasnejšem ritmu. Melodična celota prihaja prav zaradi hitrejših vrednosti še bolj do izraza in jo občutimo bolj intenzivno. Pravilo, po katerem slede v smeri navzgor večjim intervalom manjši, in obratno, v padajočem gibanju večji intervali manjšim, ne prenese nikakršne izjeme. Prav tako je tu prepovedano zaporedje dveh ali treh skokov v isto smer.^{X/} Celo takrat, ko upoštevamo korektno zaporedje večjih in manjših intervalov, so možnosti gibanja v četr-

^{X/} Tu je treba pripomniti, da sledi terčnim skokom navzdol /od nepoudarjene četrtninke/, ne oziraje se na siceršne ritmične odnose, vedno sekundni postop navzgor.

tinkah bolj omejene kot gibanja večjih notnih vrednosti. Dejansko razpolagamo tu le z dvema uporabljivima kombinacijama: z navzgor stopajočo terco in njej sledečo zgornjo sekundo, n.pr.



in njej sledečim terčnim skokom navzdol, n.pr.



Če bi hoteli terčni skok nadomestiti s kvarto, bi s tem prekoračili mejo uporabljivosti tega sloga. Na-

slednja n.pr. spada med največje redkosti



Palestrinovega sloga, s kvartnim skokom navzdol pa je

sploh ne srečamo. N.pr.



Prejšanje pravilo, ki prepoveduje skoke od poudarjenih četrtnink navzgor, mora biti v tem načinu najskrbnejše upoštevano. Naslednja gibanja so torej prepovedana:

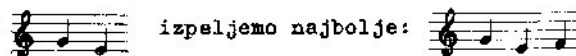


medtem ko so figure v obratih zelo dobro uporabne:



Skrbeti je treba, da skoke pravilno dopolnjujemo.

Figuro izpeljemo najbolje:



dopolnjujejo pa jo lahko tudi skoki navzgor:



pod nobenim pogojem pa je ne smemo nadaljevati s padajočim gibanjem ali skoki.

Posebno važno je pravilo, ki smo ga na podlagi analiz že prej takole formulirali: od spodaj uvedena nepoudarjena četrtnika nadaljuje svoje pot najboljše stopnjema navzgor, obravnavamo jo torej kot prehajalno noto. Izjeme tega pravila so zelo redke; edino, kolikor toliko uporabljivo izjemo predstavlja primer, kjer sledi od spodaj vpeljani nepoudarjeni četrtniki terčni skok navzdol.

N.pr.

Več prostosti gibanja pa nudi od zgoraj vpeljana četrtnika; priljubljena "cambiata figura" je najboljši

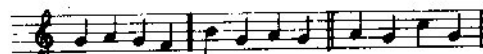
dokaz za to:

Toda tudi taki, razmeroma običajni okreti to

potrjujejo:

Sekvencam kot n.pr. se mora-

mo ogibati; skoki od poudarjenih četrtnik navzdol so v splošnem nezadovoljivi /še slabši so seveda skoki navzgor/. Trivialno deluje, če ponavljamo na 3. četrtniki ton, ki se je že pojavil na 1. četrtniki, posebno če ga uvedemo od zgoraj navzdol. Isto velja za ponavljanja na 2. in 4. četrtniki, če oba tona nastopata od zgoraj navzdol. Naslednjih okretov zaradi tega redko ali sploh ne najdemo pri Palestrini:



V rabi pa so bila ponavljanja istega tona, kadar sta nastopila na 3. oziroma na 4. četrtniki od spodaj navzgor. Tako je v 16. stoletju posebno priljubljen tale ornament:

Tudi takšni okreti, čeprav sodijo v zgod-

njo periodo, so bili še dolgo v rabi:



Ta način nam torej nudi bogate možnosti za oblikovanje lepih melodičnih gibanj, zato velja, da jih izkoristimo v širšem pomenu za umetniške in somerne. Splošne veljavne sheme za arhitekturo takih melodij pač ni mogoče predpisati; celo v tako strogo omejenem slogu Palestrinovega časa je možno pisati dobre in neoporečne melodije na tisoč različnih načinov. Prav posebno lepa oblika je tista, ki izoblikuje svoj višek pred koncem melodije in doseže kulminacijo v mehkem, naravnem zaporedju majhnih vzpenjanj. N.pr.



Če pa prestavimo kulminacijsko točko prav na konec melodije, povzročimo s tem slogu nasprotujoč učinek. Sklep bo deloval preveč dramatično in nastopil prenenadno. Rajši ga postavimo na začetek, toda še potem bomo težko dosegli zaželen mir in ravnovesje.



V prvi polovici 16. stoletja se je ta oblika uveljavila zlasti v Palestrinovem slogu. To je prejkone v zvezi z dosledno izpeljanim načelom, po katerem naj se disonanca brez izjeme nadaljuje stopnjema. "Klasična oblika" cambiate je le dozdevna izjema tega pravila in se je zaradi tega lahko obdržala celo v najstrožji uporabi slogovnih principov. S tem, da je tretji ton cambiate usmerjen k svoji zgornji sekundi, občutimo ta poslednji ton kot razvez, ki se končno - čeprav z zamudo - pojavi šele tu. Tretji ton potemtakem učinkuje kot nevažen okrasen vrinek, ki ne more zastreti resničnega in povsem prirodnega poteka dogajanja, t.j. stopnjema nadaljevanje disonance.

Vzporedno z uveljavitvijo omenjene svobodnejše oblike cambiate je tako imenovana "rastoča" cambiate izgubljala na vrednosti. Ta figura, natančna obrnitev klasične cambiate je bila okrog 1500 precej v rabi. /Disonanca nastopi stopnjema od spodaj, nadaljuje jo terčni skok navzgor, temu sledi sekundni postop navzdol/ N.pr.

Josquin de Prez /ca 1450 - 1521/ Missa "Hercules"



Edina nekoliko neobičajna oblika cambiate, ki jo često najdemo pri Palestrini v njegovih zgodnjih delih, predstavlja okret, ki bi ga mogli imenovati "razširjeno" cambiato. N.pr.




Kot je razvidno iz omenjenega, se pojavi terčni skok navzgor na 3. tonu cambiata, nato sledi sekundni postop navzdol in šele nato resnični razvezni ton, ki nastopi na ta način z dvojno zakasnitvijo.^{1/}

Cambiata obsega v tej razširjeni obliki pet tonov in ne štiri kot "klasična oblika" cambiata.^{2/} V naših vajah pa se bomo posluževali le oblike s štirimi notami.

3. Podobno prejšnjim načinom, začnemo tudi tu vedno s popolnimi konzonancami. Če začne kontrapunkt s predtaktom, more občasno nepopolna konzonanca zamenjati popolno.

4. Istozvočja so razen v prvem in zadnjem taktu na prvih četrtnkah prepovedana, uporabljamo pa jih svobodno na vseh drugih taktovih dobah.

5. Poudarjene /prikrite/ kvinte in oktave, med dvema poudarjenima četrtnkama niso zaželeni. Posebno

oktave  učinkujejo medlo ter jih vsled tega

1/ Angleški teoretik Kitson postavlja stvar na glavo, ko govori o "svobodnih" in "razširjenih" cambiatah, kot so jih rabili skladatelji 16. stoletja: "trough constant use the real significance of the Nota Cambiata has been forgotten". /Counterpoint, 1907. stran 55/ Takšni obrati niso nikakršni modernizmi takratne dobe, nasprotno: "klasična" cambiata je bila končna in ne izhodiščna točka razvoja.

2/ Nekateri avtorji, med njimi n.pr. Heinrich Schenker, trdijo, da predstavlja cambiata "organsko celoto petih tonov, katere potek je nespremenljiv". /Neue musikalische Theorien und Phantasien. Zvezek 2, stran 308, 1910./ Samo v primeru, da je 4. ton cambiata četrtnka, je potrebno, da jo nadaljujemo v zgornjo sekundo. /To izvirno iz pravila, po katerem naj od spodaj stopnjema vpeljana četrtnka nadaljujejo svoj potek stopnjema navzgor./ Če pa je 4. ton drugačna vrednost kot četrtnka, jo po preudarku svobodno nadaljujemo.

v dvoglasju opuščamo. Če pa je med prikritimi kvintami ali oktavami razmak štirih četrtnk, jih izjemoma upo-

rabljammo najrajše v sklepih:



Primeri:

Dorski



Wrigijski



Miksolidijski

Musical score for Miksolidijski mode in 6/8 time. The score consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat), a bass clef staff with a key signature of one flat, and a middle staff with a key signature of one flat. The melody in the treble staff features a mix of whole and half notes with a chromatic line. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes. The middle staff contains a sequence of notes, likely representing a scale or chord progression.

Łolski

Musical score for Łolski mode in 6/8 time. The score consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat), a bass clef staff with a key signature of one flat, and a middle staff with a key signature of one flat. The melody in the treble staff features a mix of whole and half notes with a chromatic line. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes. The middle staff contains a sequence of notes, likely representing a scale or chord progression.

Jonski

Musical score for Jonski mode in 6/8 time. The score consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat), a bass clef staff with a key signature of one flat, and a middle staff with a key signature of one flat. The melody in the treble staff features a mix of whole and half notes with a chromatic line. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes. The middle staff contains a sequence of notes, likely representing a scale or chord progression.

Pravila, veljavna za dvodobni takt, uporabljamo seveda tudi v tridobnih taktih. N.pr.:

Dorski

Musical score for Dorski mode in 3/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a bass clef staff with a key signature of one flat. The melody in the treble staff features a mix of quarter and eighth notes with a chromatic line. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

Musical score for Dorski mode in 3/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a bass clef staff with a key signature of one flat. The melody in the treble staff features a mix of quarter and eighth notes with a chromatic line. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

Trigijski


Musical score for Trigijski mode in 3/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a bass clef staff with a key signature of one flat. The melody in the treble staff features a mix of quarter and eighth notes with a chromatic line. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

četrti način, dvoglasno

V tem načinu postavljamo v kontrapunktu, podobno kot v 2. načinu, dve polovinki nasproti eni celinki v cantusu firmo. Razlika med obema načinoma je v tem, da bo odslej nepoudarjena polovinka z naslednjo zvezana in bo s tem nastala sklenjena veriga sinkop. Kontrapunkt se pravzaprav giblje samo v celinkah in se podreja istim pravilom, ki veljajo za 1. način. Pri tem pa velja za zaporedje večjih in manjših, v isto smer potekajočih intervalov, dosti večja svoboda kot v 1. načinu. Melodična skladnost bo vsled neprekinjenega sinkopiranja nekoliko prikrajšana. Vaje v 4. načinu bodo posvečale več pozornosti vertikalnemu zaporedju /v razliko s prejšnjimi načini/, in bodo pomenile le vežbanje v uporabi sinkopiranih disonanc, manj pa skrbele za melodični potek melodičnih linij. Posebnim melodičnim predvjam se zaradi tega lahko odredemo.

Za sozvočja so veljavna naslednja pravila:

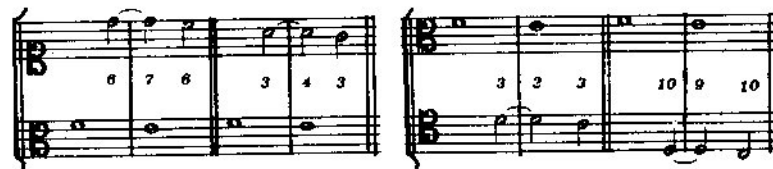
1/ Disonance smejo nastopiti le na poudarjenih polovinkah, in sicer tako, da je disonantni ton iz prejšnjega takta /kjer mora konzonirati s cantusom firmo/ zadržan in se stopnjema navzdol razveže na naslednji nepoudarjeni

taktovi dobi v konzonanco. N.pr. 

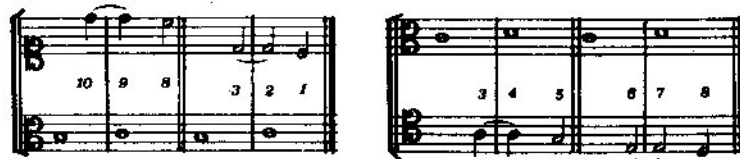
Medtem ko se v prejšnjih načinih pojavljajo disonance le na slabih taktovih dobah, kjer so manj opazne in kjer laže zdrsijo mimo, se 4. način poslužuje obratne taktike: disonanco uporabi zaradi nje same! Izrecno zahteva disonanco, da se še bolj veseli estetsko dragocenega kontrastnega učinka med konzonanco in disonanco. V 2. in 3. načinu smo disonance le dopuščali, v 4. načinu pa jo tako izpostavimo, da prihaja jasno do izraza. Toda vseeno se varujemo, kakor povsod, brutalnih in vsiljivih učinkov in zaradi tega disonance "pripravljamo", s tem, da disonantni ton iz predhodne nepoudarjene taktove dobe, kjer je

nastopil kot konzonanca, zadržimo. S tem, da zadenemo ob disonantni ton neposredno pred nastopom trdega učinka, ko je še v konzonantnem razmerju s cantusom firmo, zgu- bi disonanca istočasno svoj trn. Tudi njen razvez navzdol - eden najlepših glasbenih učinkov - prispeva k ublažitvi in uglajenosti.

2/ Disonance se smejo razvezovati le v nepopolne konzonance. Po vsaki disonanci si pač želimo resnično umirjen zvok, zato jo razvezujemo najraje v terce, sekste, decime, pri čemer se izogibamo "praznih" kvint ali oktav. Iz tega sledi /upoštevajoč neobhodno potrebo po stopenjskem razvezu navzdol/, da je v kontrapunktu zgornjega gla- su možna sinkopična disonanca le v septimi in kvarti, v kontrapunktu spodnjega glasu pa le v sekundi in noni. N.pr.



Tako je nemogoče uporabiti v dvoglasju sekundo ali nono v zgornjem glasu, prav tako ne septimo ali kvar- to pod cantusom firmo, saj bi ju morali razvezati v po- polne konzonance.^{1/}



^{1/} Vsi zvečani ali zmanjšani intervali so kot zadržki v dvoglasju prav tako neuporabni.

3/ V tem načinu je treba doseči kar se da bogato uporabo disonančnih vezav. V skrbi za vodenje melodične linije in spremembe sozvočij bodo občasno nastopile tudi konzonanoe. V takih primerih bomo sinkopirani ton po pre-

udarku svobodno nadaljevali. N.pr.



medtem ko disonantne sinkope razvezujemo brezpogojno navzdol.

4/ Tu in tam bo potrebno prekiniti verigo vezanih /zadržanih/ not; takrat pride do epizod, ki jih poznamo iz 2. načina in jih moramo temu primerno obravnavati:

n.pr.

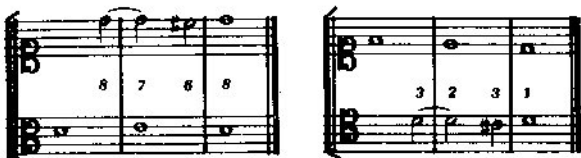


5/ Uporabe sozvočij ne omejuje v 4. načinu nobeno pravilo in so možna tako na arsis kot na thesis. Pri prekinjanju verige vezanih /zadržanih/ not pa dobe pravila iz 2. načina zopet svojo veljavo.

6/ Predtakti so dovoljeni le, če so s cantusom firmo v intervalu popolne konzonance.

7/ Kadence oblikujemo najbolje z zadržkom septime, če je kontrapunkt v zgornjem glasu, odnosno, z zadržkom sekunde, če je kontrapunkt v spodnjem glasu.

N.pr.



Predzadnji takt more izpolnjevati celinka, če je zanjo pódana možnost v kantusu firmu.

Primeri

Dorski



Frigijski



Miksolidijski



Eolski





peti način, dvoglasno

Predvaja: Piši melodije v mešanih notnih vrednostih.

V tem najvažnejšem načinu, ki so mu bile le predhodne vaje priprava, uporabljamo ritem svobodneje, kar pomeni, da za ta način ni predpisana določena notna vrednost. Na razpolago so nam torej brevis, celinka, polovinka, četrtnina in osminke. Iz tega pa ne sledi, da smemo poljubno uporabljati različne notne vrednosti. Tako kot intervale, usmerjajo tudi uporabo ritmov določeni umetniški zakoni. Z združitvijo melodije in ritma nastanejo zapletena razmerja, lahko bi rekli nesnovnega značaja, ki so blizu področjim, kjer se vtisi le stežka kristalizirajo v pravila. Iz tega razloga se bomo tu zadovoljili le s širšimi pojasnili, "estetika ritma" pa ostaja kljub najrazličnejšim poskusom slej ko prej v svetu pobožnih želja.

1. Predvsem je treba skrbeti za melodično pestrost. Razvrstitev notnih vrednosti naj vzbudi vtis sveže in gibke linije. Vse, kar je togo in nastopa nenadno, je treba zavreči. Vzorec slabe melodije bi bil primer, v katerem bi prve štiri takte izpolnjevale polovinke, naslednje štiri takte četrtnike, in podobno; učinkoval bi neenotno in oglato. Še slabša bi bila me-

lodija, če bi začela v prvih štirih taktih s celinkami, ki bi jim neposredno sledili štirje takti četrtnik. Ritmična nasprotja zahtevajo uglajene prehode, zato naj ne nastopajo neposredno drug za drugim. Podobno kot ustvarjamo ravnovesje v uporabi interalov s tem, da slede večjim skokom manjša gibanja, si prizadevajmo oblikovati tudi ritem: daljšim notnim vrednostim naj slede krajše. Klasični primer melodije, popolne v lepoti in v ritmični izravnavi, nam kaže začetek znamenitega Sanctusa iz Palestrinove maše za papeža Marcella.



Po mehkem zastoju sinkope v prvem taktu občutimo ponovno povzeto gibanje dveh četrtnik v 2. taktu kot prirodno sprostitev, ki pa ima v sebi zadosti prožne moči za nadaljevanje. Z naraščanjem ritmične in melodične energije /3. takt/ se linija vzpne k izredno pregnantnemu toda plemenito poudarjenemu višku na noto g. Melodija sestoji iz treh krivulj /vijug/, postavljenih druga za drugo; hitrejša gibanja se razvijajo iz počasnejših, višja vijuga iz nižje. Vse to dogajanje nas spominja na prirodno igro vzvalovane vodne gladine, ki vzbuja niz krožnih valovanj.

Sinkopa deluje v tej melodiji odločilno; občutimo jo kot ritmični element, ki zahteva zaradi zastoja v gibanju izenačenje. Pogostokrat stojijo prav zaradi tega hitrejša notna vrednosti neposredno pred nastopom sinkope.

N.pr. naslednji portament



Prav tako sta priljubljeni osminki, postavljeni za sinkopo:

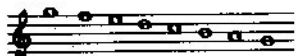


2. Smoter teh nalog je torej ustvarjati nekrhke, enovite, "organične" melodije. Zato je priporočljivo, da se hitrejša gibanja razvijajo polagoma iz počasnejših in /posebno v kadencah/ počasnejša iz hitrih. Zgornji odlomek iz Palestrinove maše nam v genialni luči kaže prehode iz mirnih v živahna gibanja. Na ta način so gradili skladatelji 16. stoletja skorajda vse svoje začetne teme. Posebno lep primer za tak ritmični crescendo in njemu sledeči decrescendo najdemo na začetku štiringlasnega Palestrinovega moteta "Valde honorandus est":



Ob prvem bežnem pogledu utegne kdo pomisliti, da se je skladatelj lotil dela precej mehanično: v 1. taktu je brevis, v drugem celinka, v tretjem polovinka - natanko po vrstnem redu sorodnosti. In vendar ne moremo govoriti o suhi preračunljivosti, vse je plod inspiracije. Poskusimo melodijo zapeti in občutili bomo notranjo moč, ki oblikuje besedilo, ter mikavno preprostost, s katero doseže enoten izraz! Omembe vreden je tudi višek, ki se podobno prejšnji melodiji iz maše za Marcella, oblikuje na isti način. Povsem naravno se nam zdi, da je visokim tonom, posebno če so poudarjeni, posvečen daljši dih. Poskusimo za primerjavo ritmizirati

naslednjo padajočo vrsto tonov:



Kako lepše učinkuje, če se na najvišji noti pomudimo dlje, kakor pa da bi začeli s hitrejšimi notnimi vrednostmi in prehajali k počasnejšim. N.pr.



V tem primeru zaznamo celoto nekoliko okorno in kratkosapno, medtem ko deluje oblika "Valde honorandus est" svobodno in nezadržano. In še nekaj, s čimer doseže lepoto ta melodija: v padajočem gibanju od 4. do 5. takta se spočije na dveh ritmično inkongruentnih taktovih delih: prva nota pripada tretji /poudarjeni/ polovinki takta, in 5. ton drugi /nepoudarjeni/ polovinki. To jo oživlja in osvežuje. Mnogo bolj medlo bi učinkovala, če bi obe počivališči prestavili na ritmično kongruentni del takta.

N.pr. 

Enako razliko, ki smo jo opazili pri obravnavi med rastočim in padajočim gibanjem, srečujemo tudi na področju ritmike. Kot smo že omenili, sledijo pri padajočem gibanju manjši intervali večjim, pri rastočem gibanju pa praviloma začenjamo s hitrejšimi notami. Vsekakor je naslednje dobro uporabljivo:



posebno, če je zadnja nota, kot tukaj, v rastočem zaporedju sinkopirana. Prav tako pogosto pa srečujemo tudi


naslednje primere:



medtem ko se obrat te figure redko pojavi n.pr.



saj je odgovarjajoča melodična situacija skoroda vedno

takole odtehtana: 

Splošno veljavno je pravilo: čim hitrejšje je melodično gibanje, tem nerodnejši in težji so skoki. To vidimo tudi pri Palestrini. Skoki so mnogo redkejši v četrtnkah kot v polovinkah, medtem ko se v osminkah sploh ne pojavljajo. Kljub temu, da so skoki od poudarjene četrtnke navzdol načelno dovoljeni /prav tako od nepoudarjene četrtnke v obe smeri/, bomo dobro ravnali, če bomo za večje skoke uporabljali počasnejše gibanje v polovinkah ali celinkah, četrtnkam pa odmerili njihovi prirodi odgovarjajoče gibanje v stopnjah.

Kar zadeva uporabo četrtnk, velja naslednje:

3a/ Potek četrtnk je običajno najlepši, če nastopi na nepoudarjeni polovinki. To pravilo pa v glavnem velja le za padajočo smer, pri rastoči melodiji, kjer slede daljšim notnim vrednostim manjša, pa je celo dobro začetni gibanje s četrtnkami na poudarjeni taktovi dobi. Če pa začnemo gibanje na taki poudarjeni polovinki navzdol, potem je najprirodnejša oblika tale:

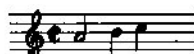


^{1/} Izgleda, kakor bi se nehote podredili zakonu težnosti in drugim naravnim zakonom. Če izenačimo najnižji ton s površino zemlje, opazimo v melodijah 16. stoletja isti potek, kot pri padanju telesa, ki dobi na pospešku, čim bolj se približuje zemlji. Na začetku vzpona se gibljemo hitreje kot kasneje, ko je del poti že za nami.


kljub temu pa lahko s pridom uporabljamo naslednje figure:



Če pa se melodija v podobnih okoliščinah giblje v smeri navzgor, učinkuje lestvični postop nekoliko okorno

 ter ga v delih cvetoče dobe vokalne poli-

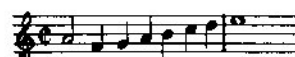

fonije le redko srečujemo.^{1/} Mnogo bolje je v takem primeru uporabiti najprej skok navzdol, ki olajša prirodno gibanje navzgor in s tem ustreza zakonu ravnovesja. Posebno

lep je naslednji okret:  in je tudi

s kvartnimi, kvintnimi, celo z oktavnimi skoki odličen.



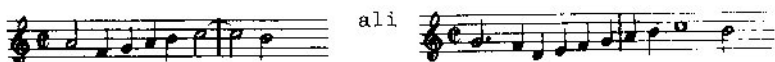
b/ Zaporedje četrtnk učinkuje najlepše, če dospe k poudarjeni polovinki, torej bolje tako,

 kot pa: 

Vendar naletimo na ta poslednji omenjeni okret celo pri najboljših skladateljih 16. stoletja. Pogostokrat pa je nepoudarjena polovinka, ob kateri se ustavi zaporedje četrtnk, zvezana z naslednjo in s tem ustvarja

^{1/} Potrebna je namreč določena, sunkovita nabrana energija, da bi se gibanje po počitku na poudarjeni taktovi dobi, ki premaguje pri vzpenjanju več upora, zopet pognalo.

sinkopo. N.pr.

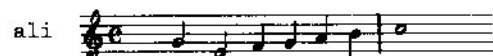
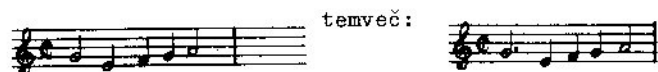


c/ Čeprav dopuščamo uporabo daljših zaporedij četrtink, kakor tudi celink in polovink, nastopajo trenutki, kjer se pojavlja zahteva po živahni ritmični menjavi.

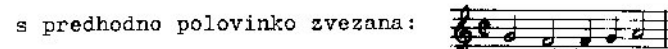
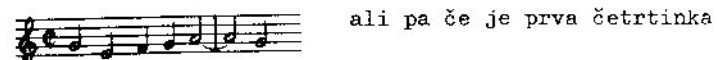
Težko bi bilo določiti skrajno mejo trajanja takega zaporedja: Naslednji primer /iz Credo Missae sine titulo, zvezek 24 Pelstrinove celotne izdaje/ utegne pokazati kar največje število zaporedja četrtink.



d/ Dvema osamljenima četrtinkama, ki bi nastopili na dobi poudarjene polovinke v taktu, se je najbolje ogniti. Tak okret učinkuje kratkosapno, saj ne stoji pred njima niti jima ne sledi tretja četrtinka. Torej nikar:



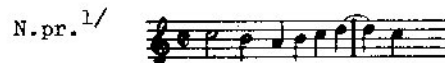
Povsem pa zadovoljujeta taki dve poudarjeni četrtinki takrat, kadar jima sledi sinkopa v polovinkah:



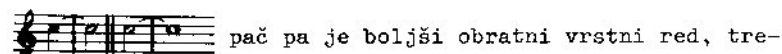
4. O uporabi osmink je pojasnilo odveč, saj je bilo o tem povedanega dovolj v poglavju "Melodija" /str.96

5. Za sinkope pa velja naslednje:

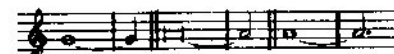
a/ Najkrajša notna vrednost, ki ustvarja z enako notno vrednostjo sinkopo, je polovinka. Nikdar torej ne smemo vezati medseboj četrtink!



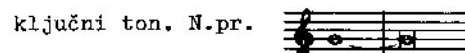
b/ Prepovedana je sinkopirana vezava krajšje notne vrednosti z njej naslednjo daljšo:



ba je le skrbeti za vezavo notnih vrednosti, ki so si v razmerju 2:1. Z drugimi besedami: punktiramo torej lahko brevis, celinke, polovinke in četrtinke, ne smemo pa uporabljati dvojne punktacije, v kar bi bili prisiljeni, če bi hoteli notirati v naslednjih ritmih brez taktic:



Pravilo, ki prepoveduje vezave krajših notnih vrednosti z naslednjimi daljšimi vrednostmi, izgubi svojo veljavo, če je ton, s katerim je predstoječi zezan, za-



1/ Iz previdnosti naj opozorim na opombo na strani 116 Gornje pravilo velja le, kjer je polovinka časovna mera. V 4/4 taktu, ki ga je rabilo 16. stoletje predvsem v madrigalih, ne moremo sinkopiranim četrtinkam ničesar ugovarjati.

Bolj kot vsa ta pravila nam bo o tem razjasnila poglede Palestrinova téma sama. Iz mnogoštevilnih primerov si izberimo enega najlepših. Odlomek je iz 4-glasnega Moteta "Ego sum panis Vivus".



Naj govori sama zase. Kdor spozna popolnost bleščečega mojstrstva, ki sije iz navidez enostavne melodije, si je v resnici pridobil več, kot zmorejo vse teorije in slogovna pravila.

K o n t r a p u n k t :

Ista pravila za uporabo disonanc v prej omenjenih štirih načinih, veljajo seveda tudi za 5. način. Zaradi novih možnosti, ki nam jih dovoljuje ta način, predvsem v uporabi punktiranja, pa nastopajo situacije, katerim dosedaj omenjena pravila niso kos. Tu je treba omeniti, da polovinka lahko disonira, če je zvezana ali če sledi celinki, toda le v primeru, ko disonanco obravnavamo po 2. načinu. N.pr.:



Isto velja za vezane četrтинke ali punktirane polovinke. Vsekakor pa si moramo biti na jasnem, da smejo četrтинke, zvezane s predhodnimi nepoudarjenimi polovinkami le izjemno disonirati. Izogibajmo se torej podobnim okretom:



1/ Nasprotno pa ne sme disonirati polovinka, če ji predstoji četrтинka.

Bolje je takole:

Medtem ko prepoveduje 3. način /v katerem potekajo melodične linije izključno v četrтинkah/ uporabo disonanc na tretji četrтинski dobi v taktu, se položaj spremeni, če nastopi taka disonantna četrтинka po poudarjeni polovinki /namesto po četrтинki/ in če poteka melodična linija stopnjema navzdol. Medtem ko je naslednje

slej ko prej prepovedano,

je taka oblika neoporečna:

Z drugimi besedami: Če nastopita v stopenjskem postopu gibanju navzdol po poudarjeni polovinki dve četrтинki, sme prva /ali druga/ od obeh četrтинk disonirati. Pri gibanju navzgor /kar bi bilo že iz melodičnih razlogov manj dobro

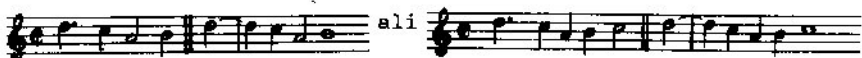


četrтинk disonirati. V nasprotju s tretjim načinom, kjer je menjalna nota kot disonanca dovoljena le v spodnji sekundi, smemo v 5. načinu uporabiti tudi zgornjo sekundo kot menjalno disonanco, vendarle je najbolje, če ji sledi nepoudarjena /event. punktirana/ polovinka ali celinka /sinkopirana/ nota. N.pr.



Doslej se nam je cambiata predstavila le v obliki, sestavljeni iz gibanja v četrтинkah /po pravilih 3. načina/,

odslej pa jo bomo uporabljali tudi v drugačnih ritmičnih oblikah, ki so v razliko s prej opisanimi, mnogo bolj pogoste v svobodni kompoziciji. N.pr.



Disonančna nota /2. ton cambiate/ pa ne sme v nobenem primeru prekoračiti vrednosti četrтинke. Če je 3. nota cambiate četrтинka, mora biti tudi 4. nota prav tako četrтинka, 5. ton pa mora biti v takih primerih za sekundo višji od četrtega. V nasprotnem primeru, ko je 3. ton cambiate polovinka /nasploh sme biti le četrтинka ali polovinka; le izjemno sme nastopiti tudi punktirana polovinka/ sme njej sledeča nota doseči vrednost polovinke ali celinke. V takem primeru ni potrebno, da se četrти ton dvigne za sekundo više, temveč nastopa v poljubni izbiri. Opisano naj nam prikaže naslednji primer iz Palestrinovega 4-glasnega moteta "Misit Herodes".



Zaključke oblikujemo v 5. načinu z okrašeno disonančno vezavo. Namesto nekaj takega



uporabimo n.pr. tole:




Pri takšnem okretu je pač vseeno, če prva ali druga, ali celo obe osminki disonirata. Kadar obravnavamo melodično linijo v osminkah, ustrezno prej omenjenim pravilom, smejo osminke poljubno disonirati.


Kadence v glasbi 16. stoletja, na katere naletimo sicer redkeje, zvane takole:



Tu gre za četrтинko, vrinjeno med zadržano disonanco in njenim razvezom. Ta "vrinjeno" ton predstavlja disonanci spodnjo terco in konzonira z drugim glasom. Nasprotno temu pa je Fuxu in njegovim teoretičnim naslednikom tako priljubljena figura, Palestrinovemu slogu povsem

tuja:  V osamljenih primerih jo že sre-

čujemo pri skladateljih 16. stoletja, vendarle pride v rabo šele pri Bachu in Händlu. Fux jo je semkaj prenesel bržčas iz svoje sodobne prakse.

Nekaj opomb glede portamenta:^{1/} portamentno noto razumemo kot nepoudarjeno četrтинko, ki njej sledečo poudarjeno prehititi /anticipira/. Iz prej omenjenih melodičnih zahtev glede obravnave portamenta sledi, da ga smemo uporabiti le v stopenjskem postopu od zgoraj navzdol po nepoudarjeni polovinki /ali njej ustrezni četrтинki/. Potentakem je vseeno ali tvori pri tem konzonanco ali disonanco. N.pr. 

ali:



^{1/} Kljub temu, da se smejo uporabljati šele v prostem dvoglasju.

Posebej mehko in prirodno učinkuje portament takrat, ko mu sledi z osminkami okrašena sinkopirana

disonanca. N.pr.



Kot nadaljevanje gornjih izvajanj navedimo nekaj primerov kontrapunkta v 5. načinu. Radi bi še enkrat podčrtali poseben pomen takih vaj in jih priporočamo v temeljit študij. Naj vodi v razumevanje harmonskega odnosa med mirovanjem in gibanjem, kratkomalo k srži najvažnejših problemov vseh glasbenih tehnik.

Primeri

Dorska



Frigijska



Miksolidijski



Dolski



Jonski



2. Prosto dvoglasje

Za te vaje, v katerih uporabljamo dve ritmično svobodni melodiji v istočasnem gibanju /s tem opuščamo princip cantusa firma/, veljajo v bistvu ista pravila kot za dvoglasje 5. načina. Vsekakor pa so tu potrebna dopolnila:

1/ Pravilo, po katerem disonance kot "nota proti noti" ne smejo nastopati, ima neomejeno veljavo le, če se glasovi gibajo v večjih notnih vrednostih kot četrтинke proti četrтинkam. O tem pričajo primeri najboljših skladateljev 16. stoletja, tale tu je iz Palestrinove Marcellus maše:



Tu disonirata torej oba zunanja glasova na drugi četrтинki prvega takta. Vsak glas zase pa obravnava disonanco povsem korektno: zgornji glas kot prehodno disonanco navzgor, spodnji pa kot "klasično" cambiato, Ta obojestranska korektnost pri disonancah "nota proti noti" je tisto, o čemer želi spregovoriti to pravilo.

Občasno pa pride do primerov, kjer je disonanca v enem ali v več glasovih svobodneje uporabljena.

N.pr.



V tem primeru je disonanca v zgornjem glasov uporabljen pravzaprav kot prehajalna disonanca, medtem pa se drugi glas obnaša neobičajno: dovoli si sekstni skok, ki nastopi po terčnem skoku uvedene disonance. Toda oba glasova se obnašata do nižje ležečih glasov povsem korektno.

Pravilo glede uporabe disonanc v primerih "nota proti noti", bi mogli takole formulirati:

a/ Enake notne vrednosti, toda daljše od četrтинk, ne smejo disonirati med seboj.

b/ Če disonirata v dvoglasju četrтинka s četrтинko, mora vsak od obeh glasov obravnavati disonanco korektno t.j. na enak način, kot disonanco v razmerju do nekega ležečega glasov. Isto velja tudi za tri- ali štiriglasni stavek /ali večglasje/, kjer se vsi glasovi gibljejo v četrтинkah.^{1/}

1/ Posamezne odklone od tega pravila opazimo celo pri največjih skladateljih 16. stoletja, vendar so tako redki, da za prakso ne prihajajo v poštev. Primerjaj: Palestrinov slog in disonanca stran 147

c/ V nasprotnih primerih, ko se v tri ali večglasju nahajajo ležeči toni v enem ali več glasovih, in se medtem en ali več glasov giblje v četrtnkah proti četrtnkam, smejo ti "živahni" glasovi med seboj svobodno disonirati, toda vsak od teh glasov mora biti v korektnem odnosu do ležečih glasov.^{2/}

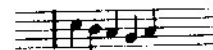
2/ Dela starejših teoretikov ne vsebujejo glede o tem razmerju nikakršne razlage. Kolikor mi je znano, je Anglež W. S. Rockstro edini, ki jo omenja. V svojem delu "The rules of counterpoint" piše: "Te note /četrtnke/ morajo biti vedno v neoporečnem odnosu z basom, čeprav prihaja med njimi /četrtnkami/ često do kolizij. Tudi največji mojstri si niso belili glav zaradi takih kolizij, toda njih floridni /cvetoči/ potek so vedno dobro prilagajali basu in se niso ozirali na trenja, ki so zaradi njih nastajala." To pravilo je pomanjkljivo, naslednji primer naj to potrdi:



Tu je odnos srednjih glasov do basa korekten. Toda kljub temu bi bil ta primer v Palestrinovem slogu nepojmljiv, ker je disonanca na 3. četrtnki v II. glasu v odnosu do ležečega "d" zgornjega glasu neenakomerno obravnavana. Ne zadostuje torej, da je gibanje četrtnk korektno le do basa. Vse četrtnke morajo biti nasproti vsem ležečim tonom pravilno postavljene, ne glede na to, v katerem glasu se pojavijo.

2. Pravilo, po katerem poudarjena četrtnka ne sme predstavljati disonance, zgubi v naslednjih izjemah svojo prvotno ožino: V zaporedju štirih četrtnk, od katerih je prva poudarjena, sme pri stopenjskem padajočem gibanju razen druge in četrte tudi tretja četrtnka disonirati. Pri tem pa so potrebni naslednji pogoji:

a/ Po četrtni četrtnki mora slediti zgornja sekunda!



b/ Drugi glas mora k temu gibanju v četrtnkah ustvariti korektno disonanco v zadržku. N.pr.



Ta figura je predvsem za zaključke sila pripravna in je bila v 16. stoletju zelo priljubljena tako v dvoglasju kakor v večglasju. Posebno v 4-glasnem stavku zveni zelo značilno:



Vzrok, da so to zaključno obliko v času Palestrine tako bogato uporabljali celo tisti komponisti, ki so se ogibali ostrim disonancam, tiči bržčas v tem, da so jo pojmovali kot varianto klasične cambiate.

Najbrž so tako obliko



slišali takole:



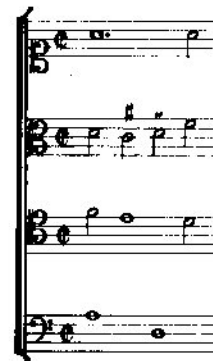
3. Nasprotni melodiji, tisti ki ne sinkopira, ni treba čakati pri sinkopiranih disonancah na razvez disonance, temveč sme v razliko s 4. načinom - istočasno s sinkopiranim glasom spremeniti svoj ton:



Primer b je iz Palestrinove maše "Ut re mi fa sol la /Začetek Agnusa I/ in predstavlja rahlo variirano izpeljanko osnovne misli primera a. Kot vzorec kadence v dvoglasju navajam primer c /avtor Vicentino/ iz L'antica musica 1557, medtem ko je primer d iz Artusijevega L'arte del contrapunto 1598. Teoretiki 16. stoletja često navajajo te oblike kot primere kako obravnavati disonance, čeprav jim ne dodajajo natančnejših pravil. Zdi se pa, kakor praksa dokazuje, da so najbolj uporabne v zgornjem in srednjem glasu, in da se protimelodija, ki je z basom v odnosu sinkopirane disonance, najčešče nadaljuje stopnjema. Takšno ravnanje dovoljuje, ne samo ritmično živahno

vodenje glasov, temveč celo uporabo "slabih" zvez n.pr. sekund in non v zgornjem glasu, ki se razvezujejo v nepopolne konzonance. N.pr.

Palestrina: Motet: Dominus, quando veneris.



Nasploh se zdi, da za nadaljevanje nesinkopiranega glasu ne veljajo druga pravila kot tista, ki obravnavajo melodijo, s posebnim ozirom na disonance, ki se najraje razvezujejo v nepopolne konzonance, upoštevajo pri tem tudi kvarto, če ni v odnosu kvartnega intervala do basa.

V splošnem sme protiglas še pred razvezom sinkopirane disonance nadaljevati svojo pot. Za njegovo nadaljne gibanje pa imamo na voljo več možnosti:

a/ Obkroževanje tona s spodnjo ali zgornjo

sekundo



kakor ga uporablja Palestrina v naslednjem primeru: iz maše "Viri Galilei"

A musical score for the Mass 'Viri Galilei' by Palestrina. It consists of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is polyphonic, with each voice part having its own melodic line. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with an 'x'.

in v primeru iz maše "laudate dominum"

A musical score for the Mass 'laudate dominum' by Palestrina. It consists of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is polyphonic, with each voice part having its own melodic line. The notation includes various note values and rests.

b/ Stopenjsko gibanje v prehajalnih notah:

A small musical notation showing stepwise movement in passing notes. It consists of a single staff with a treble clef, showing a sequence of notes moving stepwise.

kot kaže primer iz Palestrinovega moteta "Doctor bonus":

A musical score for the motet 'Doctor bonus' by Palestrina. It consists of three staves. The top two are in treble clef, and the bottom is in bass clef. The music is polyphonic, with each voice part having its own melodic line. The notation includes various note values and rests.

in njegov motet "Domine quando veneris":

A musical score for the motet 'Domine quando veneris' by Palestrina. It consists of three staves. The top two are in treble clef, and the bottom is in bass clef. The music is polyphonic, with each voice part having its own melodic line. The notation includes various note values and rests.

Te možnosti moremo strniti v naslednje pravilo: Če se giblje protimelodija ob disonančnem trčenju s sinkopo že po trajanju ene četrtinske dobe dalje, morata slediti v istem glasu tej prvi poudarjeni četrtniki vedno dva koraka v sekundah. Edina izjema je tu cambiata.

Ko postavljamo dve svobodni melodiji vsaksebi, kar je predmet teh vaj, je treba skrbeti, da so odnosi med glasovi ne samo v horizontalni temveč tudi v vertikalni smeri kolikor mogoče lepo in organsko odtehtani.

Široki spevnosti ene melodije postavljamo nasproti hitra in energična gibanja in obratno, ter se s tem približujemo umetniškemu principu, ki ga glasba dosega v svojih najizvrstnejših trenutkih. Palestrina jih je mojstrsko obvladal n.pr. v svoji maši "Spem in alium"



Mimo tega je treba tu omeniti, da deluje istočasno sinkopiranje obeh glasov medlo in ritmično nejasno. Ko pride v enem glasu do sinkope mora drugi glas nakazovati težko dobo, le tako namreč učinkuje zadržek disonantno.

4. Kot smo že prej omenili, je običajno trajanje disonančne sinkope polovinka. Izjeme se pojavljajo pri metru: $\text{♩} \quad \text{♩}$ Ta metrum je zelo pomemben, saj so ga v 16. stoletju vneto uporabljali; posebno tam, kjer so hoteli dati ritmu gibčnost, je uspešno pomagal izogibati se disonančnim trkom v situacijah "nota proti noti". Kadar ta metrum začne s poudarjeno polovinko (na prvi ali tretji dobi) sme tretja četrtinska doba tako pri rastočem kakor pri padajočem gibanju disonirati. N.pr.




V takem primeru je najbolje, če se oba glasova gibljeta vzporedno in se izlijeta pri nadaljnem poteku rastočem poteku v tri- ali štiriglasje.

5. Vzporedne terce ali sekste uporabljamo v četrtnkah z večjim pridom kot v daljših notnih vrednostih, najbrž zato, ker zanimivejša dogajanja /kot n.pr. protipostopi/ pri hitrih četrtnkah ne prihajajo dovolj do veljave.

Predno prehajam k praktičnim vajam, si dovoljujem nekaj opazk k podloženemu tekstu, saj vendar uporabljamo v vokalni polofoniji besede, brez katerih bi bila ta zvrst muzike brez podlage. Pravila za podlaganje teksta, ki sta jih formulirala v 16. stoletju Vicentino in Zarlino, in kot jih poznamo iz več ali manj točnih opazovanj takratnih skladateljev, bi se dala v temeljnih črtah takole formulirati:

1. Vsaka notna vrednost, večja od četrtnke, je lahko nosilec enega zloga.

2. Četrtnka je lahko nosilec zloga, če ji predstoji punktirana polovinka ali če ji sledi večja

/daljša/ notna vrednost. N.pr. 

V tem primeru je najbolje, če je vsaka od treh not nosilec enega zloga.

3. Notni vrednosti, manjši /krajši/ od četrtnke, ne moremo zaupati besednega zloga.

4. Več zaporednih četrtnk lahko zajame en sam

zlog. N.pr. 

5. Naravna izgovorjava teksta naj bo kolikor mogoče upoštevana, in sicer tako, da so poudarjeni zlogi na poudarjenih delih taktih in obratno.

6. Menjava zloga po notni vrednosti, ki je krajša od polovinke, ni priporočljiva, ker otežkoča izvajanje. Naslednji primer podlage teksta



bi nedvomno bolje zvenel, če ga spremenimo, tako da bi se pel zlog "si" šele na zadnji polovinki drugega takta. Enako slaba je menjava zloga po punktirani polovinki, posebno če nadaljujemo gibanje v četrtrinkah. N.pr.



7. Povsem naravno je, če sovpadata končni zlog s končnim tonom glasbene fraze. Iz tega razloga se često poslužujemo te oblike,



kljub temu, da je pod točko

6. tega pravila nedopustna. Takšne in podobne svobodne forme pa prihajajo pri skladateljih 16. stoletja v glavnem v poštev le kot kadence.

8. V imitacijah podlagamo tekst imitatoričnim glasovom v istem zaporedju, kot smo ga bili podložili osnovni melodiji.

9. Vsako ponavljanje tona, ki nima ornamentalnega značaja /kot je n.pr. portament/ zahteva nov zlog.

P r a k t i č n e v a j e :

Izdelajmo kratke skladbe v dveh svobodnih glasovih na tekste n.pr. Kyrie, Kyrie eleison, Amen, Aleluja ali podobno. Pri tem opozarjam, da je "Kyrie"

v Palestrinovi uporabi lahko dvo- ali tro- zložna beseda. Najboljši rezultat dosežemo, če komponiramo oba glasova hkrati. Če namreč pišemo najprej en in šele za njim drug glas, ogrožamo s tem enakovrednost obeh melodij. Ta nasvet velja za vso prosto polifonijo! Istozvočja uporabljamo poljubno, toda s preudarkom. Ponavljanje istega tona je dovoljeno, če je utemeljeno s tekstom /glej št. 9/.

Naslednje primere sem oblikoval po motivih iz Palestrinovih del ali pa sem jih priredil, kajti težko bi srečali pri Palestrini /kolikor je meni znano, ni komponiral samostojnih skladb za dva glasova/, kakor tudi pri drugih komponistih iz cvetoče dobe vokalne polifonije razen imitacij daljše dvoglasne epizode.

P r i m e r i

Dorski



Frigijski





Miksolidijski



Eolski



Donski



3. I M I T A C I J A

Na področju glasbe pomeni imitacija način kompozicijske tehnike, kjer vsak posamezen glas drugega posnema, pri čemer prevzema po vrstnem redu določeno temo; in sicer tako, da si nastopi slede drug za drugim in z istimi melodičnimi okreti. Imitacija je ena izmed najbolj značilnih učinkovitih sredstev vokalnega polifonega sloga, kar utegne izgledati presenetljivo, kajti vsakršno posnemanje navidez rani princip polifonije, saj vsiljuje vsem glasovom enotno temo in jih s tem prikrajša v samostojnosti. Toda tu moramo pomisliti, da bi dosledno izpeljana melodična "samostojnost" le stežka prišla na svoj račun, posebno če se mora odvijati v vseh glasovih v enotnem ritmičnem gibanju. In vendar je imitacija vedno učinkovita, posebno če je zgrajena na karakteristični tematiki in ne zgreši vtisa bogate muzikalne življenjskosti in vsestranske, močne duhovne osveščenosti. Imitacija povezuje v polifonem stavku glasove med seboj,

z njo doseže skladba kljub vsem samovoljnostim in kontrastom različnih glasov trdno enovito podobo. Iz te intimne povezanosti s trajno veljavno zahtevo antike "celota v raznolikosti" je črpal imitatorični slog svojo življensko moč in veljavo -, rekli bi lahko - ad infinitum.

Imitacije moremo razvrstiti v različne skupine, namreč: v stroge, svobodne, tonalne in realne. Stroga imitacija intervale teme zvesto posnema, medtem ko je prosta imitacija pri tem manj natančna: večjemu intervalu lahko odgovori njemu ustrezni manjši in obratno, da je le téma še spoznavna. V skupino tonalnih imitacij spada tisti način posnemanja, ki predvsem ohranja občutek za tonovski način /modus/, tako da n.pr. toniki brez pomišljanja odgovori dominanta in narobe. Če imitacija ni tonalna, jo imenujemo realno. Tonalna imitacija je bila v rabi predvsem v 17. stoletju in 18. stoletju, pri Bachu in Händlu postane norma. V 16. stoletju pa so v glavnem uporabljali realne odgovore, kakor n.pr. začetek 4-glasnega moteta "Hodie beata" /Palestrina/.



Ta odlomek je v dorskem modusu, transponiranem na G. Tu opazimo, kako se témi, ki ju prinašata bas in alt, razlikujeta od oblike odgovorov tenorja in soprana: alt odgovori basu s skokom od tonike k dominantni medtem ko sopran altu s skokom d - a. Tonalni odgovor bi tu zahteval dominantno - toniko, torej d - g. Realni odgovor je, kot rečeno, v Palestrinovem času najobičajnejša oblika imitacije, občasno pa kljub temu že lahko ugotovimo tudi tonalne imitacije kot n.pr. začetek 4-glasnega

Palestrinovega moteta "Surge, propera", čigar temo smo v enem od prejšnjih odstavkov že citirali.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a common time signature. The three lower staves are in bass clef. The music features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voices.

The second system of the musical score continues the four-staff arrangement. It shows further development of the melodic and rhythmic themes established in the first system.

Poleg pravkar omenjene oblike posnemanja, lahko uporabimo tudi "obrnjeno" imitacijo. Tu odgovorimo intervalom teme z intervali v nasprotni smeri t.j. kvintnim skokom navzgor odgovore kvintni skoki navzdol.

N.pr.

This example shows a two-staff musical score. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The top staff contains a melodic line, and the bottom staff contains a response that is rhythmically identical to the original but with notes that are half the duration (augmentation).

Odgovor lahko oblikujemo "per augmentationem" ali "per diminutionem", odvisno od tega, če imitacijski glas podvaja oziroma deli ritmično vrednost osnovne teme. "Per augmentationem" odgovori n.pr. naslednji imitacijski primer:

This example shows a two-staff musical score. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The top staff contains a melodic line, and the bottom staff contains a response that is rhythmically identical to the original but with notes that are double the duration (diminution).

tale tu odgovori "per diminutionem":

This example shows a two-staff musical score. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The top staff contains a melodic line, and the bottom staff contains a response that is rhythmically identical to the original but with notes that are double the duration (diminution).

Iz Palestrinove "Missae brevis" je tale primer diminucije:

This example shows a two-staff musical score. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The top staff contains a melodic line, and the bottom staff contains a response that is rhythmically identical to the original but with notes that are double the duration (diminution).

V Palestrinovem času pa niso bogato uporabljali "obrnjenih" imitacij niti augmentacij ali diminucij, njim pripada čas prve polovice 16. stoletja, takojimeno-vane "nizozemske" epohe in seveda kasnejše stoletje polifone glasbe.

Pač pa so s posebno vnetostjo gojili podobno, umetelnejšo obliko imitacij, tako imenovano tesno /Engführung, stretta/. Tu nastopi imitacijski glas že pred izpetjem teme v prejšnjem glasu, n.pr. v Palestri-novem motetu "Fuit homo":



Tema zavzema tu $3 \frac{3}{4}$ takta, zgornji glas pa nastopi že kar po $1 \frac{1}{2}$ takta. Opazimo torej, da sledi odgovor po treh polovičnih dobah, medtem ko začne tema /kot je to sploh običaj v kasnejšem delu 16. stoletja/ na prvo dobo takta. Takšni ritmični premiki so v Pale-strinovih skladbah pogosti tudi takrat, ko se odnosi v poudarkih teme popolnoma spremenene, se pravi, da odgo-vorijo poudarjenim vrednostim nepoudarjene dobe takta in obratno.

Imitacije prenesejo poljubna intervalna raz-merja, z drugimi besedami, nastopajo lahko na vseh stop-njah tonovskega načina. Prav tako lahko začne na vsaki poljubni konzonanci in ni torej vezana izključno na po-polne konzonance.

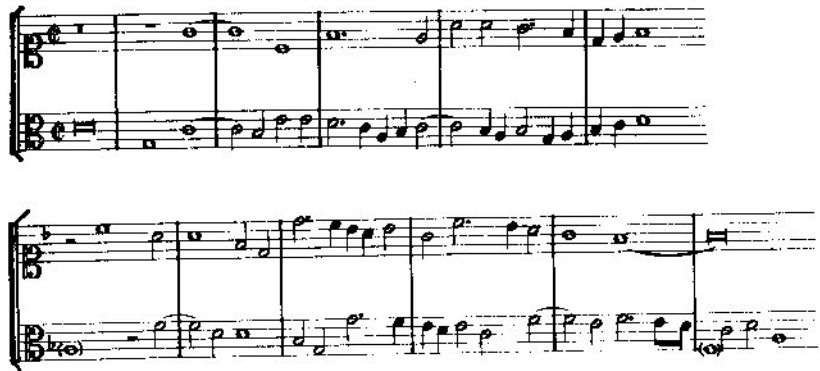
1/ Zakrita oktava je zaradi imitacije dopuščena

V splošnem pa daje Palestrinov slog prednost imitacijam v kvinti. Tudi imitacije na toniki in oktavi pogosto srečujemo /predvsem v zborih za iste glasove/, nasprotno temu so imitacije v drugih intervalih le ob-časne, običajno v zvezi z domiselnim koanoničnim tkivom.

Pri imitacijah je važno, da izberemo učinkovi-to temo. Posebno pri daljših imitatoričnih pasusih ni priporočljivo, če se melodija giblje izključno v sekund-nih postopih ali tekočih pasažah. Taka imitacija zleti mimo poslušalčevega ušesa. Določena oglatost v gibanju, velik, markanten skok ali nekaj podobnega - melodičnim zakonom seveda ustrezno sredstvo -, so imitacijam vedno dobrodošle. Kar prisluhnimo lepoti in plemenitosti Pale-strinovega moteta "O quantus luctus". Poleg intimne po-vezave s tekstom /oktavni skok navzgor na besedo "quan-tus" je nedvomno poetično utemeljen/ se v njem zrcali za-konitost čiste muzikalnosti:



Še dva primera posebno lepih imitacij iz Palestrinovega opusa:



Zgornji glas poslednjega primera že poznamo kot zgled za lepoto oblikovanje Palestrinove melodije. Kar težko si je predstavljati obliko, ki bi ji dala še mikavnejšo podobo. In vendar melodija ne izgubi v dvo-glasni imitatorični formi svoje lepote, v vseh pogledih jo spodnji glas le še podpira in izpopolnjuje. Vse tehnično postaja - umetnost.

Praktične vaje:

Napišimo nekaj dvoglasnih Kyrijev z imitacijami. Ker pri Palestrini takšnih zaključenih dvoglasnih imitatoričnih skladb ni najti /Palestrina bržčas ni pisal za manj kot za tri glasove/ in ker so dvoglasne skladbe drugih sodobnikov preobširne, da bi nam služile za vzorec, sem izbral primere, delno iz motivov gregorijanskega korala, delno od Palestrine samega.

Primeri:

Ionaki



frigijski ^{1/}



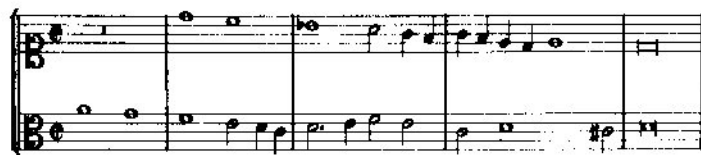
Miksolidijski



Dolski



^{1/} Tu naj velja opomba, da predstavlja v "večglasnem" frigijskem modusu dominantno ton h in ne ton c, kakor smo ga vajeni iz gregorijanske glasbe.



Priporočljiva vaja nam nudi poskus imitacije iste teme na vseh intervalih. Takega načina so se posluževali tudi skladatelji Palestrinovega časa, kadar so se hoteli izkazati v posebno umetelnih oblikah imitacije. Naj nam naslednji primeri služijo kot vzorec takega postopka:

Imitacija na prvi, frigijska



Imitacija na kvinti, eolska



Imitacija na sekundi, dorska



Imitacija na seksti, jonska



Imitacija na terci, eolska



Imitacija na septimi, miksolidijska

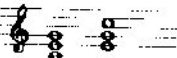


4. Triglasni stavek

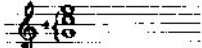
1. način

Triglasni stavek nam prvičkrat v naših vajah nudi možnost uporabiti sozvočja, sestavljena iz osnovnega tona, terce in kvinte. S tem novim temeljnim dejstvom se je na ta način razpoložljivi material razširil na trizvok. V naslednjih vajah bomo torej stremeli k čim bogatejši uporabi trizvokov in jo, kjer bo to le mogoče, prilagajali dobremu vodenju glasov. Ker je triglasni stavek manj "prozoren" od dvoglasnega, smemo pravila, nanašajoča se na dvoglasje, razumovati nekoliko svobodneje.

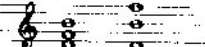
1. Čiste in zvečane kvarte, zmanjšane kvinte in /izjemno/ zmanjšane kvarte smemo prištevati k konzonancam, toda le v primerih ko se ne pojavljajo v razmerju z basom. Disonance učinkujejo namreč najizraziteje v odnosu do basa, mehkeje pa prihajajo do izraza in so tudi dovoljene, če nastopajo - kot pravkar omenjene - med zgornjim in srednjim glasom ali med dvema srednjima glasovoma. Z drugimi besedami: v triglasnem stavku so nam na razpolago sozvočja v obliki kvintakorda ali

njegovega prvega obrata sekstakorda: 

medtem pa obravnavamo kvartsekstakord kot disonantno sozvočje, ker sta si bas in srednji glas v razmerju

kvarte: 

Tudi zmanjšani trizvok smemo uporabiti, toda

le v obliki sekstakorda: 

Celo zvečani trizvok nastopa, čeprav le izjemno, v Palestrinovih skladbah. N.pr.: v maši "Salvum fac":



2. Pravilo, po katerem ne sme nobeden od dveh glasov, ki se premikata v isti smeri, skočiti v intervalu, večjem od kvarte /oktavni skoki so seveda izvzeti/, velja v triglasju le, če gre za zunanja glasova, in še takrat v primerih, ko se vsi glasovi premikajo v isti smeri.

3. Prikrite kvinte in kvarte so med zunanjim in enim od notranjih glasov ali med dvema notranjima glasovoma dovoljene. V primeru, ko se ni moč izogniti prikritim kvintam v zunanjih glasovih, je priporočljivo peljati zgornji zunanji glas stopnjema v sekundah. Prikritim oktavam med obema zunanjima glasovoma se je treba ogniti /posebno v stavku z manj kot štirimi glasovi/, uporabljive pa so vsekakor v končnicah, ob prehodu od predzadnjega k zadnjemu taktu, sicer pa ravnamo z njimi previdno.

4. Istoizvočja uporabljamo povsem svobodno. Istoizvočje vseh glasov pa je dovoljeno le v izhodiščnem in končnem tonu.

5. Stavek smemo začeti in končati s kvintakordom

2. način, triglasno

Ob cantus firmus postavljamo en glas v polovinkah, drugi pa teče v celinkah. Tudi tu veljajo ista pravila kot za 2. vrsto dvoglasja, seveda s prej omenjenimi svoboščinami. Končnice lahko oblikujemo s sinkopiranimi disonancami, po vzorcu 4. vrste. Če leži sinkopa v spodnjem glasu, jo je dovoljeno razvezati v zmanjšani trizvok, vendar sme nastopiti le v ozki legi. N.pr.

Vsak cantus firmus lahko uporabimo na šest načinov, saj ga postavimo lahko v enega od treh glasov, pri tem pa izmenjujemo med seboj 1. in 2. vrsto kontrapunktiranja.

Praktične vaje :

Ob cantus firmus postavimo po en kontrapunkt v 1. in 2. vrsti. Priporočljive so vežbe v vseh možnih kombinacijah.

Derski

3. način, triglasno

Ob cantusu firmu se giblje en kontrapunkt v četrtnkah, drugi v celinkah. Že prej omenjenim pravilom ni kaj dodati.

Praktične vaje: Cantus firmus povežemo torej z dvema kontrapunktoma iz 3. in 1. načina.

Primeri:

Dorski

Dorski

Prigijaki

Miksolidijski

Eolski

Jonski

Jonski

Precej težavna toda poučna je vaja, v kateri zvežemo cantus firmus z dvema glasovoma iz 2. in 3. načina. Težavo predstavlja predvsem kontrapunkt 2. načina, ker nastopa hkrati s kontrapunktom v četrtnkah. Druga polovinka t.j. 3. četrtnka je torej na težki dobi in zaradi tega ne sme disonirati. Vaja postane še posebno zahtevna, če je kontrapunkt 2. načina v spodnjem glasu. V srednjem ali zgornjem glasu je kvarta laže uporabljiva, s čimer so možnosti stopenjskega gibanja večje. Zaključke smemo uporabljati v obliki disonančnih zvez, kot jih dovoljujejo pravila 4. načina. V takih primerih

je možna naslednja svobodnejša oblika:



Zgornji glas skoči sicer v disonanco in jo tudi v skoku zapusti, kar nas ob poslušanju ne moti. Zgornji glas se dotakne korektno obravnavanega tona, e' v srednjem glasu in se takoj vrne k tonu, od katerega je skočil. To mesto slišimo potemtakem v tej obliki:



Take disonance so se pogosto pojavljale pri skladateljih 16. stoletja. Gre torej za več ali manj nekorektno vodeni glas, ki se za trenutek združi z izrazito, korektno obravnavano linijo in s tem prikrije svoj disonančni postop. Odtod tudi vzdevek: "parazit-ske disonance". Naslednji odlomek iz Palestrinovega Cantica "Nunc demitis" pokaže značilno uporabo

take disonance:



Nekorektni skok prvega tenorja od tona d /ki s tonom, c' v zgornjem glasu disonira/ na ton, g' omogoča pravzaprav že bas, saj je ton g tam že navzoč in je v pravilnem odnosu do zgornjega glasu. Sicer pa srečamo vse tri zadnje tone prvega tenorja že v ostalih glasovih.

P R I M E R I

DORSKI



Polski

Jonski

4. način, triglasno

V tem načinu postavljamo nasproti cantusu firmu en glas v sinkopah, drugi glas pa se giblje v celinkah. Pravila so nam iz dvoglasnega 4. načina že znana, vendar jih pa v triglasju obravnavamo ohlapneje. Dovoljena je namreč uporaba takoimenovanih "slabih disonanc": v spodnjem glasu vezane kvarte in septime ter v zgornjem glasu vezane sekunde in none. Seveda s pogojem, da s takimi zadržki dosežemo "dobro" vezavo.

V primeru a/ je vezana kvarta v spodnjem glasu sprejemljiva, ker je v razmerju sekunde s tonom h v srednjem glasu. V primeru b/ dopuščamo iz istega vzroka vezano septimo v spodnjem glasu. V primerih c/ in d/ pa je vezana nona v zgornjem glasu zaradi septimnega, oz. kvartnega zadržka dopustna.

Na tem mestu naj bo povedano tudi nekaj o "k o n z o n a n t n i k v a r t i". Tako namreč označujemo nad ležečim basom stopnjema vpeljana kvarto na lahki dobi, ki jo vežemo z naslednjo arsis, kjer predstavlja ostrejšo disonanco, in jo zatem na thesis pravilno razvezujemo. N.pr.

Priprava zadržka je torej disonančna in nasprotuje pravilom 4. načina. Vendar je kvarta tako blaga disonanca, da jo občutimo skoroda kot konzonanco, če jo vpeljujemo kar se da previdno in če nastopa isto-

časno z ostrimi disonancami, kot so sekunde in septime. Pod takšnimi pridržki uporabljene kvarte so v Palestrinovem času zelo pogoste. N.pr.

Palestrina, Missa "L'homme aimé"

A musical score snippet showing a cantus firmus in the soprano part and a counterpoint in the bass part. The counterpoint features a series of quarter notes, some with ties, creating a rhythmic pattern against the cantus firmus.

Praktične vaje: Ob cantus firmus postavimo en kontrapunkt v 1. načinu, drugega pa v 4. načinu. Tudi tu je možnih šest različnih razvrstitev.

PRIMERI

Dorski

A musical score for a Dorski exercise. It features a cantus firmus in the soprano part and a counterpoint in the bass part. The counterpoint consists of a series of quarter notes, some with ties, creating a rhythmic pattern against the cantus firmus.

Dorski

A musical score for a Dorski exercise. It features a cantus firmus in the soprano part and a counterpoint in the bass part. The counterpoint consists of a series of quarter notes, some with ties, creating a rhythmic pattern against the cantus firmus.

Prigijski

A musical score for a Prigijski exercise. It features a cantus firmus in the soprano part and a counterpoint in the bass part. The counterpoint consists of a series of quarter notes, some with ties, creating a rhythmic pattern against the cantus firmus.

Miksolidijski

A musical score for a Miksolidijski exercise. It features a cantus firmus in the soprano part and a counterpoint in the bass part. The counterpoint consists of a series of quarter notes, some with ties, creating a rhythmic pattern against the cantus firmus.

Eolski

Musical score for Eolski, featuring three staves with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values and rests.

Jonski

Musical score for Jonski, featuring three staves with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values and rests.

Ne le poučne, temveč tudi v razvedrilo pa so vaje, kjer se en glas ravna po pravilih 3. načina drugi pa ustreza 4. načinu.

PRIMERI

Dorski

Musical score for Dorski, featuring three staves with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values and rests.

Dorski

Musical score for Dorski, featuring three staves with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values and rests.

Prigljiski

Musical score for Prigljiski, featuring three staves with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values and rests.

Viksoličijski

Musical score for Viksoličijski, featuring three staves with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values and rests.

Bolski

Jonski

Čeprav se pojavlja prosti stavek v Palestrinovem slogu skoraj vedno v imitaciji, bo koristno če se preizkusimo tudi v takem načinu kontrapunktiranja:

Dorski

5. Triglasna imitacija

Cantusu firmu dodamo dvoglasno imitacijo. Vaje v tem načinu bodo obogatile naše izkustvo in jih zato priporočamo.

Pravilom o imitacijah v prostem triglasju ni kaj dodati. Naša pozornost naj bo usmerjena predvsem v uporabo popolnih harmonij. Posebno lep učinek dosežemo, če ustvarimo z vstopom tretjega glasu popoln tri-zvok. Še bolj mikavna pa postane imitacija, če vstopi tretji glas na disonančnem tonu zadržka. Primer takega imitiranja kaže "Benedictus" iz Palestrinove "Kratke maše" /v sedmem taktu/, ki ga podajamo v neokrnjeni celoti.

System 1, left page. Three staves of music. The top staff features a melodic line with a slur over the first two measures. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with various rhythmic patterns.

System 1, right page. Continuation of the musical score from the left page, showing three staves of music.

System 2, left page. Three staves of music. The top staff has a melodic line with a slur. The middle and bottom staves continue the accompaniment.

System 2, right page. Continuation of the musical score from the left page, showing three staves of music.

System 3, left page. Three staves of music. The top staff has a melodic line with a slur. The middle and bottom staves continue the accompaniment.

6. Štiriglasni stavek

1. način

Omenjenim pravilom dodamo le to, da so prikrite oktave dovoljene. Najbolje jih uporabljamo ob stopenjskem gibanju zgornjega glasu.

Primeri

Dorski

A four-part musical score for the Dorski mode. The top staff is in treble clef, and the three lower staves are in bass clef. The music consists of a sequence of notes with some slurs and rests, illustrating the four-part setting.

Miksolidijski

A four-part musical score for the Miksolidijski mode. The top staff is in treble clef, and the three lower staves are in bass clef. The music consists of a sequence of notes with some slurs and rests, illustrating the four-part setting.

Jonski

A four-part musical score for the Jonski mode. The top staff is in treble clef, and the three lower staves are in bass clef. The music consists of a sequence of notes with some slurs and rests, illustrating the four-part setting.

2. način, štiriglasno

Vsa pravila so nam že znana.

Primeri

Dorski

A four-part musical score for the Dorski mode. The top staff is in treble clef, and the three lower staves are in bass clef. The music consists of a sequence of notes with some slurs and rests, illustrating the four-part setting.

Frigijski

Miksolidijski

Dorski

3. način, štiriglasno

Primeri

Dorski

Eolski

Vsekakor težka toda poučna pa je vaja, v kateri želimo postaviti ob kantus firmus kontrapunkte iz prvega, drugega in tretjega načina. N. pr.

Dorski

4. način, štiriglasno

Ob kantus firmus postavimo en glas v sinkopah, druga dva glasova pa se gibljeta v prvem načinu, v celinkah.

Dorski

Jenski

5. način, štiriglasno

Ob cantus firmus postavimo en glas v 5. načinu
in dva glasova po pravilih 1. načina. N.pr.

Dorski

Jenski

Skladbe s štirimi, svobodno oblikovanimi glasovi brez imitacij so v Palestrinovi glasbi redke. V delih italijanskega skladatelja Constanza Feste /+1545/ pa naletimo na tak primer, pa še pri njen zasledimo /v drugem delu/ imitacije. Skladba je grajena na gregorijanski melodiji, ki jo prinaša zgornji glas, medtem ko drugi glasovi ne kažejo povezave z njo. V 12. taktu opazimo "nekorektno" figuro cambiate. Ta starinska oblika ni bila več v rabi v zreli Palestrinovi dobi.

7. Štiriglasna imitacija

Na povsem lahko, toda poučno nalogo predstavlja povezovanje kantusa, fagota s tremi, med seboj si imitirajočimi glasovi. N. pr.:

Dorski

Dorski

Štiriglasne skladbe, v katerih nastopa imitacija v vseh glasovih, so bile v 16. stoletju splošno v rabi. Iz množice primerov posredujem enega najlepših: Palestrinov motet "Ego sum panis". Tonovski način je na tonu f transponirani jonski modus. Sopran začne na dominantni, drugi glasovi vstopajo izmenjaje na toniki in dominantni. Vsak posamezen vstop je smiseln in utemeljen, posebno učinkovita pa je priprava tenorja, ki nastopi ob zadržanem sopranu. Tak nastop je za Palestrinov čas zelo značilen, hkrati pa nas prepričuje o odtehtanem poteku, od drzno izbranega, negotovega začetka do trdno sestavljene muzikalne gradnje.

8. Dvojni in mnogoteri kontrapunkt

Dvojni kontrapunkt imenujemo tisti način večglasja, v katerem so kontrapunkti tako izdelani, da lahko spremljajo melodijo v zgornjih ali spodnjih glasovih, ne da bi se pri tem pregrešili zoper pravila najstrožjega stavka. To tehniko je polifonija 16. stoletja poznala, do polnega izraza pa je prišla šele v instrumentalni fugi v 18. stoletju.

Najpogosteje uporabljamo dvojni kontrapunkt oktave. Zgornji glas prestavimo za oktavo niže, ali spodnjega za oktavo navzgor. Pri tem obratu postane prima oktava, sekunda septima itd.

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

Kot je razvidno, obdržijo vsi intervali razen kvinte in kvarte svoj značaj konzonance oz. disonance. Izdelava dvojnega kontrapunkta oktave potemtakem ne predstavlja težav. Postopamo torej po pravilih o sozvočjih, vendar z omejitvijo, da obravnavamo tudi kvinto kot disonanco. Če se hočemo izogniti križanju obeh glasov, obsega oktave ne smemo prekoračiti.

Primer dvojnega kontrapunkta oktave:



Podoben primer iz Creda Palestrinove maše "Iste Confessor" :



Če se pri dvojnem kontrapunktu oktave izognemo vsakršnemu istosmernemu gibanju in vsem zadržanim konzonancam in dodamo obema glasovoma po en vzporedni glas v zgornji terci ali zgornji decimi, nastane na ta način štiriglasni stavek.



Poleg dvojnega kontrapunkta oktave, sta kontrapunkt decime in duodecime prav tako uporabljivi obliki. Obrati dvojnega kontrapunkta decime spremenijo intervale takole:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Vse konzonance obdržijo pri tem značaj konzonance. Prav tako disonirajo vse disonance v decimnih obratih. Popolne konzonance postanejo nepopolne, nepopolne pa popolne. Paralelne terce in sekste potemtakem niso uporabne. Pri istosmernih postopih, ki uvajajo terce ali sekste, je potrebna previdnost, saj nastanejo pri obratih prikrite kvinte ali oktave. Z drugimi besedami: v teh vajah prihajajo večji del v poštev stranska gibanja in gibanja v nasprotno smer. Zadržki niso uporabljivi, ker bi se morale korektno pripravljene kvarte, septime in sekunde razvezati pri decimnem obratu takole: septima v oktavo, kvarta v kvinto in nona v oktavo.



Primer lahko razširimo: spodnjemu glasu dodamo paralelni glas v zgornji decimi ali zgornjemu paralelni glas v spodnji decimi. S tem dobimo ti-le obliki:



Pri obratu duodecime se intervale spremenijo takole:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Kot je iz razpredelnice razvidno, nastane bistvena sprememba v tem obratu le pri seksti, spremeni se namreč v septimo, zato jo moramo obravnavati kot disonanco.





Če se tudi tu izognemo vsakršnemu istosmernemu gibanju in dodamo vsakemu glasu po en paralelni glas v tercah oz. decimah, dosežemo tri ali štiriglasni stavek.



Mnogoteri kontrapunkt /trojni, četverni, peterni/ pomeni tisti način izdelave kontrapunktov, ki so sposobni za obrate med tremi ali več glasovi hkrati. Potrebno je seveda, da se vsak posamezni glas vede korektno do vseh drugih /ustrezno doslej omenjenim pravilom/. Pri mnogoterem kontrapunktu oktave moramo obravnavati vse kvinte kot disonance, ne oziraje se na glasove, med katerimi se pojavljajo. Prav tako moramo upoštevati, da kvart ne moremo prikriti, četudi bi jim podlagali konzonance, kot je to pri enojnem kontrapunktu izvedljivo.

Naslednji primer naj nam pokaže četverni kontrapunkt oktave:



KAZALO

	STRAN
I. 1. Oris zgodovine kontrapunktične teorije	7
2. Cerkvene lestvice	62
3. Melodija	87
4. Sozvočja	101
II. K o n t r a p u n k t i č n e v a j e	
1. Dvoglasni stavek	108
2. Prosto dvoglasje	152
3. Dvoglasna imitacija	165
4. Triglasni stavek	176
5. Triglasna imitacija	197
6. Štiriglasni stavek	200
7. Štiriglasna imitacija	212
8. Dvojni in mnogoteri kontrapunkt	214